

Hybride Kunststrategien und ihre Bewertbarkeit

Eine methodenkritische Reflexion zu partizipativer Kunst

und den Möglichkeiten, Grenzen, Voraussetzungen und
Konsequenzen ihrer Auswertung und Beurteilung

Eine Erörterung von Isabel Rith-Magni
Mit einem Vorwort von Gabriele Oberreuter

Die Studie, die im Februar 2016 abgeschlossen wurde, entstand an der Transferstelle „Partizipative Kunst“ am Institut für philosophische und ästhetische Bildung der Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft, Lehrstuhl für Kunstgeschichte Prof. Dr. Gabriele Oberreuter.

Die Arbeit ist Ertrag einer Kooperation der Alanus Hochschule mit der Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft, Bonn. Die Studie, die von der Stiftung gefördert wurde, entstand auf Anregung von deren Vorständin Ruth Gilberger.

Gendergerechtes Denken ist eine Frage der inneren Einstellung; der Text nimmt sich die Freiheit, auf einen peniblen Nachweis hierfür durch strenge sprachliche Formalisierungen zu verzichten.

Vorwort	6
Vorbemerkung	8
1. Einleitung	10
1.1 Zum Begriffsgebrauch	10
1.2 Zur Fragestellung. Eine kritische Betrachtung	12
1.2.1 Arbeit am Mythos	12
1.2.2 Der Wunsch nach einem Auswertungsmodell	13
1.2.3 Das Unbehagen an der Frage	14
1.2.4 Eine unnötige Frage?	15
1.2.5 Eine gefährliche Frage?	15
2. Objektiver und perspektivischer Qualitätsbegriff. Zum Verhältnis von Erfolg, Qualität, Markt- und Diskurswert	19
2.1 Erfolgsquoten: Medieninteresse, Publikumszulauf, Beteiligte Zahlen	21
2.2 Der Kunstmarktpreis als Qualitätsindikator bei partizipativen Kunststrategien	22
2.2.1 Ästhetischer Wert und Marktwert	22
2.2.2 Präsenz und Diskurswert	23
2.2.3 Exkurs: Die Notwendigkeit der „Präsentation“ partizipativer Kunst	24
2.2.4 Ein beteiligungs-basiertes Gegenmodell zum etablierten Kunstmarkt	25
3. Kunstkritik und ästhetische (Wert-)Urteile bei hybriden Kunstpraktiken – Chancen und Grenzen	27
3.1 Grenzen einer auf formalästhetische Fragen reduzierten Kunstkritik	27
3.2 Der subjektive Faktor – Manko oder Plus?	30
3.2.1 Relationalität, Subjektbezogenheit, Wahrheitsfähigkeit	31
3.2.2 Subjektivität und Transparenz. <i>Public Residence. Die Chance</i> (Borsig11)	32
3.3 Kunsturteile – zum aktuellen Diskussionsstand	33
3.3.1 „Kunst“ als Wertbegriff. Das Phänomen der „Artification“	33
3.3.2 Politischer Aussagegehalt als Qualitätsmerkmal?	36
3.3.3 Medienspezifität als Qualitätskriterium	38
3.4 Die politische Dimension von Kunst	40
3.5 Fazit	42
4. Zur Beurteilung konzeptueller Ansätze in der Kunst. Die „ästhetische Schwelle“ und das „katalysatorische Artefakt“	43

4.1 Ästhetik als Alleinstellungsmerkmal partizipativer Künstler?	43
4.2 Zum Verhältnis von formalästhetischer Qualität der Artefakte und ideeller Qualität des Kunstkonzepts	44
4.2.1 Die Signalfunktion katalysatorischer Artefakte als ästhetische Schwelle	45
4.2.2 Bedingungen für das Gelingen hybrider Kunstkonzepte: eine Zwischenbilanz.....	48
4.3 2–3 Straßen. Eine Ausstellung in Städten des Ruhrgebiets.....	49
4.3.1 Ein zweistufiges Bewertungsmodell der künstlerischen Qualität	50
4.3.2 Das Bottom-up-Prinzip als <i>Conditio sine qua non</i>	50
4.4 Zielkonflikte. Zum Umgang mit einem Dilemma.....	52
5. Die Wirkungsanalyse und ihre Tauglichkeit als Auswertungsmodell.....	54
5.1 Wirksamkeit – inneres Anliegen versus äußere Ansprüche.....	54
5.2 Die Propagierung der Selbstevaluierung als Wettbewerbsvorteil	55
5.3 Weltbilder und Skepsis gegenüber Evaluierungsdruck	56
5.4 Das PHINEO-Modell. Eine kritische Betrachtung	57
5.4.1 Exkurs: Der bedingungslose Freiraum für das noch Unbekannte.....	58
5.4.2 Das PHINEO-Frageschema und seine Kompatibilität mit Kunst.....	58
5.5 Zur Eignung der PHINEO-Analyse für die Bewertung hybrider Kunstprojekte	59
5.6 Postcolonial Studies, Nachhaltigkeit und Misslingen	62
5.6.1 Exkurs: Strukturelle Parallelen zwischen partizipativen Projekten und postkolonialen Machtverhältnissen	62
5.6.2 Ästhetische Qualität und soziale Relevanz: eine Zwischenbilanz	63
5.6.3 Das dialektische Verhältnis von Scheitern und Gelingen.....	64
5.7 Fazit	65
6. Zur Methodik von formalisierten Evaluierungen partizipatorischer Kunstprojekte	66
6.1 Fallbeispiel <i>Gretchen-Institut für Hinterfragung</i> von Eva Berg	67
6.1.1 Projektbeschreibung.....	67
6.1.2 Schematisierung.....	68
6.2 Fallbeispiel <i>Frontalunterricht</i> von Ulf Aminde	78
6.2.1 Projektbeschreibung.....	78
6.2.2 Schematisierung.....	80

6.3 Matrices – synoptische Vergleichsdarstellungen.....	85
6.4 Fazit	88
7. Prognostizierende Beurteilung von Projektvorschlägen	89
7.1 Vorbemerkung zu Wirkungsvermutungen	89
7.2 Auswahl der Beurteilungs- oder Auswahlkriterien	90
7.2.1 Subjektivität der Kriteriensetzung.....	90
7.2.2 Voraussetzungen für das Gelingen.....	91
7.2.3 Begrenzung und Gewichtung der Beurteilungsparameter.....	92
7.2.4 Exkurs: Chancen des Data-Mining.....	92
7.2.5 Die quantitative Auswertung von <i>Memory Jars</i>	94
7.2.6 Die Ausschreibung <i>faktor kunst 2013</i>	96
7.3 Beurteilung von Projektvorschlägen	98
7.3.1 Das Problem der Quantifizierbarkeit von künstlerischen Aspekten.....	98
7.3.2 Kompensatorische und nicht-kompensatorische Bewertungsmodelle bei hybriden Kunststrategien.....	99
7.4 Intuitive Vergleiche von Projektvorschlägen.....	100
7.5 Fazit	102
8. Von der abstrakten Evaluierung hybrider Kunstansätze zur Artistic Research als methodischem Konzept	103
8.1 Visualisierte Vergleiche.....	103
8.2 Auswertungs-Skulpturen	105
8.3 Erkenntnisgewinn durch kunstbasierte Recherche	107
8.4 Fazit	108
Abschließende Gedanken	109
Quellen	111
Literatur	111
Websites	117
Unveröffentlichte Transkriptionen	118
Danksagung.....	120

Vorwort

Ein Projekt liegt hinter uns, das eine Zeitspanne von gut drei Jahren mit großem Enthusiasmus, mit Neugier, Staunen und Berührtheit erfüllte. Künstlerisch-menschliche Begegnungen einer besonderen, keineswegs alltäglichen Art und intensive, nachhaltige Gespräche verbreiteten eine unerhörte Unruhe, die das Zurückfallen in alltägliche Teilnahmslosigkeit und Resignation gegenüber gesellschaftlichen Fragen ebenso verhinderte wie das Arbeiten mit vertrauten Schubladen kunstwissenschaftlicher Tätigkeit.

Derartig „aus der Fassung zu geraten“ lässt auf Substanz und kraftvolles Potenzial der vielschichtigen Projektanregungen rückschließen. Die wissenschaftliche Einordnung dessen, was wir unter dem Projekttitel „Zuschauen? Mitmachen! Gesellschaftliche Teilnahme durch Kunst“ mit einem Furor von Impulsen erlebt hatten, gab – und gibt – uns Rätsel auf.

Ohne den Impuls und die grundlegende Förderung der Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft hätte ein solch umfängliches Projekt nicht realisiert werden können. Und wir fanden für dieses „Erfahrungspaket“ nicht nur Financiers in der Stiftung, sondern äußerst interessierte, fortwährend und hartnäckig fragende, kompetente Begleiterinnen und Begleiter. Viele eindringliche Debatten begleiteten uns, in denen immer wieder wesentliche Grundfragen zu sozialen Prozessen im Freiraum der Kunst und zu partizipativen Strategien gestellt und bewegt wurden.

Drei Ringvorlesungen und ein Symposium bildeten das öffentliche Forum, das wir einer stattlichen Anzahl von Künstlern und Kunstvermittlern anbieten konnten, um uns – gemeinsam mit Studierenden und Gästen – mit ihren Konzepten, Ideen, Umsetzungen und Vorhaben vertraut zu machen.

Diese Staffel an sehr besonderen Vortrags-Performances konfrontierte uns auch immer wieder aufs Neue mit der Frage nach dem Kunstcharakter der partizipatorischen Spezies. Die vorliegende Arbeit von Isabel Rith-Magni ist die mutige Reaktion auf eine Fülle offener Fragen, die noch immer in uns „rumoren“. Es ist ein methodologischer Versuch, sich der Problematik zu nähern, ob und wie die Qualität hybrider Kunststrategien mit partizipatorischem Zuschnitt beurteilt werden kann.

Die Protagonisten partizipativer Kunst machten uns ein Phänomen zum Geschenk, das in der Kategorienschachtel „Kunst“ nicht einfach und eindeutig aufgehoben ist. Vielfach bedauerten wir, dass der Begriff von Kunst nicht zu differenzieren ist, auch wenn sich die unterschiedlichen Bedeutungsstränge von „Kunst“ historisch weit auseinanderentwickelt haben.

In Begegnungen, die nachhaltigen Eindruck bei mir hinterließen, erfuhr ich persönlich den Antrieb all der völlig unterschiedlichen Künstlerpersönlichkeiten: Es waren selbstverständliche Ansprüche an Humanität, an ein respektvolles Umgehen miteinander in unserer Gesellschaft. In auffallend empathischer Weise engagieren sich viele Künstler für gesellschaftliche Interventionen, die mindestens der Wahrnehmungsschärfung, bestenfalls der Linderung oder Veränderung von menschlichen Bedrängnissen dienen.

Dass Künstler zwischenmenschliche und gesellschaftliche Themen aufgreifen, und zwar ohne ein politisches Mandat, ohne Auftrag oder Finanzierung, das erfüllt mich auch nach vielen Jahren engagierter Anteilnahme immer wieder mit Staunen und Hochachtung.

Im Unterschied zu Forschungsvorhaben und vielerlei sozialen Projekten gehen partizipativ arbeitende Künstler nicht von einem gesteckten Leistungsziel aus. Sie ergreifen meist die Initiative, laden ein, bieten einen Rahmen und werfen konkrete Fragen auf. Innerhalb dieses abgesteckten Terrains gehen sie in Vorlage: Sie entwickeln einen Plot, bereiten ihr Material für die Begegnung vor, präsentieren sich in ihren Kompetenzen. Freie Teilnehmende können das Angebot annehmen, sich in einen Prozess einbeziehen lassen. Der partizipative Kunstansatz rührt von der Erfahrung her, dass nicht das Ich allein wichtig ist, sondern das Ich in der Gesellschaft. Eine menschlich-politische Motivation, die kleine Lichtpunkte setzt in einer mehr und mehr auf Konsum, Ablenkung und Besitz ausgerichteten Gesellschaft, in der mangelnde Wertschätzung und Anerkennung unseren Alltag durchdringen.

Die Begegnung mit Persönlichkeiten, die durch künstlerisches Tun ihr Vertrauen auf glückende menschliche Kommunikation ausdrücken, führte nicht zum Bild eines quasi stabilen neuen Raums der Kunst. Die Phänomene, die augenblicklich unter dem Begriff partizipativer Kunst auftreten, stellen ein dynamisches Potenzial dar, das eng mit unserer gesellschaftspolitischen Entwicklung verknüpft ist. Dass es diese „Bewegung“ gibt und dass sie sich ständig weiterentwickelt, erfüllt mich persönlich mit Zuversicht und Hoffnung, was das menschliche Sein und Miteinander betrifft.

Gabriele Oberreuter, Januar 2017

Vorbemerkung

„Ich halte, offen gestanden, für die beste Kritik diejenige, die unterhaltend und dichterisch ist: nicht jene kalte, algebraische, die alles zu erklären vorgibt und dabei weder Hass noch Liebe hat und sich mit Absicht jeder Art von Temperament entäußert. [...] Um gerecht zu sein, d. h., um überhaupt selbst zu Recht zu bestehen, muss die Kritik parteiisch, leidenschaftlich, politisch sein: sie muss einen exklusiven Standpunkt vertreten – aber den Standpunkt, der die weitesten Ausblicke eröffnet.“¹

(Charles Baudelaire, 1846)

Partizipative Kunst lässt sich in einer ersten Annäherung als gestalterischer Prozess beschreiben, an dem eine definierte oder offene Gruppe auf Einladung einer oder mehrerer Personen (Künstler oder Künstlerkollektiv) aktiv teilhat. Ziel dabei ist, Erfahrungsräume spielerisch auszuloten und demokratische Prozesse zu erleben und zu praktizieren. Die „Kunst“ besteht also nicht mehr (nur) in einem sinnlich wahrnehmbaren, gestalteten Gegenstand, sondern darin, dass ein Künstler einen Handlungsimpuls zu einem flüchtigen Prozess gibt, dessen Wirkung sich außerhalb des formalästhetischen Bereichs entfaltet.

Bei partizipatorischen Kunstprojekten haben wir es demzufolge mit hybriden Konstrukten zu tun, die sich den Sphären Kunst/Ästhetik oder Politik, Gesellschaft, Bildung nicht eindeutig zuordnen lassen. Daraus entspringen bei ihrer Bewertung Schwierigkeiten. Das lässt sich an einem markanten Beispiel wie Jochen Gerz' *2–3 Straßen. Eine Ausstellung* (2010) gut veranschaulichen. Gleich mehrere Forscherteams unterschiedlicher Universitäten haben hierzu umfängliche Begleitstudien aus sozialwissenschaftlicher und kulturwissenschaftlicher Perspektive erstellt.² Doch so umfassend diese Analysen auch sein mögen, verdeutlichen die soziologischen Ausleuchtungen gleichzeitig immer auch ihre methodische Begrenztheit bei der Beurteilung des postulierten künstlerischen Charakters dieses und vergleichbarer Projekte: „2–3 Straßen ist ein Kunstwerk“, heißt es dezidiert in Gerz' Projektbeschreibung.³ Bei dieser „Beschreibung“ handelt es sich genau genommen um eine Setzung, an die bei Gerz ein kunsttheoretischer Diskurs anknüpft.

Der künstlerische Charakter ist seinerseits aber auch mit den Methoden klassischer Kunstkritik nicht vollständig zu erfassen, sofern sich diese auf Artefakte von Individuen bezieht, sich auf die argumentativ abgesicherte Beurteilung von ästhetischen Qualitäten konzentriert und fragt, ob und wie die auktoriale Intention umgesetzt wurde. Das ergibt bei einem Konzept, das auf einen immateriellen Prozess multipler Autorschaft und verteilte Verantwortlichkeit zielt, wenig Sinn.

¹ Charles Baudelaire, in: *Der Salon von 1846*. Zitiert nach Bianchi/Doswald 2013, S. 40.

² Vgl. Brocchi/Eisele 2011; Hollstein u. a. o. J.; *Urbane Kreativitätsimpulse* 2011.

³ Gerz 2006, S. 4.

Die hier angedeutete Problematik deckt sich teilweise mit Fragen, welche im Zuge der Konzeptkunst schon in den 1960er Jahren dadurch aufgeworfen wurden, dass die „Kunstabwertung sich von der Gestaltungsbewertung abkoppelte“⁴; sie deckt sich teilweise auch mit Überlegungen zum Konzept auktorialer Schöpfung und den damit verbundenen Fragen individueller beziehungsweise kollektiver Urheberschaft und Verantwortung für das Geschaffene – diese Diskussion wurde durch die Pop Art angestoßen. Partielle Überschneidungen ergeben sich auch mit Fragen der Prozessanalyse, die spätestens seit Fluxus und dem erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys – Stichwort „Soziale Plastik“ – sowie verstärkt mit dem Performative Turn der 1990er Jahre an die Stelle von Werkanalysen trat.

Die von den einzelnen Fachdisziplinen ausgebildeten unifokalen Methoden reichen zur Beurteilung partizipativer Kunst nicht aus, da sie jeweils Einzelaspekte betrachten, aber der Ambivalenz sozialkünstlerischer Ansätze nicht gerecht werden. Damit ist die Grundproblematik der methodologischen Forschung zu beteiligungsbasierten hybriden Kunstprojekten skizziert: Da das Medium gesellschaftlicher Transformation bei partizipativer Kunst explizit künstlerisch ist oder zumindest so postuliert wird und eben nicht (nur) politisch, therapeutisch, pädagogisch, stellt sich die Frage, wie diese spezifisch künstlerische Qualität der eingesetzten Strategie, des Instrumentariums, des Settings und der Wirkung beurteilt werden kann.

⁴ Diedrich Diederichsen: Art. Kunst und Ökonomie, in: Butin 2002, S. 169. Vgl. hierzu auch Seegers 2015, S. 90: „Doch spätestens mit den Entmaterialisierungstendenzen konzeptueller Kunst seit den 1960er Jahren verblasste auch die individuelle Handschrift der unnachahmlichen, zumeist männlichen Künstlerpersönlichkeit. Die Kunst als reine Ideenproduktion entbehrte nunmehr jeder materiellen Tätigkeit und erforderte völlig andere Bewertungsmaßstäbe als Farbe und Form. Das entmaterialisierte ‚Werk‘ als reines Denken und gute Idee, das ganz selbstverständlich auf den kritischen Diskurs bezogen blieb, ließ nur noch Innovation, Fortschrittlichkeit und Radikalität als Parameter der ästhetischen Bewertung zu.“

1. Einleitung

„Doch wie soll das gehen, wie kann der Betrachter den Wert der Kunst bemessen? Welche Methode soll er wählen? Man kann der Kunst ja nicht beikommen mit Knoten, Kilohertz, Pond, Bar, Karat oder Lux. Jede physikalische Vermessungsmethode versagt. Eine Ermessenssache bleibt die Kunst aber trotz allem. Jeder darf ihren ästhetischen Druck bestimmen, ihr inhaltliches Gewicht abwägen, ihre technische Höhe, ihre sinnliche Leuchtkraft beziffern. Nur über die richtige Skala herrscht Unklarheit. Gibt es einen Eichstrich für Empfindungen?“⁵

(Hanno Rauterberg, Kunstkritiker, 2007)

1.1 Zum Begriffsgebrauch

Die vorliegende methodenkritische Reflexion zu partizipativer Kunst geht den Möglichkeiten, Grenzen, Voraussetzungen und Konsequenzen der Bewertung⁶ von hybriden Kunststrategien nach.

In welchem Verhältnis stehen Partizipation (konkrete Teilhabe) und Hybridität (Mischform heterogener Systeme) zueinander? Was ist, um hier eine Form von Hybridität paradigmatisch zu benennen, unter sozialästhetischem Ansatz oder sozialkünstlerischer Strategie zu verstehen? Wie ist eine solche Verquickung von gesellschaftlicher und ästhetischer Sphäre durch die Involvierung auch „kunstferner“ Akteure zu verstehen?

Als erste Verständigungsgrundlage sei die Definition vorangestellt, die Silke Feldhoff 2009 in ihrer Dissertation *Zwischen Spiel und Politik* von Partizipation als Strategie und Praxis in der bildenden Kunst gab: „Akteur ist der Rezipient bei den Arbeiten, bei denen seine Reaktionen oder Handlungen notwendiger, konstitutiver Teil der künstlerischen Arbeit sind. Ohne die Beteiligung der Rezipienten, die zu Partizipanten werden, entfällt die künstlerische Realisierung, so dass es die künstlerische Arbeit dann schlicht nicht gibt, sie nicht komplett ist oder keinen Sinn ergibt. Hierin liegt der Unterschied gegenüber dem Konzept, das Publikum als Ausführenden einer Instruktion zu begreifen.“⁷

Es gibt viele Spielarten und Zielsetzungen, welche diese Definition von „Mitmachkunst“ erfüllen, so beispielsweise auch ein gemeinschaftlich erarbeitetes Kunstwerk, das ansonsten den traditionellen Charakter eines Artefakts beibehält. Im Unterschied dazu konzentriere ich meine Ausführungen auf solche partizipativen Ansätze, die ihr Wirkungsfeld primär außerhalb des formalästhetischen Bereichs ansiedeln.

⁵ Rauterberg 2007, S. 196.

⁶ Die Begriffe Bewertung, Beurteilung und Evaluierung werden in der vorliegenden Erörterung weitgehend synonym verwendet; wenn überhaupt, dann wird keine trennscharfe Differenzierung, sondern höchstens eine vorsichtige Akzentuierung vorgenommen: Die Betonung liegt bei der Beurteilung auf einer wertungsfreien Einschätzung, bei Bewertung auf dem Einordnen in ein inneres Wertesystem, bei Evaluierung auf der formalisierten Be- und Auswertung.

⁷ Feldhoff 2009, Bd. 1, S. 44.

Wenn in der vorliegenden Erörterung von „Partizipation“ gesprochen wird, ist immer eine Kunststrategie gemeint, welche zwischen unterschiedlichen Wirkungssphären verortet ist und daher eine Mischform zwischen formalästhetischem und außerkünstlerischem Wirkungsfeld darstellt. Mein Interessenschwerpunkt behauptet aber keine generelle Gleichsetzung des partizipativen und des hybriden Charakters bestimmter künstlerischer Konzepte.

Meine erste – gegenüber Feldhoff einschränkende – definitorische Annäherung an Partizipation lautet:

In der partizipativen Kunst, welche Gegenstand der vorliegenden methodologischen Untersuchung zur qualitativen Bewertbarkeit ist, sollen ästhetische Arbeiten gesellschaftliche oder anderweitige außerkünstlerische Wirkung zeitigen – und zwar wesentlich dadurch, dass die Betrachter oder Zuschauer aus ihrer passiven Rolle entlassen werden; dabei ist ihre physische (nicht nur kontemplative) Involvierung die notwendige Bedingung eines partizipativen Prozesses, der zum Kunstprojekt deklariert wird. Dieser kann sozialen, politischen, psychologischen, pädagogischen oder kommunikativen Charakter haben.

Ich nehme in dieser Studie über beteiligungsbasierte Kunststrategien also solche künstlerische Prozesse in den Fokus, die über formalästhetische Anliegen hinausgehen, indem sie Politik, Sozialarbeit, Kommunikation, Bildung etc. *als* Kunst und umgekehrt Kunst *als* Politik, Sozialarbeit, Kommunikation, Bildung etc. auffassen. Durch diese Verschmelzung von Konzepten haben wir es mit einem sozialästhetischen oder einem polit-, psycho-beziehungsweise bildungsästhetischen Hybrid zu tun, dessen Auswertung und Beurteilung besondere methodische Schwierigkeiten aufwirft.

Bei den hybriden Kunstkonzepten geht es darum, ästhetische und gesellschaftspolitische Prozesse zusammenzudenken. Wenn von sozialästhetischen Ansätzen oder sozialkünstlerischen Strategien die Rede ist, so steht meine Begriffsverwendung in der kunsttheoretischen Tradition, die Joseph Beuys mit seinem Konzept der Sozialen Plastik begründete.⁸

⁸ Der Begriff „Sozialästhetik“ taucht auch andernorts auf, nämlich aus anthroposophischer Sicht bei Herbert Witzmann sowie aus pädagogischer Sicht bei Theo Eckmann (Eckmann 2014).

Der Gebrauch der Komposita „sozialästhetisch“ bzw. „sozialkünstlerisch“ in der vorliegenden Studie ist nicht deckungsgleich mit Witzmanns Ansatz. Ich bewege mich mehr im begrifflichen Umfeld von Eckmann, der als langjähriger wissenschaftlicher Vorstand der Montag Stiftung Jugend und Gesellschaft (MJG) diesen Konzeptionsbegriff maßgeblich prägte. Allerdings liegt im Unterschied zu Eckmanns breitem Begriffsverständnis (im Sinne von „kultureller Bildung“) mein Fokus in der vorliegenden Erörterung auf „Kunst“ im engeren Wortsinn.

Für Eckmann fasst der Begriff eine gesellschaftsnahe Pädagogik. Sozialästhetik ist für ihn eine ethische Haltung, nämlich „eine humane Ästhetik, die sich als Kultur der Zwischenmenschlichkeit und als Haltung gemeinsamer Verantwortung für ein Ganzes begreift“. In einer Kurzrezension zu seinem Buch *Sozialästhetik. Lernen im Begegnungsfeld von Nähe und Freiheit* heißt es: „Eckmann versteht den Begriff Ästhetik als ‚die Ganzheit von Erleben, Erfahren, Wahrnehmen und Erkennen‘, gleichzeitig als ‚Erfahrung von qualitätsbewusster Arbeit, von sinnlich wahrnehmbarer Struktur und Form als sinnlich wahrzunehmende und

Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich auf sozial-künstlerische beziehungsweise künstlerisch-soziale Konzepte, wobei andere Varianten zwar mitgedacht, aber nicht immer alle explizit genannt werden. Um den Text möglichst straff zu halten, steht diese Mischform paradigmatisch für diverse andere; die entsprechenden Analogieschlüsse zu ziehen, wird dem Leser überlassen.

1.2 Zur Fragestellung. Eine kritische Betrachtung

1.2.1 Arbeit am Mythos

„Insgesamt bieten auch Kunst und Kultur substanziell besondere Möglichkeiten der Förderung sozial Benachteiligter – wie andere gesellschaftliche Teilbereiche auch. [...] Aber dieses Potenzial der Kulturellen Bildung als empirische Wirklichkeit zu deklarieren, gehört in den Bereich der Ideologie, in der normativ begründete Wünsche als Tatsache ausgegeben werden“⁹ – nach dem Motto, „Es ist, was so sein soll“. Der Vorsitzende des Rates für Kulturelle Bildung, Eckart Liebau, entlarvt hier bestimmte Grundmuster in einem künstlerischen Tätigkeitsfeld, in dem dezidiert prozess- und nicht werkorientiert agiert wird, die Akteure sich mithin außerhalb des Kunstmarktes positionieren und folglich auf andere Finanzierungsquellen angewiesen sind als auf den Sammler, Mäzen, Galeristen. „Kulturelle Bildung wird als wertvoll erachtet, weil sie Ziele und Zwecke zu erreichen verspricht, die über sie hinausweisen. Immer öfter werden dabei die sozialen Effekte von Kunst- und Kulturprojekten beschworen – sie machen quasi jeden automatisch kommunikationsfähig, empathisch, kreativ und leistungsfähig. Aber das sind in Wirklichkeit eher unsichere Nebenwirkungen. [...] Dass [...] so häufig mit den Nebenwirkungen argumentiert wird, ist das Ergebnis von Antragspolitik und damit von politisch-strategischen Orientierungen.“¹⁰

Folgt man Liebaus Ausführungen, dann geht es ihm bei seiner entlarvenden Arbeit am Mythos um zweierlei: erstens um die Anstrengung, mittels einer Art Alphabetisierungskampagne in den Künsten die Voraussetzung für wirkliche Partizipation der Rezipienten

wahrgenommene Qualität. Und dies nicht in einem schöngestigen Sinn, sondern als eine Kultur des Alltags und als Verantwortung für ein Gemeinwesen.' Diese Konnotation wird ergänzt durch den Teilaspekt ‚sozial‘, ‚der das Ästhetische um die Erfahrungen des Miteinander, des Austausches, der Teilhabe, um Partizipation und Ergänzung‘ erweitert.“ (<http://www.montag-stiftungen.de/jugend-und-gesellschaft/veroeffentlichungen/beitraege-zur-sozialaesthetik/veroeffentlichungsozialaesthetik.html>).

In dem von Eckmann mitgeprägten Veranstaltungsprogramm *einszueins* der MJG heißt es: „Bestimmendes Merkmal sozialästhetischer Praxis ist eine Kombination aus Wahrnehmungs-, Gestaltungs- und Verständigungsprozessen zwischen mindestens zwei Menschen, die auf Widersprüchliches und Unfertiges genauso verweisen wie auf Geformtes und Fertiges. Ästhetik ist zu verstehen als sinnlich wahrzunehmende Qualität sowie deren Reflexion und Kommunikation durch kognitive Prozesse – Sozialästhetik als ihre Erweiterung in den sozialen Raum. Das Soziale ist die gemeinsame Fähigkeit zu einem Beitrag, der das Ganze der gemeinsamen Kultur inspiriert, erweitert und bereichert.“ (Programmheft *einszueins* Seminare 2016)

⁹ Liebau 2015, S. 67.

¹⁰ Ebd.

kultureller Bildung zu schaffen, und zweitens um ein Plädoyer, Kunst nicht zu instrumentalisieren, sondern sie in ihrer Eigenqualität zu rehabilitieren.

Um den von Liebau diagnostizierten „legitimatorischen Mythen“ Aufklärung entgegenzusetzen, scheint nichts näher zu liegen, als ein kritisches Evaluierungsinstrumentarium zu entwickeln, um die angebliche soziale, pädagogische, therapeutische Wirkkraft von partizipativen Kunstprojekten und umgekehrt die postulierte ästhetische und künstlerische Qualität von Sozial-, Bildungs- und Therapieprojekten zweifelsfrei feststellen und bemessen zu können. Denn, so Liebau, dass kulturelle Bildung „den sozial Benachteiligten helfe, dass sie inklusiv und wesentlich partizipativ sei und dass sie Menschen verbinde, sind verbreitete Thesen, die in zahllosen Positionspapieren behauptet werden. Hierbei handelt es sich allerdings ebenfalls um kaum belegte Behauptungen, die empirisch auf wackeligen Beinen stehen und nicht selten schlichtweg falsch sind. Vielmehr verstellen derartige Begründungen, die die Relevanz kultureller und künstlerischer Projekte mit ihrem Potenzial für sozialen und gesellschaftlichen Wandel erklären, den Blick auf die Künste als eigenständigen Bereich des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens.“¹¹

1.2.2 Der Wunsch nach einem Auswertungsmodell

Vor diesem Hintergrund versteht sich die Hoffnung auf eine Objektivierung der Beurteilungskriterien von Kunstprojekten mit partizipatorischem Ansatz beziehungsweise von partizipativen Sozial-, Bildungs-, Therapieprojekten mit künstlerisch-ästhetischem Anspruch. So lautete auch eine Zielvereinbarung der Kooperation zwischen der Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft (im Folgenden MKG) mit der Alanus Hochschule 2013: „Die Transferstelle [...] erarbeitet Modelle und Methoden der Evaluierung sowie der Ergebnis- und Prozesssicherung mit Blick auf die zu realisierenden Kunstprojekte. Sie stellt durch ihre interdisziplinär ausgerichtete Theoriebildung Kriterien zur Beurteilung von gesellschaftlich relevanten Kunstprojekten auf, die in Zukunft als Argumentationsbasis bei den Auswahlverfahren dienen können.“¹²

Damit sollte auch die Frage geklärt werden, ob sich bestimmte Strukturmerkmale als Qualitätsindikatoren eignen, des Weiteren, ob sich neuralgische Punkte von Projekten exemplarisch herausarbeiten lassen.¹³ Mit der angestrebten Systematisierung von

¹¹ Ebd.

¹² Exposé als Anlage zum Kooperationsvertrag zwischen der Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft (MKG) und der Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft, 2013.

Die methodologische Fragestellung schlüsselte Ruth Gilberger (im Folgenden RG), Vorständin der MKG, später weiter auf: „Wie kann echte Teilhabe qualitativ gemessen werden? Wie kann die Erprobung künstlerischer Strategien sinnvoll evaluiert werden? Wer entscheidet nach welchen Interessen über die Wirksamkeit?“ (RG in ihrer Präsentation von *Borsig11 – Public Residence* im Rahmen der „Perspektive Armut“-Veranstaltung am 14.03.2015 in der Alanus-HS).

¹³ So formuliert im Vieraugen-Gespräch RG mit der Autorin (im Folgenden IRM) am 11.03.2015.

Projektbewertungen artikuliert die MKG einen Wunsch stellvertretend für diverse Institutionen und Akteure, die in diesem gesellschaftlichen Handlungsfeld aktiv sind und

1. auf eine Verwissenschaftlichung im besten Wortsinn hoffen (Erkenntnisinteresse),
2. eine verlässliche objektive Argumentationsbasis letztlich auch für finanzielle Entscheidungen bei Anträgen und Förderung ersehnen (ökonomische Legitimierung)
3. oder schlicht an der Objektivierung intuitiv wahrgenommener Sachverhalte interessiert sind auch im Sinne der Versachlichung mitunter emotional aufgeheizter Diskussionen über den Stellenwert unterschiedlicher künstlerischer beziehungsweise politischer Aktionsfelder (persönliche Rechtfertigung).

Doch bevor der Versuch unternommen wird, ein konkretes Auswertungsmodell zu erarbeiten, scheint es empfehlenswert, die unausgesprochenen inneren Voraussetzungen der Frage nach den Bedingungen für das Gelingen von Kunst und nach deren Bewertungskriterien zu überprüfen und ebenso, welche Konsequenzen deren Beantwortung möglicherweise impliziert. Es soll ein Bewusstsein dafür geschaffen werden, ob und wie die Beurteilung von partizipativer Kunst funktionieren kann beziehungsweise soll. Wer hat die Fragehoheit? Wer oder was wird bei partizipativer Kunst eigentlich einem Urteil unterzogen? Mit welchem Ziel geschieht dies und zu welchem Zweck?

1.2.3 Das Unbehagen an der Frage

Es muss stutzig machen, dass trotz der zitierten einsichtigen Begründungen bislang keine tragfähige Auswertung sozialer Effekte vorliegt, die kausal eindeutig auf die Wirkungsmechanismen von *Kunst* zurückzuführen wären. Ebenso scheinen einheitliche Wert- und Entscheidungskriterien zu fehlen, um die ästhetische Qualität partizipativer Kunstprojekte zu vergleichen.

Die Gründe hierfür sind vielfältig und reichen von ideologiekritischem Unbehagen bis zu methodologischen Einwänden, die die Geistes- und Sozialwissenschaften im Unterschied zu den Naturwissenschaften im Allgemeinen betreffen und im Besonderen die Problematik, auf die die Kunstkritik seit Jahrzehnten in kritischer Selbstreflexion Antworten sucht.

Es gibt Skeptiker, die bezweifeln, dass ein Konnex zwischen ästhetischer Qualität und sozialer Wirkkraft, der wissenschaftlichen Kriterien genügt, überhaupt zu finden ist. Um diese Kriterien zu erfüllen, müsste er wiederholbar, nachprüfbar, voraussagbar, begründet und allgemeingültig sein. Außer diesen Skeptikern gibt es auch ausdrückliche oder unterschwellige Gegner der Frage nach einer eindeutigen Bemessensgrundlage für die Bewertung von Kunst. Sie halten nämlich die Unvoreingenommenheit von Forschung für ein Ammenmärchen und nehmen Wissenschaft nicht als wertfrei und objektiv, sondern als interessengeleitet, wenn nicht gar ideologiegebunden wahr. Ihnen zufolge werden beispielsweise Forschungen an Stammzellen nicht von überzeugten Katholiken betrieben und Optimierungsstrategien von Waffeneinsätzen nicht von Pazifisten, und, so könnte man fortfahren: quantitative Evaluierungen eben nicht von intuitions gesteuerten

Menschen, die belastbare Zahlen für inkompatibel mit Dimensionen wie Kreativität und Kunst halten. Letzteres schon allein aufgrund der Tatsache, dass eines der Definitionsmerkmale von Kunst, nämlich Ergebnisoffenheit, ein Vorgehen ausschließt, das vorformulierte Zielmarken eindeutig festlegt, an denen das Ergebnis dann messbar wäre.

1.2.4 Eine unnötige Frage?

Der Vergleich zwischen der Wirksamkeitsmessung von partizipativer Kunst und der Überprüfung der Homöopathie zwecks kassenärztlicher Zulassung scheint naheliegend. Deren Wirksamkeit ist bei unzähligen Patienten unbestritten, aber es fehlt ein naturwissenschaftliches Instrumentarium, um nachzuweisen, dass ihre Wirkung nicht bloß auf einem Placebo-Effekt beruht. Ähnliches ließe sich beispielsweise von der schamanischen Einfühlung in die Natur, vom Zusammenhang zwischen Mondphase und Menstruationszyklus oder vom Aufspüren unterirdischer Wasseradern per Wünschelrute behaupten. All dies wird von Menschen, denen das Sensorium für solche Methoden und Zusammenhänge fehlt, als Unsinn abgetan. Dies sagt aber bekanntlich mehr über die Sehnsüchte nach Quantifizierbarkeit, Messbarkeit und Logik eines aufgeklärten, zweckrationalen, innerlich auf Kontrolle, Vorhersage und Nachvollziehbarkeit angewiesenen Menschen westlichen Zuschnitts aus als über den Wahrheitsgehalt des jeweiligen Befunds.¹⁴

1.2.5 Eine gefährliche Frage?

Manche halten die Frage der Überprüfbarkeit beziehungsweise Nachprüfbarkeit künstlerischer Qualität schlichtweg für falsch gestellt oder sie trauen den Antworten keine Aussagekraft zu. Andere halten die Aussagekraft – nicht bezüglich ihres Wahrheitsgehaltes, sondern bezüglich der Wirkmächtigkeit der erhobenen Daten – geradezu für gefährlich: Sollte sich beispielsweise „erweisen“, dass besonders Projekte von kurzer Dauer, die im Sommer mit Schulkindern mit Migrationshintergrund veranstaltet werden, gemessen an den angelegten Kriterien sehr „erfolgreich“ sind, wäre mit dem Künstlerduo Gert Bendel und Dörte Meyer hinsichtlich der Einzigartigkeit von Kunstprojekten, die keine „Masche“ sein wollen, kritisch zu fragen: „Aber, sind künstlerische Vorgehensweisen aus dem Kontext herauslösbar und transferierbar? Können aus gelungenen Projekten von räumlichen, zeitlichen und persönlichen Bedingungen losgelöste

¹⁴ Die Grundskepsis wird auch im PHINEO-Leitfaden – als „Vorurteil“ und „Frage“ – zitiert, um sie dann möglichst zu entkräften. „Wir hören oft, Wirkungen könne man gar nicht messen. Andere sagen, man müsse alles bis auf die letzte Kommastelle messen. Die Realität liegt wie so oft in der Mitte. Man kann nicht alles ‚messen‘, also in Zahlen ausdrücken. Aber man kann sich in jedem Fall mit Fragen zur eigenen Wirkung beschäftigen, auch wenn man nicht für jeden Punkt einen wissenschaftlichen Nachweis vorlegen kann. Man kann sich auch qualitativ einer Antwort annähern. Die wichtige Frage ist also eher: Wie können wir Informationen generieren, die uns eine Vorstellung davon vermitteln, ob wir auf dem richtigen Weg sind?“ (Philipp Hoelscher, zitiert in: PHINEO-Analysemethode 2014, S. 12).

Handlungskonzepte entwickelt werden?“¹⁵

Hieran schließt sich eine theoretische Frage zu den Definitionsmerkmalen von Kunst an. So nannte Thomas Egelkamp, freier Künstler und Professor für Kunstvermittlung an der Alanus Hochschule, die Unwiederholbarkeit – die Einzigartigkeit oder Originalität – eines Projektes sogar als Unterscheidungskriterium für Positionen, die womöglich wie Sozialarbeit, Therapie oder Bildungsarbeit aussehen, sich selbst aber als „Kunst“ verstehen.¹⁶ Dies wirft ein Einordnungsproblem für Konzepte wie Shelley Sacks' „Earth Forum“ auf. Obgleich es sich dabei um ein inzwischen weltweit eingesetztes Modul handelt, das sogar von ihren Schülern angeleitet werden darf, besteht die Beuys-Schülerin auf der Einzigartigkeit dieses künstlerischen Prozesses, eine Soziale Plastik zu gestalten. Demnach besteht die Originalität in der jeweiligen Realisierung, die je nach Teilnehmerkreis neu und andersartig ausfallen wird, so wie ein klassischer Bildhauer auch innovativ sein kann, obwohl er auf das gleiche Material zurückgreift und ähnliche Bearbeitungsmethoden zum Einsatz bringt.

Im Falle von Kunst ist die Kenntnis des Erfolgsrezepts nur bedingt nützlich, denn dessen exakte Anwendung bedeutet paradoxerweise das Ende von Kunst; Michelangelos *David* als touristisches Souvenir in Serie produziert zeigt, dass plumpe Nachahmung Kitsch, aber eben keine Kunst hervorbringt. Auf partizipatorische Konzepte übertragen bedeutet das: Selbst wenn sich die Geheimformel für ihr Gelingen entdecken ließe, machte ihre Anwendung im Sinne exakter Wiederholung aus dem Kunstkonzept ein bloßes Tool.

Die Frage nach der Qualitätsformel zu stellen ist bei Kunst also mit einem gewissen Risiko behaftet, denn die Kenntnis eines „Erfolgsrezeptes“ könnte zu einer Monotonie der Angebote führen, zumal Risikofreude meist dort aufhört, wo Rechenschaft über die aufgewendeten Gelder abgelegt werden muss. Doch ein solcher Nachahmungseffekt ist sogar intendiert. So heißt es bei dem um Wettbewerbsvorteile bemühten PHINEO-Modell der Wirkungsanalyse (vgl. Kap. 5.4), es könne „in entscheidendem Maße dazu beitragen, dass Wissen über gute Praxis verbreitet wird und erfolgreiche Konzepte überall Anwendung finden können.“¹⁷

Bei diesen Überlegungen sollte man nicht aus den Augen verlieren, dass Werturteile keine reine Information sind, sondern appellativen Charakter haben, insofern sie zur Nachahmung animieren. Positive Bewertungen wirken bekanntlich verkaufsfördernd (siehe Amazon), und sie führen, aus namhaftem Mund vorgetragen, auch auf dem Kunstmarkt zur unmittelbaren Wertsteigerung.¹⁸

¹⁵ Gert Bendel und Dörte Meyer: Partizipation und Kontrolle – Sternstunden und Stolperfallen. Entwurf für eine Publikation zur Veranstaltungsreihe Zuschauen? Mitmachen! An der Alanus Hochschule 2013–2014 (unpubliziert).

¹⁶ Thomas Egelkamp in der Moderation der Abschlusspräsentationen partizipativer Kunstprojekte als Möglichkeit gesellschaftlichen Wandels bei „Perspektive Armut II“ am 23.01.2016 in der Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft, Alfter bei Bonn.

¹⁷ PHINEO-Analysemethode 2014, S. 8.

¹⁸ Diese Mechanismen erläutert in: Voss 2015.

Publizierte Evaluierungen bilden also nicht nur ab, sondern entfalten eine eigene Dynamik, werden selbst zum Agens, indem sie verstärkend oder abschwächend wirken. Sie sind nolens volens handlungsorientierend. „Rankings beeinflussen die Qualitätswahrnehmung [...]. Vor allem aber führen Rankings dazu, dass sich die Evaluierten auf die Gesichtspunkte der Evaluation einstellen, auch wenn das dazu zwingen kann, von lokalen Qualitäten abzuweichen und das zu tun, was alle tun.“¹⁹

Eine besondere Wirkkraft haben in unserer modernen Welt die in Zahlen gegossenen „harten“ Fakten und Indikatoren, an denen man Leistung und Fortschritt ablesen zu können glaubt. Jochen Krautz, Professor für Kunstpädagogik, und Silja Graupe, Professorin für Ökonomie und Philosophie, sehen die Bedeutung von Quantifizierungstechniken für das soziale Leben durchaus kritisch und warnen: „Dabei liegt die unheimliche Macht des Messens letztlich nicht im Ergebnis. Unabhängig davon, was PISA genau misst, und gleichgültig, ob gute oder schlechte Ergebnisse produziert werden, liegt die Macht in den Prozessen des Messens und Gemessenwerdens selbst. Denn diese gewöhnen Menschen daran, geistlos allein zwischen einem Mehr und einem Weniger zu unterscheiden, ohne je wirklich nach Bildungsqualitäten zu fragen. Sie machen fit für eine Welt, in der alles nur nach Wachstum strebt und sich Erfolg an reinen Quantitäten bemisst“²⁰.

In ihrer positivismuskritischen Einschätzung stehen sie nicht allein. Das Phänomen grassierender Zahlengläubigkeit und deren Auswirkungen werden zurzeit von Wendy Espeland und einer Forschergruppe am Wissenschaftskolleg Berlin untersucht. Eine Erklärung für die Quantifizierungssehnsucht liegt vermutlich in der Komplexität einer unübersichtlich gewordenen Welt. „Spezialisierung erzeugt Wissensprobleme. Je mehr Spezialisten es gibt, desto öfter müssen Entscheidungen – etwa der Mittelzuweisung, der rechtlichen Gestaltung oder der politischen Wünschbarkeit – von Leuten getroffen werden, die gerade kein Wissen von dem haben, worüber sie entscheiden. Zahlen überbrücken, wenn auch oft nur scheinhaft, solche Unkenntnis, unter anderem weil nicht viel dazu gehört, um festzustellen, welche von zwei Zahlen die größere ist. Zahlen überbrücken auch soziale Kontextunterschiede. [...] Wenn man in unübersichtlichen Zusammenhängen entscheiden muss, fällt Vertrautheit als primäre Grundlage aus. Zahlen sind in dieser Perspektive ein funktionaler Ersatz für Vertrauen in Personen, sie formalisieren Reputation.“²¹

Nun geht es bei der erhofften Bewertbarkeit der Funktionstüchtigkeit partizipativer Strategien nicht zwangsläufig um quantitative Studien, sondern um qualitative Untersuchungen, dennoch lassen sich einige der referierten Kritikpunkte und Befürchtungen mutatis mutandis übertragen.

¹⁹ Kaube 2014.

²⁰ Graupe/Krautz 2013.

²¹ Kaube 2014.

Die Verfasserin der vorliegenden Arbeit teilt die Grundskepsis gegenüber „harten“ Evaluierungen künstlerischen Tuns. Bei den folgenden Überlegungen geht es daher konsequenterweise nicht um die Erarbeitung von Evaluierungsmodellen und -methoden, sondern um eine kritische Methodenreflexion in der Hoffnung, damit eine Grundlage dafür zu schaffen, falschen Erwartungen mit guten Argumenten begegnen zu können.

2. Objektiver und perspektivischer Qualitätsbegriff. Zum Verhältnis von Erfolg, Qualität, Markt- und Diskurswert

„Reden über Kunst in nichts als stahlharten Zahlen und windelweichen Geschmacksurteilen ist nicht nur unproduktiv, sondern auf Dauer auch öde. Kann ich mich wenigstens auf den schönen, wahren und guten Kanon der Kunstgeschichte zurückziehen? Wenn's so einfach wäre – der wird nämlich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt und Epoche zu Epoche immer wieder revidiert. [...] Stattdessen muss ich mit einer großen, grundsätzlichen Paradoxie klarkommen: Jedes Urteil über Kunst bleibt letztlich willkürlich und subjektiv und genau deshalb muss es umso mehr argumentativ fundiert und überprüfbar sein.“²²

(Jörg Heiser, Kunstkritiker, 2007)

Worauf genau richtet sich bei Kunst, insbesondere partizipativer Kunst, unser Werturteil? Was versteht man überhaupt unter künstlerischer Qualität? Ist künstlerische „Qualität“ eine absolute, werkimmanente Eigenschaft oder eine Frage von Abmachungen, Setzungen, Einschätzungen, ja unter Umständen sogar von Manipulationen seitens der Rezipienten, und damit relativ?

Hält man Qualität ausschließlich für etwas dem Werk Inhärentes, dann geht es darum, diese feststehende Größe mit dem richtigen methodischen Rüstzeug zu entdecken und sie – wie auch immer – objektiv zu fassen. Für die Vertreter eines objektiven Qualitätsbegriffs liegt die Erstellung eines normativen Kunstkanons nahe.

Für die Fürsprecher eines perspektivischen Qualitätsbegriffs mutet hingegen die Festbeschreibung einer derartigen Hitliste absurd an; die Bewertung einer künstlerischen Arbeit hängt auch von der jeweiligen Sichtweise ab. Qualität ist etwas, das dem seinem Wesen nach für unterschiedliche Rezeptionsweisen offenen Werk (Umberto Eco) beige-messen oder zugeschrieben wird, also eine veränderliche Größe.

Wolfgang Zinggl, prominenter Vertreter des gesellschaftspolitischen Aktivismus und damit auch Fürsprecher von Partizipation in der Kunst, bringt es lakonisch auf den Punkt: „Ob Kunst Qualität hat, hängt lediglich davon ab, ob sie bestimmten, vorher festgelegten Kriterien entspricht.“²³

Nicht nur wie „gut“ ein künstlerisches Projekt ist, sondern die noch essenziellere Frage, ob etwas überhaupt als „Kunst“ gilt, ist in einem niemals abschließbaren Prozess stets

²² Heiser 2007, S. 7f.

²³ Zinggl a. Doch dies hieße, die Autonomie der Kunst allzu kompromisslos zu verstehen. Dem Kunstwissenschaftler und Medientheoretiker Wolfgang Ullrich zufolge geht es darum, „die Kriterien, die ein Kunstwerk definiert, in ihrer Eigenständigkeit anzuerkennen, daraufhin aber auch mit anderen Kriterien – des Publikums, weiterer Werke, des Rezensenten selbst – in Beziehung zu setzen“. (Ullrich 2011, S. 138). Der Kriterienkatalog, der sich nach dem jeweiligen Erkenntnisinteresse richtet, könnte – unter anderem – den Innovationsgrad, die Nachhaltigkeit, den Genuss, das Ausmaß der Handlungskompetenz aller Beteiligten und vieles mehr umfassen.

neu auszuhandeln. Gerade die partizipativen Konzepte mit all ihren unterschiedlichen Wirkungsabsichten und Funktionsansprüchen, deren Minimaldefinition darin besteht, dass die aktive Teilnahme Dritter die *Conditio sine qua non* der sich prozesshaft entwickelnden Arbeit ist, sieht sich oft dem polemischen Vorwurf ausgesetzt, gar keine „Kunst“ zu sein. Das mag auch daran liegen, dass die Gradmesser für künstlerische Qualität, genauer gesagt für Erfolg und Anerkennung, die sich im 20. Jahrhundert herausgebildet haben, zur Beurteilung partizipatorischer Kunststrategien nicht oder nur bedingt tauglich sind: Dazu zählen die mediale Aufmerksamkeit, der Kunstmarkt und die Kunstkritik.

1. Die mediale Aufmerksamkeit gilt als Qualitätsindikator, oder präziser gesagt als Erfolgsmesser. Doch die Gleichung „laut = wichtig = gut“ ist schief, denn viele kluge, relevante und nachhaltige Projekte suchen gerade die unbeachteten und marginalisierten Nebenschauplätze, um in aller Stille ihre Wirkung zu entfalten. Auch ist die mediale Außenwirkung nicht immer mit der Innenwahrnehmung kongruent. Dies belegt beispielsweise *2-3 Straßen* von Jochen Gerz, ein während der Ruhrtriennale 2010 partizipativ angelegtes Projekt. Es sorgte in den Medien für Furore, wurde von manchen Beteiligten aber kritisch beurteilt ob der Reglementierung durch den festen Projektrahmen und wegen fehlender Involvierung der Co-Akteure.²⁴
2. Im kapitalistischen System fungiert der Kunstmarkt als – pekuniärer – Indikator für den Wert, exakter ausgedrückt den Marktwert, eines Werks. Dabei suggeriert die Nachfrage, dass es sich wie in der freien Marktwirtschaft um eine demokratische „Abstimmung“ von Nachfrage und Angebot, also um die Bewertung vieler handelt. Längst ist jedoch klar geworden, dass hier in Wahrheit wenige Kenner – Kunstexperten und Anlagemanager – ganz rational-pragmatisch ihren ökonomischen Vorteil steuern. Partizipative Kunst entzieht sich bewusst dieser Art von Vereinnahmung und Bewertbarkeit, denn als Kunstform ist sie nicht an einem Meisterwerk und erst recht nicht an einem finanziellen Spekulationsobjekt interessiert. Mitunter verzichtet sie komplett auf ein Artefakt und setzt stattdessen das Prozessuale, also Immaterielles, an die Stelle eines veräußerbaren Werks. Eine Soziale Skulptur von Beuys etwa ist als Handelsware ungeeignet und damit gemessen an den Kriterien des Marktes „wertlos“. Die künstlerische Relevanz dieser Konzeption hingegen ist heute nahezu unbestritten.
3. Blicke also das Fachwissen professioneller Kunstkritik. Sie bewertet und beurteilt Kunstwerke und reflektiert dabei ihr methodisches Vorgehen, um die Plausibilität ihrer Argumentation nachvollziehbar zu machen. Wenn sie sich dabei auf die ästhetische Dimension der künstlerischen Gestaltgebung konzentriert, kann sie ein wesentliches Moment partizipativer Kunst nicht erfassen, da diese außerkünstlerische Ziele, wie etwa politische, soziale, therapeutische oder pädagogische Ansprüche verfolgt. Ein transdisziplinärer Methodenmix ist hier gefragt. Gleichzeitig wird bei der Beurteilung partizipativer Projekte die Anwendung ethischer Kriterien oder

²⁴ Vgl. hierzu Brocchi/Eisele 2011.

sozialwissenschaftlich erhobener Zahlen anstelle von künstlerischen Werten kritisiert – ein Dilemma.²⁵

Es lohnt sich, alle drei Systeme in Hinblick auf unsere Fragestellung etwas genauer zu betrachten, wobei der Kunstkritik und dem ästhetischen Urteil ein eigenes Kapitel gewidmet wird (Kap. 3).

2.1 Erfolgsquoten: Medieninteresse, Publikumszulauf, Beteiligendenzahlen

Im Sinne des basisdemokratischen Grundgedankens partizipatorischer Kunststrategien könnte hier ein Plädoyer folgen für die Resonanz bei der Zielgruppe als Indikator für den Erfolg eines Konzepts. Allerdings ist Erfolg nicht immer gleichbedeutend mit Qualität. Man bedenke nur, dass im Fernsehen die Einschaltquote auch bei Softpornos steigt. Die aus anderen Kontexten hinreichend bekannte Diskussion zur „Quote“ soll hier nicht en détail aufgerollt werden. Es genügt daran zu erinnern, dass es zumindest nicht unproblematisch ist, komplexe Sachverhalte per Abstimmung, Publikumszulauf oder Beteiligendenzahlen beurteilen zu wollen. Solche quantitativen Erhebungen geben zahlenmäßig die Vorlieben des Massengeschmacks wieder, zeigen also, was aus einer bestimmten Perspektive für viele ansprechend ist (relative oder perspektivische Qualität). Unzulässig ist der Kurzschluss, aus großem Zulauf auf eine „objektive“ Qualität rückzuschließen. Ebenso falsch ist aber auch der Umkehrschluss, den manche ziehen, wenn sie von einer umgekehrten Relation zwischen Publikumsinteresse und einer – als objektiv verstandenen – „tatsächlichen“ Güte eines Kunstwerks ausgehen: Die Argumentation lautet dann, Quantität würde auf Kosten von Qualität, Erfolg mit Mittelmaß erkaufte: Wenn, salopp gesagt, „auch der letzte Depp dabei sein sollte“, vereitle diese „Niederschwelligkeit“ komplizierte, anstrengende, herausfordernde oder ungewohnte Angebote und damit den Erkenntnisgewinn bei anspruchsvollen Rezipienten. Der Schlagabtausch der Argumente ist genauso bekannt wie die damit einhergehenden Beschimpfungen wegen arrogantem Elitismus respektive niveauloser Gleichmacherei; besondere Brisanz bekommen die Argumente im Rahmen der Qualitätsdiskussion, denn bei solchen partizipativen Projekten, die sich explizit an marginalisierte oder bildungsferne Adressaten wenden und das mit Erfolg tun, kann die Zielgruppenadäquatheit als ein Qualitätsmerkmal gelten. Die Sachlage ist also komplex.

Das sieht man auch daran, dass wenig Zulauf, mangelnde Beachtung, unzureichende Beteiligung bei partizipativen Projekten zwar ein Scheitern an der Realität bedeutet, dies aber nicht unmittelbar und unbedingt auf mangelnde Qualität des Konzeptes schließen lässt. Denn Beteiligungsmangel kann viele Ursachen haben, angefangen bei den Unwägbarkeiten unkalkulierbarer Einflussgrößen wie beispielsweise des Wetters bis hin zu unvorhersehbaren Terminkollisionen während der Projektdurchführung.

Ökonomisch gedacht wäre die Beteiligungsquote vergleichbar mit dem Blick auf die „Verbraucherresonanz“, um beurteilen zu können, ob ein „Produkt“ „ankommt“ oder

²⁵ Die Eingangspassage zum Kapitel ist ein leicht abgewandelter Auszug aus Rith-Magni 2014.

nicht. Die Nachfrage von Vielen anstelle der Verordnung von Wenigen ist ein Credo des freien Marktes und wird als Ausweis für Demokratie den planwirtschaftlichen Strategien streng regulierter, ja diktatorischer Systeme entgegengehalten. Doch längst hat sich gezeigt, wie sehr „demokratische“ Nachfrage durch die Drosselung oder das Pushen von Angeboten manipuliert werden kann. Und dies gilt in besonderem Maße für den Kunstmarkt mit seinen Eigengesetzlichkeiten. Der Kunstmarkt, der es mit symbolischem Kapital zu tun hat, ist innerhalb des kapitalistischen Wirtschaftssystems ein Sonderfall, wo einige Grundideen der Wertschöpfung auf die Spitze getrieben und in der Konsequenz in mancherlei Hinsicht pervertiert werden.²⁶

2.2 Der Kunstmarktpreis als Qualitätsindikator bei partizipativen Kunststrategien

2.2.1 Ästhetischer Wert und Marktwert

Unter dem Titel *Der Marktwert, dieses schrecklich harte Kunsturteil*²⁷ befasste sich Dirk Boll mit der Korrelation der beiden Wertigkeiten von Kunstwerken: dem ästhetischen Wert (künstlerische Qualität) und dem finanziellen Wert (Handels- oder Marktwert). Obgleich es Interdependenzen gibt, unterliegen beide variablen Werte so vielen zusätzlichen Faktoren, dass er zu dem Schluss kommt, ein Zusammenhang zwischen Inhalt und Wert eines Kunstwerks lasse sich prinzipiell nicht in einer wirtschaftswissenschaftlichen Analyse darstellen.²⁸ Dennoch, oder gerade deshalb, lohnt sich ein intensiverer Blick auf diese Zusammenhänge angesichts eines Kunstmarkts, der „von vielen Betrachtern als expandierendes System wahrgenommen [wird], das eine umfassende Kontrolle über die öffentliche Rezeption der Kunst gewinnt und schrittweise die Hegemonie musealer oder akademischer Expertise außer Kraft setzt.“²⁹ Isabelle Graw, die Grande Dame der theoretischen Fundierung von Kunstkritik, konstatiert: „Die Definitionsmacht des Kunstmarkts wird daran erkennbar, dass ökonomische Kriterien an die Stelle künstlerischer getreten sind.“³⁰

So sorgte im Mai 2015 die Nachricht für Aufsehen, dass Picassos Werk *Die Frauen von Algier* für 179,3 Millionen Dollar versteigert wurde und damit das bis dahin teuerste Gemälde aller Zeiten sei – vorerst. Bezeichnenderweise erschien die Meldung im Feuilleton, aber auch im Wirtschaftsteil diverser Zeitungen. Selbstverständlich bedeutet dies nicht, dass es das „beste“ Gemälde aller Zeiten ist, obgleich die Gleichsetzung von Wert

²⁶ Julia Voss erklärt die Umkehr der üblichen Regeln zu Angebot und Nachfrage: „Der Kunstmarkt kennt aber auch eine andere Logik. Je teurer ein Kunstwerk ist, desto mehr wollen es haben. Und deshalb lohnt es sich, viel dafür zu tun, die Preise steigen zu lassen.“ (Voss 2015, S. 69).

²⁷ Boll 2015, S. 94ff.

²⁸ Ebd., S. 99. Vgl. zu diesem Themenkomplex auch: Ders. 2009.

²⁹ Boll 2015, S. 95.

³⁰ Graw 2009, zitiert nach Schütz 2013, S. 47.

und Marktwert weitverbreitet ist.³¹ Der ungeheure Verkaufswert sagt etwas über das Gesamtphänomen „Picasso“ aus, also welchen Stellenwert ein bestimmter Maler innerhalb des Gefüges des Kunstbetriebs mit seinen vielfältigen und variablen Einflüssen hat. Wir kennen die Beweggründe des Käufers nicht; sie können vielfältiger Natur sein und womöglich auch rein ökonomischen Überlegungen entsprungen sein. Julia Voss zitiert in *Hinter weißen Wänden. Behind the White Cube* (2015) eine Studie, der zufolge „inzwischen fast ein Drittel der zweihundert reichsten Kunstsammler aus dem Investmentbanking und -management“³² kommt. Nicht unwahrscheinlich also, dass die Höhe des Marktwerts von Picassos Gemälde *Die Frauen von Algier* es zu einem ökonomisch attraktiven Anlageobjekt machte, denn der Kauf von zeitgenössischer Kunst dient häufig dazu, Anlageportfolios zu diversifizieren, Erbschaftssteuer zu sparen oder eine hohe Rendite zu erzielen.³³ Die Bewertung eines Bildes als passendes Anlageprodukt oder Spekulationsobjekt sagt aber nichts über dessen Qualität – bemessen an anderen, etwa ästhetischen Bewertungsmaßstäben – aus.

2.2.2 Präsenz und Diskurswert

Die Besitzverhältnisse tragen ihrerseits zur Wertsteigerung bei, denn, so Julia Voss, „wem ein Kunstwerk gehört, kann für die Entscheidung, ob es ausgestellt wird oder ins Museum kommt, ebenso bedeutend sein, wie die Frage, wie es aussieht oder wer es gemacht hat.“³⁴ Ob es ausgestellt wird oder ins Museum kommt, heißt nichts anderes, als dass es sichtbar ist und durch diese Präsenz Gegenstand des öffentlichen Diskurses werden kann. In welchem Maße ein Kunstwerk zum Denkipuls und öffentlichen Gesprächsstoff wird, macht seinen immateriellen oder symbolischen Wert aus. Dieser „Diskurswert“ ist unabhängig davon, ob es Zustimmung erfährt oder Ablehnung, was ja schon das Diktum „Bad news are good news“ nahelegt, denn der Skandal – dazu zählen Scheitern und Fehler – steigert mitunter sogar den Diskurswert.

Was ich das „Phänomen Picasso“ nenne, meint den Sachverhalt, den Voss folgendermaßen beschreibt: „Kunstgeschichte ist ein Gemeinschaftswerk mit Arbeitsteilung. Der Markt, das Museum, die Sammler, Kunstkritiker und Kunsthistoriker bleiben darin nicht außen vor“³⁵, sie sind allesamt – inklusive der Betrachtergemeinschaft – als Akteure mitbestimmend. Die Karriere von Werken, so Voss weiter, „hängt entscheidend davon

³¹ Vgl. hierzu Voss 2015, S. 69: „Dafür, das Teuerste mit dem Besten zu verwechseln, gibt es viele Gründe; der einfachste ist naheliegend. Der Preis wird als Gradmesser für die Anerkennung eines Werks im Kunstbetrieb angesehen, als Signal der Experten. Nach dieser Logik wäre ein Kunstwerk deswegen teuer, weil es so viele haben wollen.“

³² Ebd., S. 76.

³³ Vgl. ebd., S. 128.

³⁴ Ebd., S. 26.

³⁵ Ebd., S. 48.

ab, ob sie in einer Ausstellung gezeigt werden und ein Katalog ihre Teilnahme bleibend bezeugt.“³⁶ Für partizipative Kunststrategien und ihre „Be-Wertung“ ist das folgenreich.

2.2.3 Exkurs: Die Notwendigkeit der „Präsentation“ partizipativer Kunst

Partizipative Kunst bewegt sich außerhalb der Gesetzmäßigkeiten des Kunstmarkts. Darin kann sie sich auf die Konzeptkunst berufen, die dem Status von Kunst als Ware dadurch begegnen wollte, dass alternative Wege der Präsentation und Distribution außerhalb der üblichen Zirkulation in den Institutionen der Kunst gesucht wurden. Dies führt Anna-Lena Wenzel in ihrer Untersuchung *Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst* (2011) für die Vorläufer heutiger Partizipationskunst in den 1960er Jahren aus. In Hinblick auf die 1990er Jahre analysiert sie: „Ein Schwerpunkt liegt auf dem kritischen Umgang mit dem Kunstsystem selbst, seinen Macht- und Beziehungsstrukturen und seinen Ein- und Ausschlussmechanismen. Oftmals findet eine intensive Auseinandersetzung mit dem Ausstellungsort, seiner Geschichte und Prädispositionen statt. Dieser kritische Blick schließt auch die selbstreflexive Analyse der eigenen Kunstproduktion mit ein.“³⁷

In Zeiten von Finanzkrisen, die sich zu Wirtschafts- und Staatskrisen ausgeweitet haben, hat ihr (kapitalismus-)kritisches Bewusstsein viele Partizipationskünstler, deren Grundansatz eher in einem linksliberalen oder linken Milieu verankert ist, dazu bewogen, sich verstärkt für eine Postwachstumsökonomie einzusetzen. Diese lehnt die Mechanismen der aggressiven Marktwertsteigerung, wie sie der Kunstmarkt mit seinen Hedgefonds-Allüren praktiziert, grundsätzlich ab.

Für partizipative Kunststrategien, die sich außerhalb des traditionellen Kunstbetriebs positionieren, ja sich als Gegenmodell dazu verstehen oder ihn gar zu unterwandern versuchen, ist innerhalb des von Voss beschriebenen Systems der Wertsteigerungskette und „Karriereplanung“ von Kunstwerken kein Platz vorgesehen. Sie bewegen sich offenbar in einem Parallelsystem und gehorchen anderen Gesetzen, obgleich auch sie den Anspruch erheben, „Kunst“ zu sein. Um deren Wert zu bestimmen – im doppelten Sinne von feststellen und beeinflussen –, sind jedenfalls andere Mechanismen notwendig, da Partizipation nicht ohne Weiteres ausstellbar ist.³⁸

Lars Blunck widmete sich in seiner Studie *Between Object and Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe*³⁹ Assemblagen, die Mitte der 1950er bis Mitte der 1960er

³⁶ Ebd., S. 60.

³⁷ Wenzel 2011, S. 164.

³⁸ Für ihre Museumstauglichkeit sollte daher über alternative Modelle nachgedacht werden. Die Diskussion zu dialogischer Wissensbildung und Partizipation der Besucher in Museen und Ausstellungen ist zurzeit virulent. Dies zeigen Veranstaltungen wie „Occupy Museum“ und „Occupy Revisited“ (Fachtagung Wolfenbüttel 2014; Programm digital abrufbar unter: <http://www.museumbund.at/uploads/ausbildung/Occupy%20Museum.pdf>) und Bücher wie Gesser u. a. 2012 oder Ackermann u. a. 2013.

³⁹ Blunck 2003, S. 234.

Jahre in den USA entstanden. Bei den untersuchten Werken war die Partizipation der Betrachter insofern vorgesehen, als sie taktil involviert wurden. Blunck kam bezüglich der Ausstellungspraxis solcher Arbeiten zu folgendem Schluss: „Die kontrafaktisch zu Artefakten nobilitierten Rudimente von Ereignissen entbehren im musealen Präsentationsmodus ihrer Ereignishaftigkeit und damit letztlich eines Teiles dessen, was sich – großzügig formuliert – als ihre ‚ursprüngliche Werkhaftigkeit‘ benennen ließe.“⁴⁰

Diese Einschätzung gilt nicht nur für die von Blunck analysierten Einzelfälle, sondern generell für partizipative Kunststrategien, weshalb die zitierte Anmerkung von Julia Voss zur *Bewertungs*⁴¹-Steigerung von Kunst qua Veröffentlichungen in Ausstellungs- und Buchform auch zum Anlass genommen werden kann, über adäquate Publikationsformen partizipativer Prozesse außerhalb des etablierten Kunstbetriebs nachzudenken.

Die Erfahrungen der in Partizipationskunst Involvierten gehen in ihren persönlichen Erinnerungsschatz ein; der Allgemeinheit allerdings kann dieser allenfalls durch Methoden der Oral History zugänglich gemacht werden, wenn nicht andere Dokumentationsformen existieren. Damit ihr Diskurswert gesteigert wird, dürfen Projekte nach ihrem Abschluss nicht verschwinden, denn sonst gilt: aus den Augen, aus dem Sinn. Es ist über geeignete Formen nachzudenken, wie die prozessualen Partizipationsarbeiten präsentiert und gehalten, im wörtlichen Sinne also „präsentiert“ werden können – eine Frage, die seit dem „performative turn“ in den Künsten besonders virulent ist. Wichtige Anregungen hierzu können die Theater- und Tanzwissenschaften geben, die sich mit dieser Problematik schon länger auseinandersetzen müssen.

2.2.4 Ein beteiligungsbasiertes Gegenmodell zum etablierten Kunstmarkt

Im Kontext unserer Fragestellung nach dem Verhältnis zwischen Wert und Marktwert bietet Anke Beckers 2006 initiiertes kollektives Konzeptkunstwerk *ANONYME ZEICHNER* einen interessanten Denkanstoß. Obgleich von einer Einzelperson erdacht und in den „Spielregeln“ festgesetzt, ist *ANONYME ZEICHNER* insofern partizipatorisch angelegt, als die freiwillige Teilnahme Vieler Existenz- beziehungsweise Funktionsbedingung dieses Kunstkonzepts ist.⁴²

Becker entlarvt einige Mechanismen des Kunstmarkts und hinterfragt die Beziehung zwischen Nachfrage, Geschmack, Preis und Qualität, indem sie eine Alternative anbietet. Sie fragt: „Wie verändert sich das eigene Urteil, wenn man nichts über die Namen und die Herkunft der Künstler weiß? Wie entwickelt man selbst eine Definition von Wert,

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Die ‚oszillierende‘ Schreibweise soll verdeutlichen, dass die materielle Wertsteigerung eben auch eine Frage des Aufmerksamkeitsgrades ist, der durch die Bewertungen (Beurteilungen) von Kunst mitbestimmt wird. Insofern ließe sich sagen: Das Werturteil generiert den Marktwert (mit). Die Steigerung von Bewertungen impliziert eine materielle Wertsteigerung.

⁴² „Anonyme Zeichner ist nicht nur ein Ausstellungsprojekt von und für Viele, sondern auch ein kollektives Konzeptkunstwerk, zusammengestellt von Wenigen.“ (<http://www.anonyme-zeichner.de/haeufige-fragen/>).

wenn die Preise einheitlich sind? Was ist eine gute Zeichnung? ANONYME ZEICHNER ist Konzeptkunst und Ausstellungsprojekt in einem: Die Arbeiten der beteiligten Künstler_innen werden Teil einer großen Installation, in der es keine Hierarchien gibt.“⁴³

In umfänglichen Ausstellungen werden Zeichnungen anonymer Einsender zum Verkauf angeboten, und zwar zu einem Einheitspreis.⁴⁴ Becker führt aus: „Der festgesetzte Einheitspreis versteht sich nicht als realer Marktpreis, sondern fungiert als konzeptueller Platzhalter für jede auf dem Kunstmarkt erdenkliche Verkaufssumme. Durch die Abwesenheit von Namen und Lebensläufen sowie den einheitlichen Verkaufspreis entsteht neuer Freiraum für ein unbefangenes Betrachten, Beurteilen und auch Kaufen von Kunst. ANONYME ZEICHNER ist sowohl eine Hommage an die Vielfältigkeit des Mediums Zeichnung als auch ein kollektives Gesamtkunstwerk, innerhalb dessen die üblichen Regeln des Kunstmarkts ausgehebelt und ad absurdum geführt werden.“⁴⁵

Beckers Konzept fährt doppelgleisig. Es besteht zum einen auf dem Eigenwert von Artefakten, hier Zeichnungen, und ist darin der Tradition des autonomen Kunstwerks verpflichtet. Zum anderen haben die Zeichnungen eine außerkünstlerische Katalysatorfunktion, um gemeinschaftlich ein Gegenmodell zum bestehenden Kunstmarkt zu schaffen und den kritischen Diskurs über bestimmte ökonomische Mechanismen anzustoßen. Diese Doppelstruktur teilt das Projekt mit anderen partizipativen Ansätzen.

Inwieweit klassische Kunstkritik befähigt ist, partizipative Ansätze in ihren verschiedenen Ausformungen zu beurteilen, wird in den beiden folgenden Kapiteln eingehender untersucht.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ „Im Rahmen von jeder Ausstellung von ANONYME ZEICHNER werden rund 600 Zeichnungen von 600 internationalen Zeichner_innen gezeigt. Die Arbeiten werden anonym, ohne Nennung der Künstler_innennamen ausgestellt. Alle Zeichnungen werden während der Ausstellungszeit zu einem Einheitspreis von jeweils 200 Euro zum Verkauf angeboten. Die Anonymität der Zeichner_innen kann nur durch einen Verkauf aufgehoben werden.“ (www://anonyme-zeichner.de/konzept/).

⁴⁵ Ebd.

3. Kunstkritik und ästhetische (Wert-)Urteile bei hybriden Kunstpraktiken – Chancen und Grenzen

„Der Mangel an rigorosen Kategorien und Urteilen bedeutet daher keineswegs eine totale Relativität, sondern konstituiert erst die Kritik als kulturelle Praxis: In ihr werden Wert- und Kategoriefragen zum entscheidenden Scharnier, die potentiellen Gegensätzlichkeiten zwischen hegemonialen und subalternen Sprechpositionen ebenso wie zwischen politischen und ästhetischen Ansprüchen zu verorten. Ihre Herausforderung liegt in einer Politik ohne absolute Wahrheit und in ästhetischen Urteilen ohne absolute Sicherheit, in einer gewissen Sperrigkeit hinsichtlich der Verbindung der beiden als Voraussetzung, Kunst und Politik im Angesicht der langen Geschichte wechselseitiger Indienstnahmen und Verkennungen weiter produktiv denken zu können.“⁴⁶

(Helmut Draxler, Kunsthistoriker, Kunstkritiker, Ausstellungsmacher, 2007)

3.1 Grenzen einer auf formalästhetische Fragen reduzierten Kunstkritik

Kann klassische Kunstkritik partizipative Ansätze hinlänglich beurteilen und allgemein nachvollziehbare Aussagen über ihre Qualität treffen? Was versteht man überhaupt gemeinhin unter Kunstkritik?

Paolo Bianchi, Herausgeber eines Bandes zur Lage der Kunstkritik, schrieb 2013: „Kunstkritik generiert einen Mehrwert an Erlebnis- und Urteilsfähigkeit im ästhetischen Diskurs. Ihre Auseinandersetzung mit der Kunst beginnt immer mit der Betrachtung der Werke an sich und endet dort, wo Sinnlichkeit noch für die Kritik zugänglich ist.“⁴⁷ Dieser Einschränkung liegt der – kantische – Gedanke zugrunde, dass sich Erkenntnisurteile auf Wahrheit, Werturteile auf Moral und ästhetische Urteile auf Sinnhaftes/-sinnlich Wahrnehmbares beziehen.⁴⁸ Daher insistiert Bianchi wohl: „Was wichtig bleibt, ist die Aufmerksamkeit dafür, dass sich das Beobachtete ins Ästhetische wandelt.“⁴⁹

Folgen wir dieser Einschränkung, wäre die hybride Partizipationskunst nicht „kunstkritikfähig“ beziehungsweise nur in dem Teil ihrer Bedeutungsdimensionen, der sich formalästhetischer Ausformungen bedient. Hingegen wäre der konzeptuelle Anspruch, politische oder soziale Transformationen durch die Einladung zum aktiven Mitun zu bewerkstelligen, per definitionem kein Gegenstand von einer so festgeschriebenen

⁴⁶ Helmut Draxler: Gefährliche Substanzen. Zum Verhältnis von Kritik und Kunst. 2007, S. 31, zitiert nach Schütz 2013, S. 58.

⁴⁷ Bianchi 2013, S. 33.

⁴⁸ Eine erhellende Klarlegung hierzu bietet Piecha 2002. Er unterscheidet deskriptive Urteile und Werturteile, wobei er diese wiederum in spontane und reflektierte Urteile unterteilt. Letztere definiert er als „Urteile hinsichtlich der Kategorie des Gefallens/Nichtgefallens eines Wahrnehmungsgegenstandes um seiner selbst willen“; das bedeutet, dass bei der Beurteilung dieser physischen Objekte – idealiter – von allen externen Zwecken abgesehen wird.

⁴⁹ Bianchi 2013, S. 34.

Kunstkritik. Damit würde eine konstitutive Eigenschaft der gesellschaftspolitisch engagierten Partizipationskunst ausgeblendet. Kooperative Kunststrategien, die Beteiligungspotenziale im öffentlichen Raum entfalten sollen, ließen sich von einer derart verstandenen Kunstkritik nur partiell einholen.

Machen wir zur Verdeutlichung die Probe aufs Exempel. 2013 veranstaltete das Künstlerteam REINIGUNGSGESELLSCHAFT im Rahmen der Citizen Art Days sogenannte *Global Dinner*. Die fünfstündige Aktion, in der Einheimische und Asylsuchende im Rahmen eines „Kunstevents“ gemeinsam Speisen zubereiten und dadurch ein Kommunikationsprozess angestoßen wird, „besteht jeweils aus der Begrüßung aller Teilnehmer, einer Präsentation der Flüchtlinge, einer Diskussion, dem gemeinsamen Kochen unter Anleitung der Flüchtlinge und dem abschließenden Essen“.⁵⁰ Dem ästhetischen Urteil im Sinne von Bianchis „Kunstkritik“-Begriff, der sich auf die Bedingung der Sinneswahrnehmung konzentriert, könnten allenfalls die Qualität der Speisen, die Choreografie des Ablaufs, die konkrete Gestaltung des Ortes oder Ähnliches unterworfen werden, nicht aber der eigentliche Zweck, durch den sich dieses Essen überhaupt erst von einer normalen Nahrungsaufnahme unterscheidet und in einen anderen Rezeptionsrahmen gesetzt wird: „Ziel ist es, auf die Situation und fehlende Integration von Flüchtlingen aufmerksam zu machen und Formen des Zusammenlebens und gemeinsamen Lernens zu erproben.“⁵¹

Diese Zielsetzung entspricht wohl ziemlich genau dem, was Miriam Nolte und Loïc Devaux mit ihrer *SKULpTUR ALLEE* erhofften, die sie im September 2015 in Bonn initiierten, allerdings mit für unsere Fragestellung eklatanten Unterschieden. So verzichteten sie nicht zufällig darauf, eine Zielsetzung zu formulieren, hätte dies doch impliziert, Kunst zu instrumentalisieren und damit ihre Autonomie ad absurdum zu führen. Auch war die Aktion nicht absichtslos; die Rolle von Nolte/Devaux als Künstler bestand in ihrer gestalterischen Verantwortung, dass sich die Wirkung in eine bestimmte Richtung entfalten *konnte*. Ein weiterer ebenso fundamentaler Unterschied war, dass ihr Medium keine Alltagsverrichtung wie Kochen war, sondern die Errichtung einer großräumigen Skulptur aus 1000 Bambushalmen und einer Lichtinstallation, die in einer gemeinsamen Aktion realisiert wurde. Das Medium war in diesem Fall deutlicher als „Kunst“ konnotiert – im Sinne von artifizieller und nicht rein funktionaler Gestaltgebung – und deshalb war es überhaupt angemessen, auf einer ersten Analysestufe formalästhetische Kriterien anzulegen, um danach, gewissermaßen auf einer zweiten Sinnebene, das Konzept als künstlerische Idee theoretisch zu bedenken.

Auf einer Skala mit den Polen „Politik“ und „Kunst“ wäre das *Global Dinner* eher in Richtung „performative Inszenierung von Politik“, die *SKULpTUR ALLEE* hingegen eher in Richtung „politische Entfaltung von Kunst“ anzusiedeln. Demnach würde man im ersten Fall eher die Maßstäbe politischen Handelns anlegen, im zweiten Fall eher formalästhetische Maßstäbe. In der Wahl der Mittel werden die Weichen gestellt für den Re-

⁵⁰ <http://www.citizenartdays.de/Reinigungsgesellschaft>.

⁵¹ Ebd.

zeptionsrahmen, in dem ein Projekt wahrgenommen werden soll. Dies mag übrigens auch der Grund sein, warum ein Vertreter partizipativer Ansätze in der Kunst wie Wolfgang Zinggl die Aktionen der Künstlergruppe WochenKlausur, die man leicht mit Politik verwechseln könnte, programmatisch an Kunstinstitutionen anbindet und sie damit im Kunstdiskurs anstelle des Polidiskurses positioniert. Das hat nicht nur auf die Wahrnehmung Auswirkungen, sondern auch auf das Freiheitspotenzial der Handelnden.⁵² (Mehr hierzu in Kap. 4 zur „Ästhetischen Schwelle“)

In jedem Fall sind beide Ansätze legitim und sollten deshalb nicht gegeneinander ausgespielt werden. Es ist lediglich eine Setzung, Projekten mit formalkünstlerischem Gehalt den Vorzug zu geben. Ob einem Kunstwerk höhere oder mindere Qualität zugeschrieben wird, hängt von der Perspektive des Interpreten und den von ihm angelegten Kriterien ab. Daher müssen die zugrundeliegenden Kriterien und deren Auswahl transparent gemacht werden, läuft die Beurteilung doch sonst Gefahr, autoritär, ja diktatorisch zu sein. Auf die beiden angesprochenen Kunstwerke bezogen ist festzuhalten: Die Geschmacksrichtung, farbliche oder formale Gestaltung der zubereiteten Gerichte bei *Global Dinner* nach rein ästhetischen Gesichtspunkten zu analysieren ergibt weniger Sinn als bei einer skulpturalen Installation die gestalterische Ausdruckskraft zu würdigen.

Bei Bianchi heißt es weiter: „Der Kunstkritiker befasst sich mit der Trias von Künstler – Werk – Publikum respektive von Kurator – Ausstellung – Publikum.“⁵³ Selbst *SKULPTUR ALLEE* fiel demnach durch das Raster, denn partizipative Kunst löst die klassische Trias auf, setzt Prozesse an die Stelle von Werken und ist per se nicht ausstellungsfähig oder allenfalls über Relikte und Spuren. Die so wesentliche Involvierung anderer Akteure und der damit verbundene – gefürchtete oder im Sinne von Emanzipation willkommene – Kontrollverlust des künstlerischen Impulsgebers sind Kategorien, die von einer Kunstkritik per definitionem ausgespart werden müssen, solange diese sich auf sinnlich Wahrnehmbares konzentriert, um ästhetische Urteil zu fällen, denn immaterielle Prozesse entziehen sich der konkreten Anschauung.

Tatsächlich macht bereits Marcel Duchamps erstes Readymade von 1913 deutlich, dass Kunstkritik mehr sein muss als ein ästhetisches Urteil, das sich auf Sinnenhaftes bezieht. Insbesondere alle konzeptuellen Ansätze der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zwingen zu der Einsicht, dass Kunstkritik sich nicht auf Formfragen reduzieren lässt, sondern sich häufig mit Kunstphilosophie oder -theorie berührt.

Um Paolo Bianchi nicht fälschlicherweise eines reaktionären Kunstbegriffs zu zeihen, sei angemerkt, dass er sich als Herausgeber des Bandes *Kunst ohne Werk. Ästhetik ohne Absicht* ausführlich und tiefgründig gerade einer Bestandsaufnahme von Ansätzen

⁵² „Voraussetzung für jede Intervention ist die Einladung einer Kunstinstitution, die das kulturelle Kapital und den infrastrukturellen Rahmen zur Verfügung stellt. Die Ausstellungsräume dienen als Atelier, von dem aus die Interventionen durchgeführt werden.“, so die Künstlergruppe WochenKlausur (<http://www.wochenklausur.at/methode.php?lang=de>).

⁵³ Bianchi 2013, S. 33.

widmete, die Kunst als „Grenzgängertum, Gastarbeit und Crossover“ verstehen.⁵⁴ Konzepten, die die Wende „von Werken zu Ereignissen“⁵⁵, „von der Dualität zu einem dynamischen Wechselspiel zwischen Ästhetik und Existenz“⁵⁶ vollziehen, verweigert er keineswegs die Bezeichnung „Kunst“, doch er besteht auf seinem Diktum „Kunst ist nicht alles, und nicht alles ist Kunst“⁵⁷. Künstlerische Denkmodelle, die auf Anschauung verzichten, sind theoretisch, aber nicht ästhetisch zu analysieren, denn Ästhetik (von dem altgriechischen Wort *aísthesis* für „Wahrnehmung“ und „Empfindung“ abgeleitet) bezieht sich auf die sinnliche Erkenntnis im Unterschied zur begrifflichen Erkenntnis. Bianchi würde daher vermutlich seinen Zugriff auf partizipative Kunst nicht als Kunstkritik im landläufigen Sinn von ästhetischer Beurteilung, sondern als Kunsttheorie oder -philosophie verstehen.⁵⁸

3.2 Der subjektive Faktor – Manko oder Plus?

Reflexionen, die sich mit Kunstkritik befassen, heben immer wieder auf die Subjektivität der Bewertung ab. Auch dieser Punkt soll uns etwas ausführlicher beschäftigen bei der Erörterung, ob es so etwas wie ein objektives Qualitätssiegel bei partizipativer Kunst mit ihrer kunstexternen Zielsetzung geben *kann* beziehungsweise ob es eindeutige Anhaltspunkte gibt, an denen die Chance auf ihr Gelingen ablesbar wäre.

In der Kunstkritik des 21. Jahrhunderts ist ein normativer Kunstbegriff weitgehend obsolet. Subjektivität in der Bewertung wird längst nicht mehr als Makel betrachtet, denn Subjektivität hat nichts mit willkürlicher Meinung zu tun, sondern steht für die unvermeidbare Abhängigkeit von einer individuellen Perspektive.⁵⁹ Sie wurde für die

⁵⁴ Ebd., S. 60.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd., S. 58.

⁵⁸ Auch wenn sich Ästhetik und Kunstphilosophie nicht trennscharf unterscheiden lassen, so ist eine Differenzierung gerade für unsere Belange doch sinnvoll. Ich folge hier dem Artikel *Ästhetik* von Axel Spree in Rehfus 2003: „Bei den Begriffen Ästhetik und ästhetisch ist eine grundsätzliche Doppeldeutigkeit zu berücksichtigen: Zum einen bezieht man sich mit ihnen auf das sinnlich Wahrnehmbare, genauer: auf die sinnliche Erkenntnis im Unterschied zur begrifflichen Erkenntnis. [...] Die Ästhetik muss deshalb zum Zweiten auch als Theorie der Kunst bzw. der Künste bestimmt werden, üblicherweise gegliedert in Kunst-, Literatur- und Musiktheorie. Es ist allerdings nach wie vor zweckmäßig, zwischen Ästhetik und Kunstphilosophie zu unterscheiden: Während Letztere den Schwerpunkt auf das Kunstwerk legt und beispielsweise die Beziehungen der Kunst zur Wahrheit, zum moralisch Guten oder zur Gesellschaft untersucht, ist Erstere vor allem an der sinnlichen Erfahrung interessiert und berücksichtigt demzufolge nicht nur das Schöne, sondern z. B. auch das Erhabene, und zwar nicht nur bei Werken der Kunst, sondern ebenso auch in der Natur.“

⁵⁹ Um die mitunter pejorative Konnotation zu vermeiden, die in der Rede von „subjektiven“ Urteilen im Sinne von bloßen, unbegründeten Meinungen mitschwingt, bevorzuge ich es, von „perspektivischen Urteilen“ zu sprechen, um zu verdeutlichen, dass die je individuelle Sichtweise darin eingeht, ja eingehen muss.

Erschließung eines Kunstwerks als konstituierend erkannt. Es ist der Betrachter, genauer gesagt das betrachtende Individuum, das dem Kunstprojekt überhaupt erst seinen Sinn verleiht, es quasi als Kunstwerk überhaupt erst generiert. Logischerweise divergiert der Sinn je nach der Perspektive des Betrachters. Zum Durchbruch dieser Sichtweise haben Umberto Eco's „offenes Kunstwerk“⁶⁰ und, vermittelt durch den rezeptions-ästhetischen Ansatz von Hans Robert Jauss und Wolfgang Iser in der Literaturwissenschaft, Wolfgang Kemp's „Betrachter im Bild“⁶¹ maßgeblich beigetragen.

3.2.1 Relationalität, Subjektbezogenheit, Wahrheitsfähigkeit

Alexander Piecha hat in seiner kunstphilosophischen Dissertation mit dem Titel *Die Begründbarkeit ästhetischer Werturteile* die für unseren Kontext wesentlichen Aspekte der Relationalität, Subjektbezogenheit und Wahrheitsfähigkeit in knappen Thesen zusammenfasst.

Zum relationalen Charakter ästhetischer Objekte: „Die Gegenstände ästhetischer Urteile, die ästhetischen Objekte, unter ihnen insbesondere die Kunstwerke, sind relationale Objekte. Wie jeder andere Wahrnehmungsgegenstand beruhen sie auf einer hypothetischen Konstruktion des Wahrnehmenden, wobei gerade bei ästhetischen Objekten die jeweilige subjektive Wahrnehmungsweise konstitutiv ist. Die Interpretation des ästhetischen Objektes durch den Betrachter ist insbesondere bei einem Kunstwerk ein notwendiger Bestandteil desselben.“

Zur grundsätzlichen Subjektbezogenheit ästhetischer Urteile: „Begründungen ästhetischer Urteile beweisen nicht eine, wie auch immer geartete, ‚objektive Wahrheit‘ des Behaupteten, welche für alle Subjekte verbindlich wäre, sondern rechtfertigen auf der Basis einer plausiblen Interpretation und der Präferenzen des Urteilenden die Angemessenheit des Urteils. Zur Anwendung können dabei sowohl Argumente bezüglich einer adäquaten Wahrnehmungsweise kommen, als auch solche, die sich auf externe Bezüge des beurteilten Gegenstandes beziehen. Die Angemessenheit der verwendeten Bewertungskriterien hängt dabei vom Urteilenden und wesentlich auch vom beurteilten ästhetischen Objekt selbst ab.“

Zur subjektiven „Wahrheitsfähigkeit“ ästhetischer Urteile: „Dennoch sind ästhetische Urteile grundsätzlich wahrheitsfähig, also wahr oder falsch, und lassen sich somit auch begründen – sogar in einem deduktiven Sinne. Allerdings ist ihre Wahrheit immer auf ein bestimmtes urteilendes Subjekt und seine Interpretation des ästhetischen Objektes bezogen – im Gegensatz zu naturwissenschaftlichen Urteilen, bei denen durch Standardisierungen von vornherein eine hohe intersubjektive Übereinstimmung gegeben ist. Um dennoch auch ästhetische Urteile auf der Grundlage evolutiver und gegebenenfalls auch kultureller Gemeinsamkeiten (in deutlich begrenzterem Umfang) intersubjektiv

⁶⁰ Eco 1973.

⁶¹ Kemp 1992.

nachvollziehbar zu machen, ist es notwendig, innerhalb der Begründung auch die zugrunde liegenden Annahmen und Präferenzen offen darzulegen.“⁶²

3.2.2 Subjektivität und Transparenz. *Public Residence. Die Chance* (Borsig11)

Da sich die partizipativen Strategien hybrider sozialästhetischer Kunstpraktiken nicht in der Gestaltung von Artefakten erschöpfen, ja auf diese mitunter sogar gänzlich verzichten, können ästhetische Urteile ihnen – wenn überhaupt – nur partiell gerecht werden. Dennoch lassen sich Piechas Thesen zum relationalen Charakter ästhetischer Objekte und der grundsätzlichen Subjektbezogenheit bei gleichzeitiger Wahrheitsfähigkeit ästhetischer (Wert-)Urteile, die sich laut Definition auf physische Gegenstände um ihrer selbst willen beziehen, auch auf die kunsttheoretische Betrachtung und Interpretation solcher künstlerischen Ansätze übertragen, die einen eher konzeptuellen Zuschnitt haben.⁶³ Gemeint sind Strömungen, bei denen – im Gefolge der Konzeptkunst der 1960er Jahre und deren Entmaterialisierungsbestrebungen von Kunst – formale Bewertungsmaßstäbe unzureichend sind und Kategorien wie Innovation, Fortschrittlichkeit und Radikalität als Parameter der Bewertung⁶⁴ maßgeblich wurden.

Bei der methodologischen Betrachtung von Kunstbeurteilungen wird immer wieder die unumgängliche Subjektivität im Sinne der unabdingbaren Bezogenheit auf eine bestimmte Perspektive hervorgehoben. Dies erfordert, um nicht in reine Willkür oder Autoritarismus abzugleiten, Transparenz und argumentative Begründung. Es ist müßig, die legitimer- und notwendigerweise unterschiedlichen Qualitätsurteile gegeneinander abzuwägen. Worum es gehen muss, ist eine kritische Durchleuchtung der Bewertungsparameter. Nicht das (Wert-)Urteil selbst, sondern das jeweilige Erkenntnis- und Beschreibungssystem der Beurteilung muss einer kritischen Begutachtung unterzogen werden.⁶⁵

So kann man beispielsweise bei dem Projekt *Public Residence: Die Chance* der Initiativ-

⁶² Piecha 2002.

⁶³ „Die [...] reflektierten, ästhetischen Werturteile sind Urteile darüber, inwieweit der zu beurteilende, ästhetische Gegenstand gefällt. Das heißt, es wird beurteilt, inwieweit er sich für eine ästhetische Verwendung eignet, also ‚ob es sich lohnt‘, sich wahrnehmend (oder handelnd) auf ihn um seiner selbst willen zu konzentrieren, ohne weitere externe Zwecke dabei zu verfolgen.“ (Piecha 2002)

„Um ihrer selbst willen“ (was dem kantischen „interesselosen Wohlgefallen“ entsprechen würde) bedeutet nicht, externe Auswirkungen beispielsweise politischer oder pädagogischer Art zu negieren; sie dürfen nur nicht als primäre Zielsetzung gesehen werden; solange ich das Kunstwerk als Kunstwerk beurteilen möchte, ist nicht die politische Schlagkraft oder der sozialpädagogische oder psychotherapeutische Erfolg Gegenstand meiner Bewertung. Möchte ich eine Arbeit nach künstlerischen Kriterien bemessen, geht es darum, das Künstlerische als Eigenwert und nicht als Mittel zum Zweck zu betrachten. Das wäre sonst so, als erwarte man eine Antwort auf die Fahrtüchtigkeit eines Autos, obwohl nach der Lackfarbe gefragt wurde, oder umgekehrt; zweifelsohne gibt es zwar rote Autos, die sich als besonders fahrtüchtig erweisen; das erlaubt aber nicht, die Funktion eindeutig aus der Farbe abzuleiten.

⁶⁴ Vgl. Seegers 2015, S. 90.

⁶⁵ Vgl. Gohlke 2015, S. 123f.

gruppe Borsig 11, das, vereinfacht dargestellt, mittels einer Kunstwährung einen prekären Dortmunder Stadtteil aufwerten wollte und dafür partizipativ arbeitende Künstler einsetzte, zu zwei gegensätzlichen Urteilen kommen: Möglicherweise heißt man es als ökonomisches Experiment gut und verwirft es gleichzeitig als künstlerisches Konzept, oder umgekehrt. Beide Urteile schließen sich bezüglich des Gelingens des Projekts nicht aus.⁶⁶ Die eigentlichen Fragen müssen lauten, ob es für die Zielsetzung einer Quartiersverbesserung sinnvoller ist, ökonomische oder künstlerische oder beide Mittel einzusetzen, aus welchem Interesse heraus möglicherweise eine solche Präferenz formuliert wird und ob die gesetzte Priorität schlüssig und unmissverständlich kommuniziert wurde. In jedem Fall sind gerade bei hybriden sozialästhetischen Konzepten, die dazu verleiten – oder einladen? – zwischen den verschiedenen Bedeutungsdimensionen hin und her zu springen, die jeweiligen Urteilskriterien transparent zu machen, um Missverständnisse zu vermeiden.

3.3 Kunsturteile – zum aktuellen Diskussionsstand

Das Problemfeld, die Qualität von Kunst – in Zeiten eines aggressiv gewordenen Kunstmarktes und obsolet gewordener Geschmacksurteile – zu bewerten, war erst jüngst in einem der führenden kunstkritischen Diskursmedien Thema. Das Kunstforum International reflektierte 2015 unter dem Titel *Kunsturteil* Sinn, Zweck, Möglichkeiten und Grenzen von Erkenntnis-, Qualitäts- und Sachwert-Urteilen, die sich auf Kunst beziehen. Dabei ersetzte der Begriff „Kunsturteil“⁶⁷ zwar das Wort „Kunstkritik“, doch wie in dem zuvor mehrfach zitierten Band zur aktuellen Lage der Kunstkritik legten auch hier die meisten Beiträge implizit einen Kunstbegriff zugrunde, der von stofflichen Artefakten ausgeht. Der Artikel, der konzeptuelle Ansätze fokussierte, sparte die Frage der Beurteilung/Bewertbarkeit aus und konzentrierte sich stattdessen auf eine Kritik am unsauberen Begriffsgebrauch.⁶⁸ Konzeptuelle Ansätze, die auf stoffliche Werke verzichten beziehungsweise sie in einem bewusst antiästhetischen Impuls höchstens als Mittel zum Zweck, als Katalysator, einsetzen sind darin den hybriden Kunstpraktiken mit partizipativen Strategien vergleichbar.

3.3.1 „Kunst“ als Wertbegriff. Das Phänomen der „Artification“

Die Problematik kollektiver und anonymer Autorschaft, mit der wir es bei partizipativen Kunststrategien zu tun haben, trat bei der Betrachtung individueller Kunstproduktion

⁶⁶ Die Dokumentation des Abschlussworkshops zum Projekt *Public Residence: Die Chance* am 4. und 5. Juli 2015, die von Jeannette Weber im Auftrag der Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft vorgelegt wurde, veranschaulichte mithilfe eines durch ein Tape markierten Projektbarometers sehr eindrücklich die verschiedenen Einschätzungen aus den jeweiligen Beteiligungsperspektiven. Fotos dokumentieren, wie sich die Projektbeteiligten zu Fragen bezüglich des Gelingens auf der Skala zwischen Ja und Nein ganz unterschiedlich positionierten.

⁶⁷ Schappert 2015.

⁶⁸ Seyfahrt 2015.

naturgemäß nicht auf. Eine Ausnahme bildete Emmanuel Mirs Beitrag *Kunst, Nicht-Kunst und Noch-Nicht-Kunst. Die stetige Revision des Kunsturteils*, der sich mit dem Phänomen der „Artification“, also der Vereinnahmung kunstferner Ansätze durch das Rezeptionssystem „Kunst“⁶⁹ befasste. Dabei sparte er auch kollektivistische Formen von politisch engagierten Kunstaktivisten nicht aus, die mitunter unter dem Sammelbegriff Urban Art firmieren.

Der Autor, der am Beispiel der Art brut den Prozess darlegt, wie Dinge und Handlungsformen als Kunst deklariert und damit zwangsläufig in ein bestimmtes Bewertungssystem integriert werden, konstatiert einen vergleichbaren, wenngleich noch nicht abgeschlossenen Vorgang bei der Urban Art. Dies ist für uns von Belang, denn die folgende Beschreibung macht deutlich, dass etliche der in der vorliegenden Arbeit verhandelten partizipativen Kunststrategien auch unter dem Sammelbegriff „Urban Art“ subsumiert werden können. „Bis auf die Tatsache, dass sie alle im öffentlichen Raum arbeiten und die Agora nicht nur als Austragungsort, sondern vor allem als Inspiration und Sujet ihrer Praxis verstehen, gibt es wenig Überschneidungen zwischen den diversen Positionen der Urban Art. Neben der urbanen Verortung müsste man vielleicht von einem gemeinsamen Geist der Rebellion sprechen, von einer systemkritischen und libertären Gesinnung mit betont humoristischen und provokativen Zügen, die Widerstand gegen die Privatisierung und Kommerzialisierung aller Lebensbereiche leistet. Eine endgültige Hochkunst-Legitimation besitzt die Urban Art indes noch nicht, und angesichts ihrer renitenten Natur ist es fragwürdig, ob es je dazu kommen wird. Noch werden die Urban artists von den meisten etablierten Vertretern des Kunstbetriebes als nicht zugehörig – also als Outsider, als Nichtkünstler – betrachtet.“⁷⁰ Doch, so meine in diesem Punkt von Mir etwas abweichende Prognose, das kann sich schnell ändern. Mir selbst weist darauf hin, dass es nie die Eigenentscheidung der Einzelposition ist – mag sie sich noch so renitent, rebellisch oder subversiv gebärden –, sondern das Kunstsystem, das über den Kunststatus von einzelnen Phänomenen entscheidet.⁷¹

Stefan Krüskemper, María Linares und Kerstin Polzin veranschlagten in ihrem Leittext zu den Citizen Art Days in Berlin 2015 den Zeitraum der „Artification“ sozialkünstlerischer Konzepte auf weniger als ein Vierteljahrhundert. In ihrer Zukunftsprognose *Vereinigungsdenkmal 2040* vermuteten sie: „Wie werden wir in vielleicht 25 Jahren auf unsere Zeit zurückblicken? Möglicherweise, und das ist zu hoffen, hat sich unsere Gesellschaft, nicht nur technologisch, sondern auch gesellschaftlich, weiterentwickelt. [...] Das

⁶⁹ Der Begriff, der auf die beiden Soziologinnen Roberta Shapiro und Nathalie Heinrich zurückgeht, beschreibt „die Definitions- und Statustransformationen eines Artefacts oder einer kulturellen Praxis von der populären/naiven/profanen Phase bis zum Erreichen der höheren Weihen einer kulturellen Bestätigung. Anders ausgedrückt: Die Artification beschreibt den Hergang der Inklusion in das Kunstsystem.“ (Mir 2015, S. 143).

⁷⁰ Ebd., S. 145.

⁷¹ Ebd., S. 149.

gemeinsame Formen an der Gesellschaft ist aber bestimmt bereits als eine Kunstform anerkannt.“⁷²

Für Wolfgang Zinggl ist es schon lange keine Zukunftsmusik mehr, politische Prozesse – er spricht von sozialen Interventionen –, wie sie etwa die Künstlergruppe WochenKlausur seit 1993 anstößt, mit Fug und Recht als „Kunst“ deklarieren zu dürfen. Er zeichnet das grundsätzlich, wenngleich langsam wandlungsfähige Verständnis von Kunst in einem Schlüsseltext auf der Website unter dem Titel *Vom Objekt zur Intervention* nach.⁷³ Bei seinem Insistieren auf der Konstruiertheit des Kunstbegriffs hat er namhafte Gewährsleute, etwa den Kunsttheoretiker Boris Groys, der die Definitionshoheit dessen, was „Kunst“ ist, nicht nur als Konvention, sondern immer als ideologisch motiviert entlarvt.⁷⁴

Auch auf den Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich⁷⁵ kann sich Zinggl beziehen, aus dessen Aufsatz *Wann sieht etwas nach Kunst aus?* ich eine Passage ausführlich zitieren möchte, da sie für unsere Ausgangsfrage nach der qualitativen Bewertbarkeit von sozialästhetischen Kunststrategien, insbesondere solchen mit partizipativem Zuschnitt, erhellend ist. „Von ‚schlechter Kunst‘ zu sprechen ist für viele auch ein Widerspruch in sich selbst, und immer wenn etwas nicht gelungen ist, dementieren sie, daß es überhaupt Kunst sein könne: Die Frage – ‚Wann sieht etwas nach Kunst aus?‘ ist für sie somit eine Spezialform der Frage ‚Wann ist etwas keine Kunst?‘. Das liegt daran, daß es sich bei ‚Kunst‘ nicht nur um einen Gattungsbegriff handelt, wonach alles was in einer Pinakothek aufbewahrt oder in einem Kunstverein ausgestellt wird, Kunst ist. Vielmehr wird ‚Kunst‘ genauso – und noch mehr – als Wertbegriff verwendet. Das Gelungensein gehört also entscheidend zur Kunst, und wer von Kunst spricht, hat bereits Idealbilder im Kopf.“⁷⁶

Mit dem Hinweis auf diesen „Nobilitierungskniff“ bietet Ullrich eine verblüffend simple Antwort auf unsere Frage, nach welchen Kriterien sich der Wert und die Qualität von etwas bemessen lässt, das – mit allgemeiner Zustimmung oder nicht – trotz aller Grenzverwischungen als „Kunst“ postuliert wird. Er vertauscht kurzerhand Grund und Zweck, indem er behauptet, etwas werde Kunst genannt, *damit* es durch diesen symbolischen Nimbus an Wert gewinnt. Nicht trotz, sondern wegen der Grenzverwischungen zu anderen Bereichen ist das wertschätzende Etikett „Kunst“ notwendig. Mit anderen Worten liegt die Bedingung für das Gelingen bereits in der Zuschreibung, dass etwas Kunst sei.

Da wir aber feststellen können, dass es innerhalb der qua Deklaration zur Kunst erhobenen Handlungsformen, denen dadurch mehr Wertschätzung entgegengebracht wird, dennoch Abstufungen gibt, lohnt es, die Gründe dafür offenzulegen, warum der eine oder der andere etwas besser beziehungsweise schlechter findet, und ob sich gemein-

⁷² Krüskemper u. a. 2015.

⁷³ Vgl. Zinggl c.

⁷⁴ Vgl. hierzu: Banz/Groys 1997.

⁷⁵ Vgl. Ullrich 2005.

⁷⁶ Ders. 2007, S. 20.

same Qualitätskriterien finden lassen, auf die sich ein Gros der Rezipienten einigen kann.

3.3.2 Politischer Aussagegehalt als Qualitätsmerkmal?

Symptomatisch für die Problemlage, mit der sich die vorliegende Arbeit befasst, ist, dass die Frage, ob und welche Parameter zur Verfügung stehen, um solchermaßen zur Kunst Gewordenes zu bewerten, selbst von Autoren wie dem schon zitierten Emmanuel Mir nicht gestellt wird. Dort heißt es lediglich: „Deshalb ist die Artification nicht nur eine andauernde Modifikation vom Kunstbegriff, sie ist vor allem eine Revision des Kunsturteils, indem kunstfremde Objekte in einem stetigen – und vor allem: immer schnelleren – Prozess der Integration in das Kunstfeld eingeführt werden.“⁷⁷ Ob es Qualitätsunterschiede oder Indikatoren für das Gelingen von komplexen gesellschaftspolitischen beziehungsweise psychotherapeutisch oder sozialpädagogisch intendierten Aktionen gibt, die sich als Kunst tarnen oder zu „Kunst“ wurden, indem sie in das entsprechende Rezeptionssystem integriert worden sind, wird – vielleicht klugerweise? – nicht gefragt. In diesem Punkt war von besagtem Überblicksband trotz des verheißungsvollen Titels *Kunsturteil* leider wenig Aufschluss zu unserem methodischen Problem zu erhalten. Möglicherweise drückt sich darin auch eine Grundskepsis gegenüber der Beantwortbarkeit unserer Frage aus.

Immerhin war für unsere Überlegungen, nach welchen Kriterien und Methoden hybride sozialästhetische Konzepte beurteilt werden können, die Frage, ob die politische Aussage ein Qualitätsmerkmal von Kunst sein könne/solle, also ob sich Qualität und gesellschaftsrelevanter Aussagegehalt verknüpfen lassen, aufschlussreich.⁷⁸ Sie wurde in dem zitierten Kunstforum-Band an unterschiedliche Protagonisten des Kunstsystems gestellt, darunter Künstler, Galeristen, Sammler, Kuratoren, Museumsdirektoren, Kritiker, Ausstellungsmacher und eine Kunstpädagogin. Die Antworten auf die Frage „Muss gute Kunst politische Kunst sein?“ fielen unterschiedlich aus:

- „Nein, natürlich nicht, aber das ist heutzutage auch völlig egal. Jeder Dummkopf bzw. jeder Entertainer darf inzwischen ungestraft verkünden, dass alle Kunst politisch ist.“⁷⁹

⁷⁷ Mir 2015, S. 149.

⁷⁸ Bei einem Pressegespräch, das am 28.01.2016 in der Bundeskunsthalle in Bonn anlässlich der Ausstellung *Attitudes* von Stipendiatinnen und Stipendiaten der Friedrich-Ebert-Stiftung stattfand, betonte der Ausstellungskurator Marcel Odenbach, bei der Auswahl der Arbeiten, deren verbindendes Element die soziale oder politische Relevanz war, sei nicht das politische Thema, sondern die ästhetische Qualität ausschlaggebend gewesen. Auf die Nachfrage, wie der Bezug zwischen inhaltlicher Fragestellung und formaler Lösung gedacht sei, antwortete der Künstler, dessen eigene Arbeiten politische Bedeutungsdimensionen haben und der es offensichtlich für notwendig erachtete, diese Differenzierung vorzunehmen, fast abwehrend, dass die Qualitätsfrage höchst subjektiv sei.

⁷⁹ Peter Friedl (Künstler), in: Schappert 2015, S. 162.

- „[...] das ist für mich kein Qualitätskriterium.“⁸⁰
- „Nein, aber es ist ja nicht erst seit Sartre bekannt, dass auch unpolitisches Handeln politisch ist.“⁸¹
- „Ja, denn eine konformistische Kultur zerstört alles, was sie berührt. [...] Das Ziel guter Kunst muss es sein, die Diskussion, also den öffentlichen Meinungsbildungsprozess über den Konfliktgegenstand, zu verbreitern und zu intensivieren.“⁸²
- „Sie muss nicht, sie kann. [...] Gute Kunst muss nicht politisch intendiert sein, doch meistens macht sie automatisch einen Assoziationsraum auf, der in das Politische hineinragt.“⁸³
- „Ich würde eher fragen, ob politische Kunst auch gute Kunst sein kann. Ich finde es grundsätzlich schwierig, wenn Kunst verwendet wird, um eine politische Aussage zu formulieren.“⁸⁴

So verschieden die Antworten hierauf waren, so bezogen sie sich doch allesamt mehr auf Artefakte denn auf Handlungsformen. Bei der Konzipierung des Buches lag offensichtlich ein bestimmter Kunstbegriff zugrunde; die „Artification“ war im konkreten Fall offenbar noch nicht so weit fortgeschritten, dass Street-Art-Aktivist*innen, Graffiti-Künstler*innen oder Urbanaut*innen befragt wurden. Dann hätte sich vermutlich ein anderes Bild abgezeichnet, das näher an unserem Fragekontext nach den Bedingungen oder Chancen für das Gelingen sozialkritisch oder politisch ambitionierter partizipativer Kunst gewesen wäre. Dem liegt ein Ansatz zugrunde, bei dem explizit eine politische (oder anderweitig außerästhetische, z. B. therapeutische oder sozialpädagogische) Wirkung intendiert ist durch etwas, das als „Kunst“ postuliert wird.

Die Vorbehalte und Aversionen gegenüber Politkunst, die bei der zitierten Befragung schon aufflackerten, wären dann noch ernster zu nehmen gewesen. Einmal hieß es beispielsweise: „In vielen Fällen könnte man genauso gut einen Text schreiben oder eine Rede halten, wenn es um die Diskussion von Inhalten geht. Die Kunst, die nur einen bestimmten Standpunkt weitergeben oder verteidigen möchte, nimmt meistens eine didaktische Form an“,⁸⁵ die mehr mit zielgerichteter Pädagogik und weniger mit freier Kunst zu tun hat. Dieser vermutlich auf materielle Artefakte bezogene Einwand berührt ein weiteres Kriterium, das als Ausweis von Qualität mitunter ins Feld geführt wird.

⁸⁰ Axel Haubrok (Sammler), ebd.

⁸¹ Claudia Wahjudi (Kritikerin), in: Schappert 2015, S. 163.

⁸² Florian Waldvogel (Ausstellungsmacher), in: Schappert 2015, S. 166.

⁸³ Tobias Naehring (Galerist), ebd.

⁸⁴ Fanny Gonella (Ausstellungsmacherin), in: Schappert 2015, S. 168.

⁸⁵ Gonella, ebd.

3.3.3 Medienspezifität als Qualitätskriterium

„Ein entscheidendes Qualitätskriterium ist die Medienspezifität: Ein gutes Kunstwerk leistet etwas, das ein anderes Medium nicht zu leisten vermag. [...] In diesem Sinne bewerte ich auch die Diskursfähigkeit von Kunst, die keine Illustration des gesellschaftlichen Diskurses sein sollte, sondern dessen Weiterentwicklung mit Mitteln, die ausschließlich der Kunst zur Verfügung stehen“, so der Museumsleiter und Kurator Markus Heinzelmann.⁸⁶

Ersetzen wir „Diskurs“ durch „Handlung“, um die es den praxisorientierten partizipatorischen Modellen im Unterschied zu Kunstformen, die sich auf ihr Reflexionspotenzial beschränken, ja geht, dann schließt sich die Frage an, ob das angeführte Qualitätsmerkmal der Medienspezifität auf die hybriden künstlerischen Modelle, mit denen wir uns hier befassen, übertragbar ist: Was hebt politische Kunststrategien von „normaler“ Politik ab, was soziale Kunststrategien von „normaler“ Sozialarbeit, was pädagogische Kunststrategien von „normaler“ Pädagogik, kurz, was begründet ihren Kunstanspruch als etwas essenziell anderes.

Medienspezifität partizipativer Kunst. Zur Beendigung hierarchischen und paternalistischen Denkens durch die Zweckfreiheit von Kunst

Ein zweitägiges Symposium zum Thema *ANDERS tun ... anders TUN. Soziale Prozesse im Freiraum der Kunst*, das die Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft in Kooperation mit der Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft am 13. und 14. November 2015 veranstaltete, bot den Rahmen für eine kritische Reflexion dieser Frage: „Welche Art gesellschaftsrelevanter Ergebnisse kann die Kunst hervorbringen, die nicht von der Politik, der Sozialarbeit, der Pädagogik oder der Psychotherapie hinreichend oder gar besser abgedeckt werden? Was legitimiert ihren Anspruch des ANDERS Tuns/ anders TUNs?“⁸⁷

Die Antwort darauf könnte lauten: ihre Zweckfreiheit oder Autonomie. Das Entscheidende bei allen sozial, politisch, pädagogisch oder therapeutisch engagierten Ansätzen, die ausdrücklich unter dem Label „Kunst“ wahrgenommen werden möchten, ist, dass die Projektinitiatoren bewusst ergebnisoffen arbeiten. Sie spannen einen flexiblen Rahmen auf, innerhalb dessen sie alles geschehen lassen. Dabei sind sie dem Ergebnis gegenüber selbstverständlich nicht indifferent, sondern heißen durchaus auch bestimmte Auswirkungen und Konsequenzen ihrer Arbeit willkommen. Das Besondere bei partizipatorischer Kunst – man könnte dies ihre „Medienspezifität“ nennen – besteht aber darin, dass die angestoßenen Handlungen keinen bestimmten Bildungsauftrag oder ein vordefiniertes therapeutisches Ziel oder politisches Programm verfolgen. Das künstlerische Moment liegt in der Auflösung der Denkfigur, die der Zwecklogik politischen, pädagogischen, therapeutischen Handelns zugrunde liegt. Mit der Entbindung von einer

⁸⁶ Markus Heinzelmann, in: Schappert 2015, S. 164.

⁸⁷ Einladungskarte zur Veranstaltung.

instrumentellen Logik in der Kunst steigt die Chance, gewollte oder ungewollte hierarchische Strukturen zu vermeiden. Oder, in den Worten des transdisziplinären Künstlers Maurice de Martin: „Die dabei entstehenden Prozesse sind eher kryptisch, nur schlecht übertragbar und zumeist auch nicht ‚schön‘. Wer dabei die ‚Schlaunen‘ und die ‚Dummen‘, die ‚Gebenden‘ und die ‚Bedürftigen‘ bzw. auch die ‚Guten‘ und die ‚Bösen‘ sind, bewegt diese Arbeit nicht. Sie gibt keine Antworten, sondern generiert Fragen und ist deshalb unberechenbar.“⁸⁸

Mit diesem Zitat wird indirekt auch Stellung bezogen zu den immer wieder erhobenen Vorwürfen, partizipative Kunst benutze die Beteiligten, indem sie lediglich ein festgelegtes Konzept ausagieren, quasi die Partitur unter dem Dirigentenstab des Künstlers vom Blatt abspielen sollten. Und dies oft aus dem paternalistischen Gestus heraus, den Beteiligten eine Chance zu bieten, ihnen zu einer bestimmten Erkenntnis zu verhelfen, sie an die Hand zu nehmen, um sie zu einem besseren Seinszustand zu geleiten. Dem Gesagten zufolge hieße dies aber, das misszuverstehen, was Kunst in ihrer essenziellen Offenheit und Partizipation in ihrer Struktur der grundsätzlichen Gleichberechtigung gerade ausmacht. Der Vorwurf von Paternalismus trifft den eigentlichen partizipatorischen Gedanken nicht, sondern höchstens dessen Degeneration zu einer demokratisch verbrämten Dienstleistung. Vor diesem Hintergrund ist Maurice de Martins Klarstellung zu lesen: „In diesem Kontext ist meine Definition von Partizipation zur üblichen Definition konträr: es geht nämlich nicht um den alltäglichen Raum und seine Menschen, die beim vorher konzipierten Kunstprojekt mitmachen sollen, sondern es ist vielmehr der/die Künstler*in, die/der in diesen Räumen ‚unbedingt‘ mitmacht und daraus dann das Werk generiert.“⁸⁹

Die soziale Kompetenz partizipatorisch arbeitender Künstler als Chance für das Gelingen

De Martin, der sich selbst als Kunstarbeiter für randständige Personengruppen bezeichnet, führt näher aus: „Es geht mir um eine besondere Art der Auseinandersetzung im und mit dem langsam verschwindenden gemeinsamen Denk-, Handlungs- und Lebensraum. Diese Auseinandersetzung wird durch eine ‚intensivierte Intersubjektivität‘ in einem nicht alltäglichen Miteinander gefördert. Das heißt auf Normaldeutsch: dass man mehr miteinander zu tun bekommt als die Gewohnheit es [er]fordert, so dass sich darüber etwas entwickelt, was unter normalen Umständen unvorstellbar wäre [...]. Das kann zu Situationen führen, die der Philosoph Slavoj Žižek als ‚Event‘ beschreibt. [...] Im rein philosophischen Sinne ist ein ‚Event‘ eine raumzeitliche Konstellation, über die der Alltag plötzlich in einem total anderen Licht erscheint. Diese Situationen verändern für einen kurzen oder auch längeren Zeitraum die allzu oft als gegeben hingegenommenen Konstellationen zwischen Individuen in ihrem Alltag und sie entwickeln dabei ihren

⁸⁸ Maurice de Martin: Statement in der veranstaltungsbegleitenden Broschüre zum Hochschulsymposium *ANDERS tun ... anders TUN*, Alanus Hochschule, November 2015.

⁸⁹ Ebd.

eigenen Sinn. Vielleicht ist es eine besondere Kunst, solche ‚eigensinnigen‘ Momente nicht dem Zufall zu überlassen, sondern sie über kleine ad hoc-Kollektive bewusst herbeizuführen.“⁹⁰

Demzufolge läge die Qualität von partizipatorischer Kunst in ihrem „medienspezifischen“ Vermögen, außer-gewöhnliche Situationen zu organisieren, in denen aufgrund der zwischenmenschlichen Intensität zwischen Künstler und allen freiwillig Involvierten Prozesse in Gang kommen, die in reglementierten Strukturen sonst verhärtet und durch die üblichen Hierarchien häufig vereitelt sind. Je besser das einem Künstler gelingt, umso qualitätvoller wäre seine Arbeit zu nennen. Und tatsächlich gibt es hier eklatante Unterschiede, die offenbar mit der Persönlichkeit des Künstlers zu erklären sind. Entscheidend sind das Charisma des Künstlers, seine Überzeugungskraft sowie die Bereitschaft und Fähigkeit zu vorbehaltloser Präsenz, sein Kommunikationstalent, seine Menschenkenntnis und Milieuerfahrung. Kurzum, es sind die sozialen Kompetenzen oder Soft Skills des Künstlers, von denen das Gelingen und die Qualität einer partizipativ angelegten Arbeit abhängen werden.⁹¹

3.4 Die politische Dimension von Kunst

Nachdem wir uns der Frage zugewendet haben, worin das Spezifikum von partizipativer Kunst als Kunst bestehen könnte, möchte ich in einem Exkurs auf eine dialektische Denkfigur eingehen, die in der Nachfolge Adornos immer wieder bemüht wird. Dort lautet ein Vorwurf gegenüber Kunst mit dezidiert politischer Zielsetzung: „Handeln mit dem Ziel direkter gesellschaftlicher Veränderung ist Propaganda und führt zur Trennung von Form und Inhalt, da die Form einem externen politischen Ziel unterworfen wird.“⁹²

Das Dilemma, dass politische Kunst nicht Kunst sein könne, da sich die Absichtsgebundenheit von Politik und die Zweckfreiheit von Kunst ausschließen, wird dahingehend aufgelöst, dass Politik von Propaganda unterschieden wird. Versteht man unter politischer Einflussnahme die Bildung des Bewusstseins des freien Individuums, dann kann Kunst gar als Königsweg gelten. „Weil Kunst interessefrei ist, ist Kunst zugleich die politischste und die freieste Bewusstseinsbildung.“⁹³ Propagandistische Kunst hingegen, die das Individuum zielgerichtet manipuliert, die eine bestimmte Botschaft verfolgt, schränkt ein, verhindert Emanzipation und die Erfahrung des Individuums als freies

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Jeder, der Projektgelder zu verteilen hat, muss a priori die Qualität eines partizipatorischen Projektes abschätzen. Die prognostische Einschätzung der Soft Skills des Künstlers ist extrem schwer und geht weit über die Begutachtung von Konzeptpapieren hinaus; gefragt sind Menschenkenntnis sowie Milieuerfahrung, das heißt in jedem Fall muss für die Entscheidungsfindung (=Projektauswahl) der direkte Kontakt mit den Protagonisten gesucht werden, von deren sozialer Kompetenz – anders als bei traditioneller Atelierkunst – Gedeih und Verderb des Projektverlaufs mit abhängt.

⁹² Linde 2010, S. 97.

⁹³ Ebd.

Wesen. Sie vereitelt also gerade das, was das Politische im eigentlichen Wortsinn als Grundlage menschlichen Handelns in und für die Gemeinschaft ausmacht.

Der Soziologe und Kunsthistoriker Jens Kastner bringt es auf den Punkt: „Will man Politik mit Kunst machen, macht man doch nur Kunst, macht man aber doch nur Kunst, übersieht man glatt, dass man eigentlich auch Politik macht?! Vertrackt.“⁹⁴ Man muss sich mit diesem Argumentationsgang befassen, wenn man sich mit Fragen der Bewertung sozial engagierter oder politisch ambitionierter partizipativer Kunst beschäftigt. Ansonsten gerät man allzu leicht ins Visier der Angriffsfront, die politische Kunst mit propagandistischer „Kunst“ oder Politprogrammen im Sinne eindeutiger Handlungsanweisungen verwechselt und daher – zu Recht – für schlecht und als Kunst misslungen oder genauer gesagt als gar nicht gelingensfähig ansieht.

Juliane Rebentisch, die Philosophie und Ästhetik an der Hochschule für Gestaltung Offenbach lehrt, weist einen guten Weg aus diesem Dilemma: „Sofern dennoch an der vorsichtigen Rede von einem ethisch-politischen *Potenzial* der ästhetischen Erfahrung festgehalten werden kann, ist dies gerade aus der Eigenlogik des Ästhetischen, der ästhetischen Differenz zu bestimmen. Dies ist der gemeinsame Einsatz all jener theoretischen Beiträge, die das Soziale weniger als Ziel denn als *Gegenstand* ästhetischer Operationen verstehen.“⁹⁵ „Politisch sind solche Arbeiten dann jedoch in keinem direkten Sinne, sondern eher indirekt oder potenziell – und zwar aufgrund der durch sie ermöglichten reflexiven Vergegenwärtigung von lebensweltlich konventionalisierten Haltungen und Einstellungen. Ob solche Reflexionen tatsächlich zu einer Bewusstseinsänderung führen, die in praktische Aktion übergeht, ist dann jedoch eine Frage, die nicht von der Kunst selbst entschieden wird.“⁹⁶

Um dies an einem Beispiel zu konkretisieren, wende ich diese Aussage auf das von Nolte/Devaux 2014 in Bonn realisierte Projekt *Tabula rasa* an: Behauptet wird also, dass die mit Geflüchteten, Studierenden und Bonner Bürgern und Bürgerinnen in mehrtägiger Arbeit gemeinsam realisierte Tischskulptur aus Holz nur deshalb eine politische Wirkung haben konnte (nicht etwa: eine politische Zwecksetzung erfüllen musste!), weil das Projekt ästhetisch konzipiert war (nicht etwa: obwohl es ästhetisch konzipiert war!). Die Bewusstseinsänderung in ihrer Haltung gegenüber fremden Mitbürgern und Mitbürgerinnen, die bei den Akteuren und Akteurinnen oder den Zuschauenden anzunehmen ist, wäre für Rebentisch „indirekt oder potentiell politisch“. Ob bei dem einen oder anderen Protagonisten eine konkrete politische Handlung daraus entsprang, beispielsweise das Engagement in einem Flüchtlingsheim oder für eine geänderte europäische Migrationspolitik, wäre für Rebentisch eine Frage, die der politischen Sphäre angehört und kann somit kein Bewertungskriterium für Kunst sein.

⁹⁴ Jens Kastner, zitiert nach Schütz 2013, S. 58.

⁹⁵ Rebentisch 2013, S. 72.

⁹⁶ Ebd., S. 79.

Folgen wir Rebentisch, fielen die *Global Dinner* der REINIGUNGSGESELLSCHAFT durch ihr Bewertungsraster für politische *Kunst*, da das Soziale oder Politische dort zwar als Ziel, aber nicht „als Gegenstand ästhetischer Operationen“ verstanden werden kann.

Halten wir fest: So wenig, wie die politische Dimension von Kunst ihren Wert oder ihre Qualität einschränkt, so wenig ist politisches Handeln, auch wenn es durch Kunst indirekt mit angestoßen wurde, ein ästhetisches Qualitätskriterium, um daran ausschließlich das künstlerische Moment zu bemessen.

3.5 Fazit

Auch der Kunstwissenschaftler Stephan Berg, seines Zeichens Kurator und Museumsdirektor, erlässt es guter Kunst nicht, trotz außerästhetischer Ambitionen „medienspezifisch“ zu verfahren. Er definiert Qualität und – in einem Atemzug – vitale Brisanz eines Kunstwerks als zwei Seiten derselben Medaille: „Kunst, die strukturell nur auf die Selbstreflexion ihrer inneren Gesetzmäßigkeiten zielt, läuft immer Gefahr blutleer und formalistisch zu werden. Andererseits ist eine Form der Kunst, die ganz auf gesellschaftspolitische Relevanz setzt, stets davon bedroht, sich als künstlerische Artikulation aufzulösen und zum reinen Diskurs zu werden. Insofern liegt die Qualität und vitale Brisanz eines Kunstwerks immer darin begründet, dass es eine Formulierung findet, die sich mit den ästhetischen Gesetzmäßigkeiten und Traditionen des jeweils eigenen Mediums auseinandersetzt und dies zugleich mit einem außerhalb ihrer selbst liegenden Impuls verknüpft.“⁹⁷

Kommt das formalästhetische Moment zu kurz oder wird ganz ausgespart, wird das Werk/die Aktion Gegenstand eines anderen, beispielsweise eines politischen Diskurses, auch wenn es künstlerische Intentionen für sich reklamiert. Es kommt also für partizipative Ansätze, die für sich beanspruchen, Kunst zu sein, darauf an, das formalästhetische Moment zu rehabilitieren, wenn nicht gar zu betonen. Oder genügt es, in einem deklarativen Akt à la Duchamp, den Kunstcharakter zu postulieren und durch die bloße Behauptung die „ästhetische Schwelle“ zu errichten, die notwendig ist, um entsprechend rezipiert zu werden?

⁹⁷ Stephan Berg, in: Schappert 2015, S. 54.

4. Zur Beurteilung konzeptueller Ansätze in der Kunst.

Die „ästhetische Schwelle“ und das „katalysatorische Artefakt“

„Nein, natürlich gibt es das für mich nicht – Kriterien für die Qualität von Kunst. Man stelle sich nur einmal eine derartige Checkliste vor: „Hinterfragen der Bedingungen der Wahrnehmung“ – check! „Sozialpolitisches Engagement“ – check! „Wissen um die Kunstgeschichte“ – check! „Selbstkritisch und smart“ – check! Nein, danke! So eine Liste ließe sich beliebig fortsetzen und variieren [...] Aber immer gilt: Die Kunst, die einen solchen Test besteht, ist mit großer Wahrscheinlichkeit keine gute Kunst. Alles richtig machen ist halt auch falsch – nämlich langweilig und lehrbuchhaft.“⁹⁸

(Dominikus Müller, Kunstkritiker, 2015)

4.1 Ästhetik als Alleinstellungsmerkmal partizipativer Künstler?

Zur Erörterung dieser Frage stelle ich die Position von Eva Berg voran, welche die partizipatorisch arbeitende Kunsthochschulabsolventin im Rahmen einer öffentlichen Vortragsreihe zu gesellschaftlicher Teilhabe durch Kunst bezog. Sie räumt der „ästhetischen Stimmigkeit“ absolute Priorität ein: „Für mich ändert sich die grundsätzliche Haltung nicht, ob ich nun im Atelier oder im öffentlichen Raum arbeite. Als Künstlerin bin ich in erster Linie der Ästhetik verpflichtet und eben nicht der ‚political correctness‘ [...] Gerade im öffentlichen Raum sind es oft die politisch mutigen oder sozial spannenden Projekte, die großen Anklang finden – unter künstlerischen Gesichtspunkten sind diese aber oft eher flach. Das entzieht ihnen selbstverständlich nicht die Daseinsberechtigung, aber meine Vorstellung von Kunst ist eine andere. Der ästhetische Blickpunkt ist in gewisser Weise unser Alleinstellungsmerkmal, durch das wir uns von anderen Aktivist*innen im öffentlichen Raum abgrenzen.“⁹⁹

Dieses Statement dient uns als Ausgangspunkt für die Erörterung, wie sich konzeptuelle Ansätze in der Kunst, zu denen wir auch die partizipatorischen künstlerischen Strategien zählen, bewerten lassen. Wir wenden Eva Bergs Perspektive exemplarisch auf das Projekt *Tabula rasa* an, das Miriam Nolte und Loïc Devaux 2014 in Bonn durchführten,¹⁰⁰ und fragen, inwieweit es möglich ist, es nach ästhetischen Maßstäben zu betrachten, und ob dies sinnvoll ist.

Ihre fünftägige partizipatorische Arbeit, zu deren Mitgestaltung Nolte/Devaux diverse Mitakteure, insbesondere Asylsuchende aus Bonn einluden, konzentrierte sich auf die

⁹⁸ Dominikus Müller, in: Schappert 2015, S. 167.

⁹⁹ Aus der Transkription des Vortrags von Eva Berg und Lukas Oertel am 11.10.2013 im Rahmen von *Zuschauen? Mitmachen!* Öffentliche Veranstaltungsreihe an der Alanus Hochschule, Alfter, in Kooperation mit der Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft, Bonn, Herbstsemester 2013, Frühlings- und Herbstsemester 2014.

¹⁰⁰ Alanus Hochschule 2014.

Aktion, ein Baumstück von enormen Ausmaßen als Strandgut am Rheinufer auf der Höhe von Mainz zu bergen, es rund 150 Kilometer nach Bonn zu transportieren und eine imposante Holzskulptur daraus zu gestalten. Die Plastik, eine freie Interpretation eines Tisches, entstand im öffentlichen Raum auf einem Platz in der Bonner Altstadt. Die Tischskulptur war nicht nur Objekt, sondern wurde zum Bezugspunkt diverser gemeinsamer Tätigkeiten wie Kochen, Essen, Spielen, Sich-Unterhalten. Bei *Tabula rasa* lässt sich die beeindruckende Tischskulptur mit ihrer starken plastischen Ausdruckskraft und den bildhauerischen Qualitäten einem formalästhetischen Urteil unterziehen so wie jedes andere autonome Kunstwerk.

Für die *formale* Bewertung des Artefakts als physisch greifbares Arbeitsergebnis dürften beispielsweise die Materialbeschaffung, die Aufteilung auf verschiedene „Hände“ bei der Ausführung oder die Organisationsstruktur nicht in Anschlag gebracht werden – nicht mehr jedenfalls als es beispielsweise für die formale Analyse von Michelangelos *David* notwendig ist, die Herkunft des Marmors aus Carrara und die Organisationsstruktur von Werkstätten in der Renaissance zu kennen. Oder, um dies noch mit einer weiteren Analogie zu verdeutlichen: Für die Rezension eines Filmes nach ästhetischen Kriterien ist es müßig danach zu fragen, wie gut das Catering für die Kameraleute funktionierte. Genauso irrelevant sind für die formalästhetische Beurteilung der Tischskulptur die erwähnten Kochaktivitäten im Rahmen der Projektwoche und die gemeinsame Mahlzeit am Tisch.

Da der Tisch aber nicht „bloß“ ein selbstgenügsames Objekt war, sondern – auch, vielleicht sogar vorrangig – als Katalysator für zwischenmenschliche Prozesse, als Kristallisationspunkt für Kommunikation und als Motor für politische Arbeit fungierte, also ein Instrument für eine übergeordnete außerästhetische Zielsetzung war, stellt sich die Frage, inwieweit die formalen Qualitäten dieses Mittels – wir nennen es im Folgenden das „katalysatorische Artefakt“ – überhaupt für die Beurteilung der gesellschaftspolitischen Zwecksetzung relevant waren.

4.2 Zum Verhältnis von formalästhetischer Qualität der Artefakte und ideeller Qualität des Kunstkonzepts

Mit der gleichen Berechtigung lässt sich dies natürlich auch bei Projekten fragen, die der formalen Virtuosität einen deutlich geringeren Stellenwert einräumen – übrigens nicht zwangsläufig aus Unvermögen, sondern absichtlich, um andere Ausdrucksqualitäten wie etwa das Rohe, Unfertige, Kindliche, Spontane oder auch das Dilettantische, Ungekünstelte bewusst einzusetzen. Man denke hier beispielsweise an die „gebastelte“ *Givebox*, die Susanne Bosch im Rahmen von *Public Residence: Die Chance* einsetzte,¹⁰¹ oder an die „zusammengeschusterte“ Pferdeskulptur und die „simplen“ Papiertüten-Vogelkostüme, welche Wolfgang Tiller und Giuseppe Marino bei ihrem Medinghovener Projekt zu *Perspektive Armut* gemeinsam anfertigen ließen,¹⁰² oder an die dem Untergang

¹⁰¹ Abbildungen unter: <https://susanneinborsig11.files.wordpress.com/>.

¹⁰² Abbildungen ebd.

geweihten überdimensionalen Origami-Papierschiffe beziehungsweise im Regen aufweichenden Pappbausteine, die Frank Bölter bei verschiedenen Aktionen einsetzte.¹⁰³ Unter bildhauerischem Gesichtspunkt würden diese Objekte, die zur Erreichung des gesellschaftspolitischen oder pädagogischen Ziels zwischengeschaltet wurden, wahrscheinlich bei vielen Betrachtern mit einem eher traditionellen Kunstverständnis schlecht abschneiden, ja nicht einmal in die Kategorie „Kunst“ fallen.

Lässt sich daraus schließen, dass wir es mit zwei getrennten und voneinander unabhängigen Bedeutungsebenen zu tun haben, nach denen hybride Kunstprojekte mit partizipatorischem Ansatz bewertet werden müssen? In welchem Verhältnis stehen die formalästhetische Qualität der Artefakte und die ideelle Qualität des Kunstkonzepts zueinander?

4.2.1 Die Signalfunktion katalysatorischer Artefakte als ästhetische Schwelle

Wie in Kapitel 3.3.3 ausgeführt, steht und fällt das Erreichen bestimmter sozialer, politischer, pädagogischer und therapeutischer Ziele mit der künstlerischen Freiheit. Es ist also notwendig, einen entsprechenden Rezeptionsrahmen aufzuspannen. Genau hierfür sind die ästhetischen Eigenschaften der katalysatorischen Artefakte ausschlaggebend. Sie haben – abgesehen von ihrem Eigenwert als Skulptur, Regal, Verkleidung, Spielzeug – auch die Funktion, eine ästhetische Schwelle zu bilden, um den Rezipienten in ein anderes Wahrnehmungssystem zu transportieren. Sie funktionieren als Signale für den Rezipienten, dass er hier andere Kriterien ansetzen muss als beispielsweise bei Sozialarbeit, einer politischen Kampagne, Beschäftigungstherapie oder einem pädagogischen Programm.

Man stolpert gewissermaßen über die ästhetische Schwelle und wird dadurch gewahr, dass man einen anderen Raum betritt, in dem nicht die Gesetzmäßigkeiten der Alltagsrealität, sondern die der Kunst gelten. Damit ändert sich die Lesart: Eine alltägliche Verrichtung wie gemeinsames Kochen in einem Flüchtlingsheim oder eine Busfahrt durch Neukölln, wie sie Barbara Caveng mit *Kunstasyl* organisierte, entpuppt sich dann plötzlich als Vehikel, um kommunikative Prozesse zu gestalten und darüber vielleicht eine Reflexion anzustoßen, die politische, gesellschaftliche, interkulturelle Fragen betreffen. Wie in mehrdeutigen Vexierbildern hängt die Lesart von der Perspektive ab. Man kann den Effekt der ästhetischen Schwelle mit dem Moment vergleichen, in dem bei einem Kipp-Bild plötzlich eine andere Bedeutung aufscheint – die Formen haben sich nicht geändert, aber sie fügen sich in der Wahrnehmung zu einem anderen Sinnzusammenhang. Man kann, um ein bekanntes Beispiel für diesen visuellen Effekt anzuführen, in ein und derselben Konfiguration eine mittig angeordnete Blumenvase sehen oder aber zwei Profilköpfe, die links und rechts symmetrisch positioniert sind.

Juliane Rebentisch erläutert den Schwelleneffekt mit einem Verweis auf Erika Fischer-Lichte und deren Buch *Die Ästhetik des Performativen* (2004), was sich auf die hybriden Kunststrategien partizipatorischen Zuschnitts anwenden lässt. Es gehe um die

¹⁰³ Abbildung unter: <http://blog.faktor-kunst.com/ist-das-summercamp-ein-anfang/#!prettyPhoto/4/>.

Erzeugung einer Spannung zwischen der praktischen und der formalistischen Einstellung, wodurch man zwischen alle üblichen Regeln, Normen und Ordnungen gerate.¹⁰⁴ Die eigentliche Bedeutung der ästhetischen Schwellenerfahrung liegt für Rebentisch in der Möglichkeit, eine Situation zu reflektieren.¹⁰⁵ Auf ein konkretes Beispiel wie Rirkrit Tiravanijas Ziegelwerkstatt in Venedig 2015¹⁰⁶ angewendet bedeutet dies, dass – bedingt durch das Signal des Veranstaltungsrahmens der Kunstbiennale – die Lehmziegelherstellung nicht plötzlich und unwiderruflich zu „Kunst“ *wird*, sondern die Möglichkeit enthüllt, gleichzeitig auch anders lesbar zu sein. In dieser Ambivalenz liegt das Potenzial, Denkprozesse anzustoßen und alternative Handlungsoptionen zu eröffnen. Der Automatismus wird durch die ästhetische Schwelle aufgebrochen,¹⁰⁷ da man die eingeschliffene Wahrnehmung aufgibt, staunend oder fragend auf Distanz geht und die Aufmerksamkeit für eine sonst „normale“ Situation wie die Herstellung von Baumaterial schärft. Rebentisch nennt dies die „reflexive Distanz“, welche einen Doppelcharakter des Erlebens ermöglicht. Die ästhetische Schwelle sorgt also dafür, dass ein Bewusstsein für die formalen Mittel der Aktion entsteht, „wodurch wir nicht nur gegenüber dem Gegenstand unserer Wahrnehmung in einer Distanz gehalten werden, die spezifisch für ästhetische Gegenstände ist, sondern auch reflexiv auf unsere individuellen Erfahrungshorizonte und die sie prägenden evaluativen Kategorien zurückgestoßen werden.“¹⁰⁸

Formalästhetische Qualitätsansprüche an das katalysatorische Artefakt

Ein skulpturales Objekt aktiviert das traditionelle Verständnis von Ästhetik und signalisiert dem Betrachter, alle weiteren Handlungen rund um dieses konkrete Objekt ebenfalls im Kunstkontext anzusiedeln. Damit ist der formalästhetische Wert der konkreten Objekte, an denen sich die partizipatorische Arbeit herauskristallisiert, die Voraussetzung dafür, dass sich zusätzliche außerästhetische Sinndimensionen entfalten. Gegenüber katalysatorischen Artefakten, die weniger deutlich ‚künstlerisch‘ konnotiert sind, wie zum Beispiel ein gemeinsam gekochtes Gericht oder umbenannte Straßenschilder, scheint der dezidiert künstlerische Charakter der Skulptur ein Bonus. Den Vorteil, die für die Rezeption partizipatorischer Kunst notwendige ästhetische Schwelle somit leichter zu errichten, haben sie aber nur, wenn sie auch hohen ästhetischen Ansprüchen, wie sie an ein autonomes Kunstwerk gestellt werden, genügen.

Eine herausragende formalästhetische Qualität des katalysatorischen Artefakts hebt es aus dem Alltag heraus, so wie ein Fest die Routine unterbricht. Die festliche Stimmung

¹⁰⁴ Vgl. Rebentisch 2013, S. 78.

¹⁰⁵ Vgl. ebd.

¹⁰⁶ Eine Abbildung und Kurzbeschreibung zu dieser Arbeit namens *Untitled 2015 (14,086 unfired)* ist digital abrufbar unter: http://universes-in-universe.org/deu/bien/biennale_venedig/2015/tour/all_the_worlds_futures_2/rirkrit_tiravanija.

¹⁰⁷ Vgl. Rebentisch 2013, S. 88.

¹⁰⁸ Ebd.

wiederum sorgt für eine besondere Interaktion bei allen Handlungen, die sich auf dieses Objekt als Kristallisationspunkt beziehen. Es ist demnach für das Gelingen des partizipatorischen Konzepts nicht gleichgültig, welches Signal das katalysatorische Objekt aussendet.

Für Missverständnisse sorgen regelmäßig partizipatorische Arbeiten, die das katalysatorische Objekt so wählen, dass man es zwar dem Kunstkontext zuordnet – beispielsweise Wandmosaiken –, ohne aber gleichzeitig die Qualität zu gewährleisten, die man von einem autonomen Kunstwerk erwarten würde. Was nur als Auslöser für gemeinsames Tun dienen sollte, wird irrtümlich für das eigentliche Ergebnis gehalten, an das man dann folgerichtig die Maßstäbe autonomer Kunst anlegt. In solchen Fällen bleibt es dann meist nicht aus, dass das kunsthandwerkliche Niveau moniert und dem partizipatorisch arbeitenden Künstler enttäuscht vorgehalten wird, das sei ja „nur“ Sozialarbeit, „nur“ Beschäftigungstherapie oder „nur“ Kunstunterricht.

Der Verzicht auf formalästhetische Katalysatoren

Der Ausweg aus dem Dilemma heißt entweder, das katalysatorische Objekt so qualitativ voll wie ein autonomes Kunstwerk zu gestalten, oder aber, es aus einem kunst-unverdächtigen Bereich zu wählen. Im zweiten Fall ist der Preis allerdings häufig, dass der eigentliche Rezeptionsrahmen für das partizipatorische Kunstkonzept verkannt wird. Wenn die ästhetische Schwelle nicht erkennbar wird, verwechselt man die Umbenennung von Straßen durch die REINIGUNGSGESELLSCHAFT mit Heimatkunde, die Bügeldienste in Marzahn von Maurice de Martin mit 1-Euro-Job-Maßnahmen für Hartz-IV-Empfänger, Shelley Sacks' Umwicklung von Bäumen mit Banderolen mit Schamanismus, kurz, es wird der falsche Code angewendet. Das ist folgenschwer, denn wird der künstlerische Anspruch ignoriert, scheitern die partizipatorischen Projekte mit ihrem hybriden Charakter konzeptuell. Die schwerere Verständlichkeit ist ein *Risiko* solcher Konzepte. Aus dieser Gefahr, die mit dem Verzicht auf deutlich als Kunst konnotierte formalästhetische Artefakte verbunden ist, soll aber kein grundsätzlicher Einwand gegen solchermaßen konzipierte partizipatorische Strategien abgeleitet werden.

Wolfgang Zinggl führt mit der Künstlergruppe WochenKlausur eindrücklich vor, dass das Errichten der ästhetischen Schwelle nicht unbedingt an ein konkretes Objekt gebunden sein muss, sondern allein dadurch bewerkstelligt werden kann, dass die Einladung seitens einer Kunstinstitution erfolgt. Dies macht den für die Gestaltung und die Wirkung eklatanten Unterschied zu normaler politischer Arbeit aus. Zinggl verfährt hier ähnlich wie Duchamp mit seinen Readymades, der erkannte, dass bestimmte Orte entsprechende kontextgebundene Erwartungen auslösen, ja einen ganzen Diskurs in Gang setzen. Partizipatorische Kunst bedient sich genau dieses Kniffs, um entsprechende Möglichkeitsräume für Handlungen außerhalb der eingefahrenen Bahnen zu eröffnen. Zinggl steht damit nicht alleine. Eine vergleichbare Strategie verfolgte beispielsweise auch die Künstlergruppe Baltic Raw, indem sie bestimmte bürokratische Mühlen bediente und spartengerechte Projektanträge für „Kunst“ stellte, um so auf dem Kampnagel-

Gelände in Hamburg einen entsprechenden Spielraum für eine Flüchtlingsunterkunft zu bekommen, die unter „normalen“ Umständen abgelehnt worden wäre.¹⁰⁹

4.2.2 Bedingungen für das Gelingen hybrider Kunstkonzepte: eine Zwischenbilanz

Das Gelingen der künstlerischen Strategie hängt bei hybriden Kunstkonzepten davon ab, den Unterschied zu anderen Rezeptionssystemen bemerkbar zu machen. Um partizipative Kunst mit ihrem außerästhetischen Handlungsfeld als „Kunst“ zu verstehen und zu bewerten, werden Artefakte oder Aktionen – mit hohem ästhetischem Anspruch oder unter völligem Verzicht darauf – als Impulse zu gemeinsamem Handeln eingesetzt. Sie dienen sozusagen als Code, der indiziert, wie etwas gemeint ist.¹¹⁰

Dabei sei eingeräumt, dass es gerade bei den Zielgruppen, die bei partizipatorischen Projekten häufig aus benachteiligten Sozialmilieus stammen, nicht selten vermessen ist zu hoffen, dass sie, die nicht selten mit existenziellen Sorgen und Problemen zu kämpfen haben, diesen kunsttheoretischen Schritt nachvollziehen können und wollen.¹¹¹

Das bedeutet aber nicht etwa vorprogrammiertes Scheitern des partizipatorischen Kunstkonzepts. Um Wirkung zu erzielen, ist es nämlich nicht erforderlich, dass die Rezipienten/Partizipanten die anspruchsvolle Kunsttheorie, die hinter der Aktion steht, in allen Einzelheiten verstehen. So können beispielsweise auch kunsttheoretisch unbedeckte Bewohner am prekären Dortmunder Borsigplatz durch Erfahrungen mit Partizipationskunst emotional nachhaltig berührt werden, wenngleich sie bei dem Wort „Kunst“ vermutlich eher an eine Bronzeskulptur denken als an ein Geruchsarchiv (Angela Ljiljanic), an weidende Schafe auf einer Verkehrsinsel oder an selbstgebrautes Bier (Frank Bölter).

Frank Bölter verglich dies einmal mit Eisschlecken, also mit einer genussvollen Erfahrung, die ihren Wert in sich trägt. Wenn man diese Erfahrung darüber hinaus „Kunst“

¹⁰⁹ Vgl. Rith-Magni 2015.

¹¹⁰ Sabine Schütz referiert die diesbezügliche Erkenntnis des Kunsthistorikers Helmut Draxler wie folgt: „Seit der Moderne müssten Künstler stets die eigenen Taktiken der Sinnherstellung mitdefinieren, damit sie zumindest von der eigenen community verstanden werden ... Ohne Codes, die indizieren, wie etwas vielleicht gemeint sein könnte, komme Gegenwartskunst nicht mehr aus. Nicht länger gelte Frank Stellas Statement ‚What you see is what you see‘, sondern ‚What you see is what you say‘.

Signifikanten bezögen sich auf andere Signifikanten, nicht etwa auf Inhalte. Kunst werde, frei nach Foucault, geredet, nicht gemacht. Die Codes müsse man dabei gar nicht unbedingt verstehen, aber es gelte, an ihrer Produktion beteiligt zu sein.

... Seither geht es weniger um die Kunst selbst, als um bestimmte Werte, die den Horizont des Kunstsystems definieren. ‚Kunst ... entsteht erst, wenn darauf auch reagiert wird‘ (Anti-imperialistische Perspektiven in der Kunstkritik. Aufsatz 2000, S. 488) – sie wird zu einer Frage der Verhandelbarkeit.“ (Schütz 2013, S. 56).

¹¹¹ Ein Beispiel: Bei Jochen Gerz' partizipatorischem Megaprojekt *Die Ausstellung: 2–3 Straßen* ergab die Evaluierung: „Für 26,7 Prozent der befragten Anwohner war 2–3 Straßen keine Kunst [...] Auch für die Teilnehmer waren die künstlerischen Aspekte von 2–3 Straßen nur eine Motivation unter anderen, um sich zu bewerben – und dabei nicht zwangsläufig die wichtigste.“ (Brocchi/Eisele 2011, S. 76).

nennt und durch diesen Wertbegriff im Sinne Wolfgang Ullrichs eine normale Handlung nobilitiert, trägt dies auf Dauer zu einem Bewusstseinswandel hinsichtlich des Kunstbegriffs bei. Dies war – und ist im Nachklang – für das am Borsigplatz angesiedelte und von der Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft im Rahmen der „faktor kunst“-Auslobung 2013 geförderte Projekt *Public Residence: Die Chance* zu erwarten.¹¹²

4.3 2–3 Straßen. Eine Ausstellung in Städten des Ruhrgebiets

Public Residence: Die Chance war als Nachfolge und Fortsetzung aus einem Projekt hervorgegangen, das Jochen Gerz unter dem Titel *2-3 Straßen. Eine Ausstellung in Städten des Ruhrgebiets* im Rahmen der Europäischen Kulturhauptstadt 2010 durchgeführt hatte. Bei der Beurteilung von Gerz' Megaprojekt partizipatorischen Zuschnitts sollen abschließend einige der Erläuterungen und Begrifflichkeiten aus diesem Kapitel ihre Anwendung finden.

Die „Ausstellung“ war auf ein Jahr angelegt, jedoch ging Gerz in der Konzipierung der Arbeit von einer dreijährigen Präsenz aus. In der Projektbeschreibung hieß es: „Der Eingriff könnte nicht größer sein: die Straßen werden mit allem, was Teil davon ist, was sich darin befindet und dazu gehört, zu einer Ausstellung. [...] Es handelt sich hier, wie sonst auch bei kulturellen Entwicklungen, weniger um die Realisierung eines Autors oder um eine individuelle Erfindung, als um eine minimale Veränderung im Gleichen, die sich nur vom zeitgenössischen Bewusstsein registrieren lässt. [...] 2–3 Straßen ist kein Ergebnis von Kreativität.“¹¹³

Damit machte Gerz deutlich, dass es sich bei der Deklaration eines urbanen Gefüges und der Schaffung eines geeigneten Aktionsrahmens um kein ästhetisches Artefakt, sondern um eine konzeptuelle Arbeit handelt, die Bewusstseinsprozesse in Gang setzt. Mit dem zitierten Hinweis und seinem ausdrücklichen Anspruch, „2–3 Straßen ist ein Kunstwerk“, zog der Künstler die „ästhetische Schwelle“ in sein Projektkonzept ein, um einen adäquaten Rezeptionsrahmen zu setzen. Der Eingriff sollte eben nicht nur soziologisch, sondern auch künstlerisch verstanden werden, um durch diesen Doppelcharakter des Erlebens die „reflexive Distanz“ (Rebentisch) zu schaffen, die es ermöglicht, Altbekanntes infrage zu stellen und neue Handlungsoptionen zu erkennen.

Ein wesentlicher Bestandteil des partizipatorischen Konzeptes war die gemeinschaftliche Erstellung eines Textes. Ohne diesen literarischen Beitrag sei *2–3 Straßen* „nicht zu realisieren“, so Gerz. Daher verstand er die Mitarbeit an der anonymen Megachronik als verpflichtend für alle 78 Beteiligten, also die ausgewählten Straßenbewohner, die für ein Jahr kostenfreien Mietraum erhielten. Gerz machte also ein durchaus formalästhetisch zu beurteilendes Objekt zum Kristallisationspunkt seiner konzeptuell angelegten Arbeit. Die Textcollage hatte die Funktion des „katalysatorischen Artefakts“, indem sie

¹¹² Zum Vergleich noch einmal Gerz' Projekt: „Für 75 Prozent der befragten Teilnehmer hat *2–3 Straßen* das Verhältnis der Anwohner zur Kunst verändert, zumindest leicht und zwar in eine positive Richtung.“ (Ebd.).

¹¹³ Gerz 2006.

Impulsgeberin und Motor war für alle durch sie künstlerisch konnotierten Handlungen innerhalb des sozialen und urbanen Transformationsprozesses. Da sich diese Kunststrategie nicht mehr eindeutig bestimmten Bereichen zuweisen lässt, ist sie treffend mit dem Begriff der „Hybridität“ charakterisiert.

4.3.1 Ein zweistufiges Bewertungsmodell der künstlerischen Qualität

Für unseren Zusammenhang ist die zentrale Frage, wie sich dieses Projekt bewerten lässt. Auf einer ersten Bedeutungsebene kann man die Textcollage multipler Autorschaft wie ein *autonomes Kunstwerk* nach literaturwissenschaftlichen Kriterien formal analysieren. Damit wird man der Komplexität des Projektes aber nicht gerecht. Auf der zweiten Bedeutungsebene hat die Textcollage *instrumentelle Funktion* für eine außerästhetische Wirkung, wodurch die Dimension der partizipatorischen Gesamtstrategie als *konzeptueller Ansatz* in den Blick rückt. Bewerten ließe sich hierbei zum einen die Originalität und Stimmigkeit des Konzeptes, zum anderen seine praktische Umsetzung, in diesem Fall die funktionstüchtige Organisation, logistische Struktur und Vermittlung. Darüber hinaus ließe sich die Wirkung des Projekts bewerten, sei es als Wirkung auf die Kunst und auf wissenschaftliche oder andere Formen der Erkenntnis, sei es als Wirkung auf die Teilnehmer respektive die Gesellschaft.

4.3.2 Das Bottom-up-Prinzip als *Conditio sine qua non*

Gemäß der Typologie von Zielsetzungen, die Silke Feldhoff im Jahr 2009 zu partizipativer Kunst entwickelte,¹¹⁴ ist Jochen Gerz' *2–3 Straßen* einerseits dem systemischen¹¹⁵ und andererseits dem sozietären¹¹⁶ Ansatz zuzurechnen. Um eine Aussage über die Qualität des Projektes zu treffen, wäre unter Berücksichtigung der Zielsetzung zu fragen, ob die dem systemischen Ansatz entsprechende *kunsttheoretische Hinterfragung des Systems Kunst* und/oder der dem sozietären Ansatz folgende angestrebte *gesellschaftliche Wandel* Früchte getragen haben oder ob das Projekt als gescheitert angesehen

¹¹⁴ Vgl. Feldhoff 2009, Bd. 1, S. 228 f. Feldhoff unterscheidet Individual-Partizipation, sozietäre Partizipation, systemische Partizipation und konjunktivische Partizipation.

¹¹⁵ „Systemische Partizipation meint eine Teilhabe, die das ‚System Kunst‘ mit seinen stetig zur Disposition stehenden formalen und inhaltlichen Vorstellungen von Kunst als Werk vom Autor und von der Rolle der Rezipienten betrifft. Systemische Partizipation zielt primär auf die Reflexion und Öffnung des Kunstbegriffs und des Kunstbetriebs ab. Die Art der Rezeption ist somatisch, physisch-räumlich oder sozial. Der Effekt auf den Partizipanten ist emanzipativ oder didaktisch. Systemische Partizipation findet sich vorrangig in konfrontativen Anordnungen, Handlungsanweisungen und operativen Settings sowie in Form von sozialer Praxis realisiert.“ (Ebd., S. 230).

¹¹⁶ „Im Zentrum der Sozietären Rezeption stehen die Erfahrung oder Etablierung gesellschaftlicher Gefüge sowie soziale, politische, kulturelle Sachverhalte und Fragestellungen. Die Beteiligung findet kollektiv oder kooperativ statt, die Rolle der Partizipierenden ist konstitutiv für das Projekt. Der Effekt auf die Partizipanten ist politisierend, emanzipativ oder didaktisch. Gruppenarbeit, Intervention sowie soziale Praxis sind die Formate, in denen sich Sozietäre Partizipation vorrangig realisiert.“ (Ebd.).

werden muss. Letzteres könnte der dokumentierte Unmut diverser Beteiligter über die als autoritär empfundene Aktionsform von Gerz womöglich nahelegen.¹¹⁷

Gerz initiierte ein soziologisches Experiment, um durch künstliche Implantierung einer Gruppierung in ein bestimmtes soziales Umfeld Segregation entgegenzuwirken. Er störte ein gewachsenes System, indem er dort einen sozialen Transformationsprozess auslöste. Die experimentelle Systemstörung durfte nicht zu viele Wirkungsfaktoren haben, um die Folgen als solche noch konkret erfassen und eindeutig zuordnen zu können. Diejenigen Teilnehmer und Teilnehmerinnen, die ihre Freiheit und Eigeninitiative beschnitten sahen, waren einem Missverständnis über die künstlerische Absicht aufgesessen. Sie hielten Spielvariablen für beliebig abwandelbar, wohingegen Gerz ein festes Setting verfolgte, *innerhalb* dessen sie sich bewegen sollten. Die Teilnehmenden fühlten sich damit zu Spielfiguren degradiert, statt selbst Spielstrategen zu sein und eigene Systeme aufstellen zu dürfen.¹¹⁸ Offensichtlich war die kommunikative Begleitung des Projekts mangelhaft,¹¹⁹ wäre es sonst doch nicht zu dem erwähnten Missverständnis gekommen. Es ist jedoch fraglich, ob sich jemand auf das Kunst-Spiel eingelassen hätte, wenn von Anfang an klar gesagt worden wäre, dass eine Eigenbeteiligung über das Buchprojekt hinaus nicht vorgesehen und unerwünscht war. Dass der „Spielleiter“ Gerz unerreichbar war, wie häufig moniert wurde,¹²⁰ gehörte zur Logik einer solchen Systemanalyse, an der der Initiator und Beobachter seine Rolle nicht mit den Spielern teilen darf. Auf den Unmut der Mitspielenden einzugehen, hätte bedeutet, das geplante Spiel beziehungsweise Experiment abubrechen und ein neues, andersartiges zu beginnen.

Für die Beurteilung sozialkünstlerischer Konzepte ist es aber aus Sicht der Mitakteure entscheidend, ob und wie der Künstler „die Gesellschaft“ in seinen Aktionsradius integriert. Es stellt sich die Frage, welche Rolle er dem Rezipienten zuweist – die des kontemplativen Betrachters oder die des Reagierenden, der Handlungsanweisungen ausführt, oder aber die des gleichberechtigten Partners im kreativen Prozess, dessen

¹¹⁷ Das Projekt ist durch die soziologische Wirkungsanalyse von Betina Hollstein, Laura Behrmann, Anna Ohrt, Dagmar Zanker und Jürgen Pfeffer an der Universität Hamburg (Hollstein u. a. o. J.) und die kulturwissenschaftliche Begleitstudie eines Forschungsteams an der Leuphana Universität Lüneburg (Kirchberg u. a. 2011) gut dokumentiert und hinsichtlich der Auswirkungen für Teilnehmer, Quartier und Gesellschaft ausgewertet. Ebenso durch die sozialwissenschaftliche Begleitstudie von Brocchi und Eisele 2011, wo es heißt: „Auffällig bei den 17 negativen Bewertungen ist die Tatsache, dass elf Mal die Projektleitung und der Führungsstil des Künstlers Jochen Gerz in der Kritik stehen“. (S. 63) „Ein Teilnehmer meint sogar: ‚Ich fürchte, dass Jochen Gerz entweder unter starkem ökonomischem Druck agiert [...] oder aber Kunst für eine Variante der Diktatur hält.“ (S. 77).

¹¹⁸ Vgl. Brocchi/Eisele 2011, S. 61: „Im Durchschnitt empfanden die Befragten den Einfluss des Künstlers Jochen Gerz und des Essener Zentralbüros als hemmend.“

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 85: „42,8 Prozent der befragten Teilnehmer nennen Mängel in diesem Bereich [d. i. Interne Kommunikation/Motivation, IRM].“

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 61: „Die räumliche Entfernung zu Jochen Gerz und zum Essener Zentralbüro führte vermutlich zu mangelndem Kontakt mit den Teilnehmern. Dieser Aspekt in Verbindung mit der Tatsache, dass gerade die Projektleitung eine hohe Verantwortung bei der Steuerung von 2–3 Straßen trug und wichtige Entscheidungen traf, könnte zu einem gewissen gegenseitigen Misstrauen geführt haben.“

Emanzipation er zulässt oder dessen Selbstermächtigung er sich sogar wünscht.

Ein hoher Partizipationsgrad bedeutet für den Künstler Kontrollverzicht und unter Umständen auch, formalen Dilettantismus zu akzeptieren. Ein solches künstlerisches Risiko einzugehen, hätte für den Projektinitiator Jochen Gerz im konkreten Fall, wie dargelegt, den Abbruch des ambitionierten Projekts in seiner ursprünglichen Konzipierung bedeutet. Damit scheint es bei 2–3 *Straßen* einen Zielkonflikt gegeben zu haben zwischen dem partizipatorischen Konzept, das auf größtmögliche Emanzipation der Involvierten setzen sollte, und dem sozialen Experiment, das eine präzise Kontur seitens des Künstlers forderte und auf eine „vertikale Formung der Organisationsstruktur“¹²¹ setzte. Die Sozialwissenschaftler Davide Brocchi und Marion Eisele konstatieren in ihrer Projektevaluierung angesichts der Diskrepanz zwischen Außenwahrnehmung (medialer Erfolg) und Innenwahrnehmung (Frustration der Teilnehmer) eine „Inkongruenz zwischen Vorhaben und Umsetzung“.¹²²

Ich schließe mich dem Resümee von Brocchi und Eisele an: „Der Bildhauer beansprucht eine absolute Kontrolle über das Material, das er nach seiner Idee modellieren will. 2–3 Straßen stellt die Frage, wie eine solche Auffassung von Kunst für ein ‚Material‘ gelten kann, das lebend, menschlich und sozial ist.

Eine ‚soziale Skulptur‘, in der jeder ein Autor sein kann bzw. ist; die Ausdruck eines ökologischen und demokratischen Gedankenguts ist, der sich auf der Verbindung von Kultur und Natur, von Individuum und Gemeinschaft und Subjekt und Objekt gründet (und nicht auf ihrer Separation); eine solche ‚Skulptur‘ kann nicht durch einen Top-Down-Prozess entstehen.“¹²³

Diese Aussage lässt sich für hybride Kunstrategien mit partizipatorischem Ansatz verallgemeinern und betrifft gleichermaßen das Kunstkonzept wie die sozialen, politischen, kulturellen Prozesse innerhalb einer demokratischen Gesellschaft. Wird der emanzipatorische Anspruch bei partizipativer Konzeptkunst nicht konsequent eingelöst, bleibt man in den hierarchischen Strukturen verhaftet, die allen zweckorientierten Systemen im Unterschied zu Kunst zugrunde liegen. Mag das katalysatorische Artefakt formalästhetisch als noch so gelungen und die Fragestellung eines Projektentwurfs als noch so wichtig und interessant gelten, bedeutet es auf der konzeptuellen Ebene ein Scheitern, wenn der eigentliche, seiner Struktur nach zutiefst demokratische Gedanke von freier Kunst nicht eingelöst wird.

4.4 Zielkonflikte. Zum Umgang mit einem Dilemma

Es gibt Konzepte, die in ihrer Selbstbezüglichkeit problematisch werden. So kann sich beispielsweise Toleranz nur bewähren, indem sie gegenüber Intoleranten außer Kraft tritt. Intoleranz wird in diesem Fall nachgerade zur Bedingung von Toleranz.

¹²¹ Ebd., S. 97.

¹²² Ebd., S. 95.

¹²³ Ebd., S. 115.

Ein ähnlicher Widerspruch in sich begegnet einem bisweilen bei partizipatorischer Kunst: Was tun, wenn beispielsweise das demokratische Prinzip, jeden in seiner Gesinnung gewähren zu lassen, ihn sich entfalten und auf Augenhöhe mitagieren zu lassen, zum Freibrief für faschistisches Gedankengut missbraucht wird, welches das demokratische Grundprinzip gerade auszuhebeln beabsichtigt?

Dass das partizipatorische Konzept in Widerspruch nicht nur zu formalästhetischer Virtuosität, sondern auch zur inhaltlichen Aussage geraten kann (nicht muss), ist ein Dilemma, das meines Erachtens unauflösbar ist. Man kann darauf unterschiedlich reagieren. Schließlich kann die Frage, worin Künstler, die letztlich nur ihrer eigenen Definition von „Qualität“ verpflichtet sind, ihre Daseinsberechtigung und Rolle *als* Künstler sehen, verschieden beantwortet werden. Dazu ein fiktiver Fall als Gedankenexperiment: Machen partizipatorische Künstler Zugeständnisse auf inhaltlicher und formaler Ebene, indem sie den Mitakteuren aus der angepeilten Zielgruppe nicht verwehren, bei einer Malaktion auch nationalistisch aufgeladene Symbole wie Hakenkreuze zu malen, machen sie sich zweifellos angreifbar; umgekehrt mögen sie dadurch aber überhaupt die Chance zum Dialog sogar mit Menschen eröffnen, die als schwer erreichbar gelten, vielleicht auch weil sie als missliebige Subjekte stigmatisiert in die innere Emigration geflüchtet sind. Umgekehrt führte bei Jochen Gerz der Entschluss des Künstlers zur Kontrolle, mit der er inhaltlich ein hohes Niveau gewährleisten wollte, zwar zu einem enormen Medienecho und damit auch Imagegewinn des Künstlers, aber zu Abwehr oder Frustration sogar bei Menschen, die sich hochmotiviert um die Teilnahme am Projekt beworben hatten.

Bleibt anzumerken: Den Zielkonflikt von vornherein auszuschließen, ist kein Qualitätskriterium, denn dies würde in letzter Konsequenz den Verzicht auf bestimmte Ausdrucksmittel und den Ausschluss bestimmter Zielgruppen bedeuten. Sich auf unwegsames Gelände zu begeben ist aber gerade Sinn und Zweck eines Kunstkonzeptes, das dem Hochsicherheitstrakt des Elfenbeinturms Risikofreude und Wagemut entgegenstellt.

5. Die Wirkungsanalyse und ihre Tauglichkeit als Auswertungsmodell

„Bei der Kunst ist die Idee erst am Ende erlebbar. Wenn du unternehmerisch denkst, [...] dann ist die Idee am Anfang. Das ist der Unterschied.“¹²⁴

(Enno Schmidt, Künstler, Stiftungsratspräsident der Stiftung Kulturimpuls Schweiz)

5.1 Wirksamkeit – inneres Anliegen versus äußere Ansprüche

Die zitierte Begleitstudie zu Jochen Gerz' *2–3 Straßen* von Brocchi/Eisele untersuchte aus sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive die Wirksamkeit und Wirkung dieses partizipativen Kunstprojekts in Hinblick auf den individuellen, gesellschaftlichen und urbanen Wandel. Zur Datenerhebung wurden neben allgemeiner Recherche die Methoden teilnehmender Beobachtung, von Interviews und Fragebögen angewendet. Die Verfasser schränkten allerdings den Aussagegehalt ihrer Studie ein beziehungsweise präzisierten ihn, um falschen Erwartungen vorzubeugen: „Die vielfältigen Faktoren, die die subjektive Wahrnehmung beeinflussen, erschweren die Vergleichbarkeit der individuellen Antworten – und dadurch eine objektive Analyse der untersuchten Phänomene. Die Forschungsergebnisse liefern eine Erkenntnis über die Wahrnehmung einer bestimmten Gruppe von Beobachtern, jedoch nur bedingt über die von ihnen wahrgenommene Realität.“¹²⁵

Da Gerz die Grenze zwischen Kunst und Gesellschaft aufheben wollte, steht bei einer solchen Studie auch die Kategorie „Kunst“ zur Disposition. Tatsächlich widmeten die Autoren der Frage nach einer durch das Projekt möglicherweise veränderten Betrachtung von Kunst ein eigenes Kapitel.¹²⁶ Doch auch hier wäre eine Einschränkung der Erwartung hinsichtlich des Ertrags einer solchen Evaluierung für das Verständnis von Kunst empfehlenswert gewesen, wie wir bei genauerer Betrachtung noch sehen werden.

Gerz schien jedenfalls an die soziologische Begleitstudie zu seinem Kunstkonzept große Erwartungen zu knüpfen, denn er „betrachtete nicht nur den kollektiven Text, sondern die wissenschaftliche Forschung selbst als Bestandteil von *2–3 Straßen*. Beides trägt nämlich zu einer gesellschaftlichen Selbstreflexion bei.“¹²⁷

Offensichtlich war dem Konzeptkünstler die Wirksamkeit seiner Arbeit ein großes Anliegen. Man kann mit Vera Kahlenberg zwischen einem inneren Wirksamkeitsanliegen und einem fremden Wirksamkeitsanspruch differenzieren. Ersteres „entspringt dem eigenen, urmenschlichen Bedürfnis, wirksam zu sein und im Sinne der eigenen Ideale und Werte zur Gestaltung der Welt beizutragen. Hier ist Wirksamkeit ein persönliches

¹²⁴ Enno Schmidt, Offenes Forum am 22.11.2013.

¹²⁵ Brocchi/Eisele 2011, S. 10.

¹²⁶ Ebd., S. 76–78.

¹²⁷ Ebd., S. 109.

Bedürfnis und ein eigener Maßstab.“¹²⁸ Der von *außen* angelegte Anspruch auf Wirksamkeit hingegen gehört für viele „zum Diskurs um die Rechtfertigung des Geldausgebens [...]. Hier soll die Wirksamkeit messbar, nachprüfbar, objektiv feststellbar sein. Sie braucht standardisierte Instrumente zu ihrer Erfassung, dadurch entsteht bürokratischer Aufwand.“¹²⁹ Es bestehe häufig die Furcht, „dass eine ‚direkte Verwertbarkeit getestet und abgefragt‘ werde und Wirksamkeit bedeute, Effizienz solle messbar sein.“¹³⁰ Eingedenk dieser Abwehr soll im Folgenden erörtert werden, ob die Erstellung einer Wirkungsanalyse wünschenswert und funktionstüchtig ist und sich auf diesem Weg die Qualität eines *künstlerischen* Projektes er- und bemessen lässt.

5.2 Die Propagierung der Selbstevaluierung als Wettbewerbsvorteil

Um das Interesse an den Bedingungen für das Gelingen trotz aller Einwände und Vorbehalte, die in der Einleitung (Kap. 1) vorgetragen wurden, richtig gewichten zu können, ist es aufschlussreich, dass Wirkungsanalysen „zur Qualitätssicherung“ zurzeit auch von der Bertelsmann Stiftung stark propagiert werden. „Fundament unserer Arbeit“, heißt es auf deren Website, „ist die Überzeugung, dass Wettbewerb und bürgerschaftliches Engagement eine wesentliche Basis für gesellschaftlichen Fortschritt bilden.“¹³¹ Die Bertelsmann Stiftung, deren ideelles Fundament durch ihre Grundannahme skizziert werden kann, dass wirtschaftliche Effizienz und Gemeinschaftssinn einander nicht zuwiderlaufen, „gehört zu den einflussreichsten neoliberalen Denkfabriken im Land. Wirkmächtig propagiert sie die Privatisierung von staatlichen Bereichen und fördert den Wettbewerb auf allen Ebenen“, so die Einschätzung des unabhängigen, lobbykritischen Online-Lexikons *Lobbypedia*, das Wissen, Daten, Fakten und Zusammenhänge über die Einflussnahme auf Politik und Öffentlichkeit sammelt und organisiert.¹³²

Bertelsmann ist gemeinsam mit der Gruppe Deutsche Börse Hauptgesellschafterin von PHINEO¹³³, einem, wie es in der Selbstdarstellung auf deren Website heißt, „unabhängi-

¹²⁸ Kahlenberg 2011, S. 31.

¹²⁹ Ebd., S. 30.

¹³⁰ Ebd., S. 29.

¹³¹ <https://www.bertelsmann-stiftung.de/de/ueber-uns/>.

¹³² Vgl. https://lobbypedia.de/wiki/Über_Lobbypedia.

¹³³ Welche Akteure aus der Wirtschaft und aus der Zivilgesellschaft genau hinter PHINEO stehen, lässt sich auf deren Website (<https://www.phineo.org>) nachlesen: Die Hauptgesellschafter der PHINEO gAG sind die Bertelsmann Stiftung und die Gruppe Deutsche Börse. Zu den weiteren Gesellschaftern gehören die Stiftung Mercator, eine Privatperson sowie die Wirtschaftsprüfungs- und Beratungsunternehmen KPMG und PwC.

Als ideelle Gesellschafter beteiligen sich die Aktive Bürgerschaft e. V., der Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft und die gemeinnützige Organisation New Philanthropy Capital. Der Deutsche Spendenrat, die Stiftung Charité sowie das Centrum für soziale Investitionen und Innovationen der Universität Heidelberg unterstützen PHINEO als strategische Partner.

gen, gemeinnützigen Analyse- und Beratungshaus für wirkungsvolles gesellschaftliches Engagement“¹³⁴, das ein Instrument zur Selbstevaluierung als Wettbewerbsvorteil bei der Akquise von Geldmitteln¹³⁵ zur Verfügung stellt. Damit wird für gemeinnützige Organisationen eine Selbstverpflichtung zu Transparenz propagiert.¹³⁶

Die Analyse des Wirkungspotenzials gemeinnütziger Projekte sei eine wichtige Fragestellung, „auch, weil die Antworten für jene interessant sind, die gemeinnützige Projekte und Organisationen finanziell unterstützen möchten. Die wissen möchten, welche Organisation vertrauenswürdig und kompetent ist – bei der also Fördergelder möglichst viel bewirken können.“¹³⁷

5.3 Weltbilder und Skepsis gegenüber Evaluierungsdruck

Angesichts der Potenz der Bertelsmann Stiftung und ihres Einflusses im Bildungssektor lohnt es sich zu überlegen, ob es überhaupt wünschenswert ist, auch die Künste als letzte Bastion eines Freigeists letztlich einem ökonomischen Konkurrenzkampf zu unterziehen.¹³⁸ Diese Frage ist an dieser Stelle als Impuls zu einer kritischen Selbstbefragung gedacht. Sie betrifft Weltbilder, individuelle Einstellungen, politische Ausrichtung, Wertsetzungen, kurz: Ideologien im weiten Wortsinn. Sollte man bei dieser persönlichen Positionsbestimmung eine kritische Haltung gegenüber Kapitalismus und Neoliberalismus einnehmen, kann daraus hinsichtlich unserer Fragestellung nach künstlerischen Qualitätsmerkmalen zweierlei folgen: entweder eine radikale Distanzierung von Bewertungen oder gerade deren forcierte Analyse. „Aber möglicherweise ist es überhaupt nur dem kapitalistischen Denken geschuldet, alles zu bewerten und zu verwerten, alles auf seine Marktfähigkeit hin zu befragen. Können wir gar nicht anders als ständig alles zu bewerten? [...] Grenzenlos wäre vermutlich nur die Marktmacht, würden wir aufhören, uns Urteile über die Kunst zu bilden. Wir benötigen vielmehr Kriterien und Regeln für einen völlig deregulierten Markt, der danach strebt, nur noch die eigenen Marktgesetze

Weitere Unterstützung geben die Förderer von der Warth & Klein Grant Thornton AG. – letztere gehören zu den führenden mittelständischen Wirtschaftsprüfungsunternehmen.

¹³⁴ <https://www.phineo.org/phineo>.

¹³⁵ „Gemeinnützige Organisationen, die die Wirkung ihrer Projekte mitdenken, investieren damit in die Qualität ihrer Arbeit – und haben außerdem einen entscheidenden Wettbewerbsvorteil im Fundraising.“ (PHINEO-Analysemethode 2014, S. 10).

¹³⁶ „Wir finden: Gemeinnützige Organisationen sollten Erkenntnisse über ihre gesellschaftliche Wirkung sowohl erfassen als auch publizieren. Wir nennen diese Art der Transparenz ‚Wirkungstransparenz‘. Nur so kann die Öffentlichkeit die Resultate gemeinnütziger Arbeit wirklich nachvollziehen.“ (Ebd., S. 9; vgl. auch: PHINEO Wirkungstransparenz 2014).

¹³⁷ PHINEO-Analysemethode 2014, S. 2.

¹³⁸ „Stiftungen möchten in erster Linie wissen, wie Organisationen ihre Fördergelder einsetzen.“ „StifterInnen – aber nicht nur diese – haben hohe Ansprüche an Effizienz und Effektivität.“ (Ebd., S. 8).

als Realität anzuerkennen und der ästhetische wie ethische Werte zusehends aushöhlt“¹³⁹, so die Kunsthistorikerin Ulli Seegers.

5.4 Das PHINEO-Modell. Eine kritische Betrachtung

Angesichts der Tatsache, dass keiner der Akteure hinter PHINEO den künstlerischen Bereich explizit vertritt, lohnt die Frage, ob PHINEO auch zur Bewertung von sozialkünstlerischen Projekten ein taugliches Instrumentarium bietet. Können derartige Evaluierungen dem ästhetischen Anspruch gerecht werden?

PHINEO versteht sich als ein Verfahren, um konkrete Projekte aufgrund ihrer Unvergleichbarkeit einer individualisierten Einzelfallanalyse zu unterziehen.¹⁴⁰ Da Gelingen und Erfolg nicht objektiv bewertbar oder bezifferbar sind, geht es ausdrücklich nicht um eine quantitative Messmethode¹⁴¹ und auch nicht um einen allgemeingültigen Maßstab. „Wirkungsanalysen nehmen [...] nicht alle Wirkungen in den Blick, sondern konzentrieren sich auf die Frage, ob die zuvor festgelegten Ziele – und damit die erwünschten Wirkungen – mit einem Projekt erreicht werden.“¹⁴² „Ohne klar definierte Wirkungsziele kann eine Organisation ihre Projekte nicht steuern. Sie weiß also nicht, ob sie das Richtige tut und wie erfolgreich sie ist. Denn nur wenn ein Ziel klar und konkret formuliert ist, kann auch überprüft werden, ob es erreicht wird.“¹⁴³

Auf unseren Fragekontext angewendet ergibt sich hier ein grundsätzliches methodisches Problem, das fast als Ausschlusskriterium solcher Analysemethoden zu werten ist, nämlich die Ergebnisoffenheit als Definitionsmerkmal künstlerischer Prozesse, die eine vorherige Festlegung von *exakten* Zielmarken ausschließt. Kunst spannt *flexible* Frage- und Handlungsrahmen auf. Um ihr gerecht zu werden, Kunst also überhaupt adäquat rezipieren zu können, muss dieser Rahmen berücksichtigt werden, und zwar als Ausgangspunkt und nicht als Ergebnis. Beispielsweise interessierte Jochen Gerz bei seinem sozialkünstlerischen Experiment *2–3 Straßen* nicht die Senkung der Arbeitslosenquote etwa am Dortmunder Borsigplatz (höchstens als Kollateralgewinn), sondern die kunsttheoretische beziehungsweise philosophische Frage nach den praktischen Wirkungsmechanismen gelenkter Rezeption dadurch, dass er Straßen zur „Ausstellung“ deklarierte. Der Fragekontext war benannt, das Ergebnis des Experiments aber unbekannt; selbst eine Vermutung a priori auszusprechen, wäre manipulativ gewesen und insofern kontraproduktiv für den Verlauf des Projektes.

¹³⁹ Seegers 2015, S. 92.

¹⁴⁰ „Die PHINEO-Analyse ist ein unabhängiges, wissenschaftliches Verfahren.“ (PHINEO-Analysemethode 2014, S. 14) „Im Zentrum jeder PHINEO-Analyse steht immer ein einzelnes konkretes Projekt. Nur so können wir dessen Wirkungslogik im Detail nachvollziehen ...“ (Ebd., S. 13).

¹⁴¹ „Deshalb sprechen wir auch nicht von der ‚Wirkungsmessung‘, sondern von der ‚Wirkungsanalyse‘: Es geht eben nicht darum, Wirkung lediglich in einer Zahl auszudrücken, sondern sich klare Ziele zu setzen und diese anhand geeigneter Instrumente zu überprüfen.“ (Ebd., S. 24).

¹⁴² Ebd., S. 6.

¹⁴³ Ebd., S. 21.

5.4.1 Exkurs: Der bedingungslose Freiraum für das noch Unbekannte

In diesem Kontext sind die Überlegungen des Künstlers und Präsidenten der Stiftung Kulturimpuls Schweiz, Enno Schmidt, zitierenswert¹⁴⁴, der in seinem Beitrag zum Offenen Forum an der Alanus Hochschule am 22.11.2013 ausführte: „Was beauftragt werden kann, ist immer Standard, ist immer ein ‚Gibts schon‘. Das Neue kannst du nie beauftragen.“ Projektanträge mit klar definierten Zielmarken zu stellen, sei daher in der Kunst anders als in betriebswirtschaftlichen Kontexten absurd, denn es gehöre zu deren Wesen, dass das Ergebnis nicht exakt kalkulierbar sei, sondern eben unbekanntes Terrain erkundet werde. „Darum eben gibts Kunst überhaupt: damit mal etwas Neues passiert, etwas, das du eben nicht im Vorhinein beschreiben kannst. [...] Bei der Kunst ist die Idee erst am Ende erlebbar. Wenn du unternehmerisch denkst, [...] dann ist die Idee am Anfang. Das ist der Unterschied.“

„Es gibt mich nicht nur als verwertbare Human Resource, es gibt mich nicht nur als verkaufbare Wertigkeit, sondern es gibt mich als Wertigkeit schlicht und einfach in dem, dass ich da bin. Willkommen auf der Erde.“ Basierend auf diesem Menschenbild, plädiert Schmidt für einen Perspektivwechsel, der vom Menschen und nicht von Projekten ausgeht, und für den bedingungslosen Freiraum in der Kunst. Nur so achte man die menschliche Würde und ermögliche Kreativität.

Enno Schmidt, der federführender Impulsgeber für die Initiative Grundeinkommen ist und dort die Perspektive des Künstlers vertritt, tritt dafür ein, Menschen wenn möglich den finanziellen Freiraum zuzugestehen, auch dann, wenn er „nur“ für eine Ich-Findung genutzt würde. Die Kernfrage, die sich bei dem Gedankenspiel des Bedingungslosen Grundeinkommens ebenso einstellt wie bei der Kunst als bedingungslos freiem Prozess, lautet für Enno Schmidt, ob wir es uns gegenseitig zugestehen können, Lebenswertes, auch wenn es nur zu ahnen, aber noch nicht bekannt ist, entwickeln zu dürfen.

Einer solchen Lebensform und Denkweise inmitten unseres durchökonomisierten Denkens ihr Daseinsrecht einzuräumen erfordert ein hohes Maß an Mut und Vertrauen und per se den Verzicht auf leistungsbezogenes Evaluieredenken. Diesen radikal-künstlerischen Ansatz teilen Modelle wie das von PHINEO entwickelte nicht. Dennoch geht es beiden letztlich um eine Transformation der Gesellschaft, was bei Schmidt jedoch bedeutet, die Gesellschaft selbst als Kunst im Sinne des Beuys'schen Gedankens der Sozialen Plastik aufzufassen.

5.4.2 Das PHINEO-Frageschema und seine Kompatibilität mit Kunst

Das PHINEO-Modell unterscheidet bei der Wirkungsintensität und -dimension eines Projektes Output, Outcome und Impact.¹⁴⁵ Ein Projekt gilt als umso erfolgreicher, je mehr es sich dem obersten Ziel einer (gesamt)gesellschaftlichen Veränderung annähert, aber

¹⁴⁴ Alle Zitate in Kapitel 5.4.1 stammen aus der unpublizierten direkten Transkription des mündlichen Vortrags von Enno Schmidt am 22.11.2013 an der Alanus Hochschule, Alfter.

¹⁴⁵ PHINEO-Analysemethode 2014, S. 7.

zumindest die Fähigkeiten, das Handeln und die Lebenslage der Zielgruppen ändert. „Bei PHINEO sprechen wir davon, dass ein Projekt ‚wirkt‘, wenn es zur Lösung eines zuvor definierten gesellschaftlichen Problems beitragen kann. [...] Wirkungsorientierte Projekte zeichnen sich dadurch aus, dass sie an einem tatsächlichen gesellschaftlichen Bedarf ausgerichtet sind.“¹⁴⁶

Das Modell bewegt sich offenkundig in einem soziologischen Fragemuster. Der PHINEO-Kompass bietet demnach Orientierungshilfe bei der Suche nach sozialer Veränderung. Kunst ist selbstverständlich nicht als Mittel zu diesem Zweck ausgeschlossen, aber sie wird implizit instrumentalisiert und ihr wird kein Eigenwert zugesprochen.

Bleibt zu klären, ob die Projektanalyse nach dem PHINEO-Modell immerhin tauglich ist, den *sozialen Output, Outcome und Impact* von Kunst-Aktionen zu erfassen. Und sollte dies der Fall sein, ob sich Rückschlüsse auf die ästhetische Qualität ziehen lassen, oder, noch allgemeiner gefasst, ob ästhetische Kategorien überhaupt Bestandteil dieses Bewertungsschemas sind.

5.5 Zur Eignung der PHINEO-Analyse für die Bewertung hybrider Kunstprojekte

Abgesehen von dem ausgearbeiteten Verfahren, wie es im *Kursbuch Wirkung* vorgestellt wird,¹⁴⁷ gibt es diverse Methoden für ein internes Monitoring oder die Selbstevaluierung, wie sie auch beispielsweise von PHINEO zur Anwendung in Eigenregie empfohlen werden: 1) Zählungen, 2) Tests und Messungen, 3) Experteninterviews, 4) Fokusgruppen 5) Informelle Gespräche/Anekdoten, 6) Beobachtungen, 7) Fragebögen, 8) Einzelinterviews und andere.¹⁴⁸ Welche Erkenntnisse hinsichtlich der Qualität sozialkünstlerischer Projekte sich über diese Wege gewinnen lassen, sei an einem konkreten Beispiel partizipativer Kunst mit gesellschaftspolitischem Anspruch erörtert: die Theater-Inszenierung des *Don Quijote* von Stefan Herrmann 2013 im Freien Werkstatt Theater der Stadt Köln.

Quantitatives Erfassen der Teilnehmerzahlen (1)

Die Teilnehmerzahl – bezogen auf aktive Partizipanten (Mitspieler) und passive Partizipanten (Zuschauer) – lässt sich beziffern: Auf die Ausschreibung, die sich an „MitSpielerinnen aus der Südstadt“ wandte, meldeten sich circa zwölf Interessenten, auch aus anderen Vierteln. Sie sollten als Akteure ihr Alltags-Expertenwissen zum Thema „Scheitern im Alltag“ im gesetzten Rahmen einer Theateraufführung von Auszügen aus Miguel de Cervantes' gemeinsam mit zwei professionellen Schauspielern jeweils maximal 90 Zuschauern zur Verfügung stellen. Aus dem Casting gingen letztlich vier aktive Partizipanten hervor, die in 25 Aufführungen bei ausverkauften Vorstellungen¹⁴⁹ insge-

¹⁴⁶ Ebd., S. 20.

¹⁴⁷ Vgl. hierzu: Kurz/Kubek 2013.

¹⁴⁸ Vgl. Rundmail von PHINEO vom 30.01.2015.

¹⁴⁹ Wie die exakte Auslastung der einzelnen Vorstellungen war, konnte nicht recherchiert werden.

samt 2250 Menschen hätten erreichen können. Indirekt kämen über die mediale Berichterstattung weitere Personen hinzu, die hier aber wegen der Unkalkulierbarkeit des tatsächlichen Rezipientenkreises außer Acht gelassen werden.

Die methodologischen Überlegungen zur Quote als Qualitätsindikator (in Kap. 2.1) haben verdeutlicht, dass aus der exakten quantitativen Erfassbarkeit der Teilnehmerzahlen in unterschiedlichen Rollen und Funktionen sich das konkrete Interesse an dem Angebot ablesen lässt. Ein solchermaßen definierter „perspektivischer Qualitätsbegriff“ wäre anwendbar. Nicht zulässig wären allerdings direkte Rückschlüsse auf eine „objektive“ ästhetische Qualität der Inszenierung. Ebenso wenig zulässig wären direkte Schlussfolgerungen hinsichtlich der Wirkung, die dieses Ereignis – vermutlich – auf die Beteiligten als Denkanstoß oder gar als Zäsur in ihrer individuellen Biografie hatte, mit allen Auswirkungen in der zwischenmenschlichen Interaktion.

Standardisierte Tests (2)

Um die Auswirkungen konkreter zu erfassen, bieten sich üblicherweise standardisierte Tests zum Abgleich von Vorher und Nachher an. Doch im Kunstbereich sind sie sicherlich kontraproduktiv, unterlaufen sie doch das ergebnisoffene, spielerische Rezipieren von Kunst. Zielführender könnte daher das individuelle Gespräch sein, vornehmlich mit Fachleuten.

Experteninterviews (3) und Fokusgruppen (4)

Einschlägige Experten, die man in Einzelinterviews oder in sogenannten Fokusgruppen zu Rate ziehen könnte, wären im konkreten Fall beispielsweise Dramaturgen, Regisseure, Schauspieler, Theaterkritiker und -wissenschaftler, Theatertherapeuten und -pädagogen, Soziologen und Sozialarbeiter. Sie alle bringen ihre Perspektive und ihre Methodik mit. Im Idealfall werden sie Erhellendes beitragen zur Interpretation von Cervantes' *Don Quijote*, zur historischen Einordnung von Stefan Hermanns Inszenierung, deren Stimmigkeit, Originalität und Tiefgang. Auch könnten sie die schauspielerische Leistung der Profis und der Alltagshelden beurteilen. Ebenso könnte die Quartiersentwicklung im Einzugsgebiet des Freien Werkstatt Theaters in der Kölner Südstadt kommentiert werden oder Statistiken herangezogen werden, die möglicherweise die Sozialstruktur hinsichtlich Arbeitslosigkeit, Kreativwirtschaft, Generationenwandel, Einkommenssituation, politischer Ausrichtung und anderer Indikatoren abbilden und gesellschaftliche Entwicklungen vor und nach der Spielzeit aufzeigen.

Multiperspektivität und Interdisziplinarität erlauben zwar eine komplexere Beurteilung eines Gegenstandes und im Idealfall kommt man durch den Blickwechsel und die Horizonterweiterung zu neuen Erkenntnissen. Einen eindeutigen Kausalzusammenhang zwischen Theaterstück und Sozialwandel herzustellen wird jedoch auch bei optimaler Zusammensetzung des Expertenkreises nicht ohne weiteres gelingen, denn zu komplex sind die Bezüge zwischen den künstlerisch-ästhetischen und den sozialen Bedeutungsgeflechten, die hier aufeinander bezogen werden sollen.

Zudem besteht die Gefahr, trügerische Verbindungen zwischen Parallelentwicklungen zu konstruieren, die in Wirklichkeit nichts miteinander zu tun haben. Solche Scheinkorrelationen spießten Christoph Drösser und Jelka Lerche unlängst unter dem Titel *Es ist nicht so, wie es scheint* humorvoll auf, da die suggestive Ähnlichkeit zweier Entwicklungsverläufe leicht zu dem Irrglauben führe, dass beispielsweise die Anzahl der Beschäftigten im Öffentlichen Dienst deshalb zunehme, weil mehr Pferde geschlachtet werden.¹⁵⁰

Informelle Gespräche (5)

Statt die Wandlung eines gesamten Sozialgefüges auf ein Kunstprojekt zurückführen zu wollen, ist Bescheidenheit zielführender. Um zunächst den Wandel im Kleinen, nämlich bei den unmittelbar Beteiligten zu fokussieren, ist das Feedback informeller Gespräche womöglich aufschlussreich. Im konkreten Fall ist beispielsweise die persönliche Aussage eines der Alltagsexperten verbürgt, der bestätigte, dass die Gelegenheit seines Coming Out auf der Bühne sein Leben nachhaltig und tiefgreifend verändert habe.

So große Wellen ein solches Eingeständnis bei ihm selbst wie bei manchen Zuhörern/ Zuschauern geschlagen haben mag, so sagt dies doch nichts über das künstlerische Setting von Stefan Herrmanns Inszenierung aus. Sie bot dem Mitspieler eine Möglichkeit, die er aber auch andernorts und vielleicht mit gleicher oder gar stärkerer Resonanz hätte ergreifen können.

Charakteristisch für die Erhebungsmethode des informellen Gesprächs ist, dass man unsystematisch an die Information gelangt, die zudem keinen repräsentativen Anspruch hat.

Beobachtung (6)

Um auf systematische Weise repräsentative Schlüsse ziehen zu können, ist die Methode der Beobachtung vielversprechender, weil sie auf konkrete Erkenntnisinteressen fokussiert. Es bedarf eines kompetenten Beobachters, der genügend Distanz hat, um den Überblick zu behalten, und der gleichzeitig ausreichend involviert ist, um genügend Einblick zu bekommen. Das ist die Voraussetzung, um Kausalbezüge zwischen dem Theaterstück (Kunstaktion) und Änderungen im Lebensgefüge der Teilnehmer herzustellen. Dabei kann sich die Beobachtung allenfalls auf unmittelbare Auswirkungen

¹⁵⁰ Die ZEIT, Nr. 13, 26.3.2015, S. 36: „Statistiker kennen einen Wert für die Ähnlichkeit zweier Kurven, den Korrelationskoeffizienten. Er gibt an, ob es einen linearen Zusammenhang zwischen zwei Datenreihen gibt. [...]“

Aber auch aus starken Korrelationen [...] darf man nicht schließen, dass es einen kausalen Zusammenhang gibt (dass also der Anstieg von A die Ursache für den Anstieg von B ist). Es kann eine versteckte dritte Größe geben, die mit beiden zusammenhängt. [...]. Ein beliebtes Beispiel ist [...] der Zusammenhang zwischen der Zahl der Störche und der Geburtenziffer. Sie korrelieren zwar, doch es ist die Verstärkung, die beide Werte langfristig sinken lässt.“

beziehen, während sich langfristige Transformationsprozesse schon allein wegen ihrer Komplexität und des erforderlichen Zeitaufwandes der Einzelbeobachtung entziehen.

Nehmen wir an, dass sich im Leben aller vier aktiven Partizipanten unmittelbar nach der *Don Quijote*-Inszenierung eklatante Umbrüche beobachten ließen, und unterstellen wir außerdem Monokausalität, also dass ausschließlich die *Don Quijote*-Erfahrung den Wandel ausgelöst hätte, so sagt das aber noch nichts über die Qualität des Stücks aus. Der Impuls hätte genauso gut von einem kitschigen, flachen, epigonalen oder dilettantischen Stück ausgehen können, einem Stück also, das fachlichen Qualitätskriterien nicht genügt hätte. Der Umkehrschluss von der individuellen und in der Folge auch gesellschaftlichen Änderung auf die ästhetische Qualität des Auslöseimpulses gilt also nicht, es sei denn, man *definiert* ästhetische Qualität als die Wirkkraft, die ein künstlerischer Impuls hat. Ästhetischer Mangel bestünde dann darin, dass ein Theaterstück/Kunstwerk derartig langweilig oder abgedroschen wäre, dass sich die Partizipanten und Rezipienten nicht mehr berühren ließen und keinerlei Denkbewegung ausgelöst würde.

Fragebögen (7) und Einzelinterviews (8)

Anstelle stiller Beobachtung, die einiger Kompetenz und Erfahrung bedarf, um zielführend zu sein, könnte auch gezielt gefragt werden: Man hätte mittels standardisierter Fragebögen bei den vielen Hundert Theaterbesuchern wie auch den vier aktiven Partizipanten gezielt erheben können, ob das Zuschauen respektive Mitspielen etwas in ihnen ausgelöst hat, was sie ohne das konkrete Kunsterlebnis so nicht erfahren hätten. Oder man hätte bei einer repräsentativen Auswahl, die entsprechend den statistischen Anforderungen möglichst heterogen und nicht zu klein sein dürfte, Einzelinterviews führen können.

5.6 Postcolonial Studies, Nachhaltigkeit und Misslingen

5.6.1 Exkurs: Strukturelle Parallelen zwischen partizipativen Projekten und postkolonialen Machtverhältnissen

Fälschlicherweise geriet die Sozialforschung aus Sicht einer naturwissenschaftlichen Forschungsauffassung als subjektiv und daher unwissenschaftlich in Verruf, weil ihr die Instanz eines völlig unbeteiligten und damit objektiven Beobachters fehle (vgl. Kap. 3.2). Es ist vor allem der Ethnologie und allgemein den Cultural Studies zu verdanken, dass dieses vermeintliche Defizit rehabilitiert wurde.¹⁵¹ „Letztendlich wurde durch die Tagebücher Malinowskis [1967]¹⁵² transparent, was heute als Konsens in der Ethnologie

¹⁵¹ „In der ethnologischen Literatur jüngerer Datums existiert mittlerweile eine überschaubare Anzahl an Arbeiten, die sich mit dem Verhältnis zwischen Forscher und Beforschten in all seinen Facetten auseinandersetzen.“ (Alfonso/Pröpper 2006).

¹⁵² Im Zitat wird Bezug genommen auf: Bronislaw Malinowski: A Diary in the Strict Sense of the Term. Routledge and Kegan Paul, London 1967.

[und anderen Kultur-, Sozial- und Geisteswissenschaften, IRM] gelten kann: Es gibt keinen vermeintlich objektiven, unbeteiligten Beobachter, denn wir Forscher tragen unsere ureigensten Vorurteile, Wahrnehmungsmuster, Sozialisationen, Einstellungen, kurz unseren eigenen kulturellen Hintergrund ins Feld, wo wir erneut wieder und wieder durch unterschiedlichste Interaktionen soziale Identitäten aushandeln müssen. Ohne solche Interaktionen mit den Menschen, die die Forscher im Feld antreffen, ist Feldforschung nicht möglich.“¹⁵³ Dasselbe gilt auch für alle übrigen geisteswissenschaftlichen Forschungen, die den Erfahrungshorizont des Interpreten immer mitdenken müssen.¹⁵⁴

Auch der Berliner Künstler Ulf Aminde zog Parallelen zwischen partizipativen Projekten und ethnologischen Fragestellungen, insbesondere den Machtverhältnissen, die Gegenstand der Postcolonial Studies sind. Die Dynamiken seien vergleichbar bei der Feldforschung von Ethnologen und Nachbarschaftsprojekten von Partizipationskünstlern. In beiden Fällen gebe es den Initiator und Beobachter und es müsse die Frage gestellt werden, wer die Urteilshoheit habe: „Welche Rolle bekommt hier eigentlich wer ab? Sind die anderen nur Untersuchungsgegenstand und werden dadurch zu Marionetten oder Körpern, die ich halt brauche, oder geht es eigentlich um sehr viel mehr?“¹⁵⁵

5.6.2 Ästhetische Qualität und soziale Relevanz: eine Zwischenbilanz

Abgesehen von dieser methodischen Problematik bei der Erhebung von Daten mittels direkter Interaktion gilt: Je offener die Fragen formuliert sind, umso wahrscheinlicher ist es, auch von unerwarteten Auswirkungen zu erfahren.¹⁵⁶ So wäre beispielsweise erfasst worden, dass der Theaterbesuch eine engagierte Diskussion bei der Transferstelle „Partizipative Kunst“ über das Gekünstelte von ostentativer Spontaneität im Theater auslöste, die schließlich zu einer Einladung des Regisseurs zu einem Vortrag im Rahmen der Veranstaltungsreihe des Offenen Forums an der Alanus Hochschule zu diesem Thema führte. Dieser Vortrag wiederum löste nach eigenem Bekunden eine kritische Reflexion über die Frage „inszenierter Authentizität bei Alltagshelden auf der Bühne“ aus. Dort sagte Stefan Herrmann unter dem Titel *Neubeginn*: „Ich muss gestehen, dass ich zu Beginn meiner Arbeit an diesem Vortrag gar keine Lust mehr hatte, mit Laien zu arbeiten. Doch durch die Auseinandersetzung mit diesem Thema bin ich auf viele Fragestellungen gestoßen, die ich mir vorher in meiner Arbeit beispielsweise an *Kleiner Mann – was nun?*“¹⁵⁷ in dieser Art gar nicht gestellt hatte.

¹⁵³ Alfonso/Pröpper 2006.

¹⁵⁴ Diese Grundstruktur des hermeneutischen Zirkels, der beim Verstehen von Texten oder Kunstwerken zum Tragen kommt, untersuchte Hans Georg Gadamer ausführlich in: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen 1960.

¹⁵⁵ Unredigierte Transkription des Vortrags von Ulf Aminde im Offenen Forum am 11.4.2015 an der Alanus Hochschule, Alfter (unpubliziert).

¹⁵⁶ Dies gilt gleichermaßen für mündliche Interviews wie für schriftliche Fragebögen.

¹⁵⁷ Stefan Herrmann bezieht sich auf die Inszenierung, die dem *Don Quijote* zwei Jahre vorangegangen war (Premiere Ende 2010) und in der er ebenfalls mit partizipatorischen Ansätzen arbeitete.

Nun verspüre ich ein großes Interesse, mich in einem Projekt mit meiner eigenen Biografie zu beschäftigen. Mein Vater ist ein Sinto, seine Mutter hat Auschwitz überlebt. In NRW leben viele Sinti und Roma. Anlässlich des siebzigjährigen Gedenkens an die Befreiung von Auschwitz im nächsten Jahr plane ich nun ein Projekt, in dem Sinti- und Roma-Jugendliche aus NRW auf der Bühne ihre persönlichen Geschichten erzählen. Wäre es nicht spannend, in diesem Projekt die hier begonnenen Fragestellungen zu vertiefen? Ich bin jedenfalls wieder voller Tatendrang und hoffe, neue Entdeckungen zu machen!“¹⁵⁸

Das Modell des partizipativen Theaters, das zwar bei *Don Quijote* aus welchem Grund auch immer vom Regisseur damals als künstlerisch nicht mehr stimmig empfunden wurde, löste bei ihm offenbar eine kritische Selbstreflexion aus. Diese wiederum führte Herrmann über eine lange Vorbereitungsphase zu seiner Regiearbeit *Herrmann & Ladwig – Das Leben geht über 15 Runden*, ein Stück, das Ende Januar 2016 in der Bonner Brotfabrik Premiere hatte und auf große Resonanz stieß. Die partizipativ angelegte Arbeit von Stefan Herrmann (Regie) und Hedda Ladwig (Bühne und Kostüme) setzt auf das Zusammenspiel eines professionellen Schauspielers, der den Sinto Rukeli Trollmann, Deutscher Meister im Boxen in den 1930er Jahren, verkörperte, mit sechs Flüchtlingen, die damals in Bonn untergebracht waren. Diese Bühnenlaien, die aber „Experten im Kampf, Experten im Überleben“ sind, wie es im Spielplan heißt, teilten etwas von ihrer bewegenden Geschichte mit – eine Thematik, die zurzeit gesellschaftlich außerordentlich relevant ist.¹⁵⁹

Die künstlerische Unzufriedenheit aus der Perspektive des Regisseurs entfaltete in diesem Fall ihre Wirkung erst auf längere Sicht und über Umwege. Es bestehen also Zusammenhänge zwischen ästhetischer Qualität – oder genauer gesagt dem, was der Einzelne dafür hält – und Nachhaltigkeit, aber nicht im Sinne simpler Kausalität.

5.6.3 Das dialektische Verhältnis von Scheitern und Gelingen

Was sagt uns der konkrete Fall über Gelingen und Scheitern? Ihre Feststellung ist eine Frage des Zeitpunktes im laufenden Prozess ständiger Weiterentwicklung. Man kann sogar so weit gehen wie Andreas Mayer-Brennenstuhl in seinem Vortrag am 20.11.2014 in der Alanus Hochschule, in dialektischer Umkehr sogenannte „gelungene“ Projekte als fatal anzusehen, da sie ihr Ziel erreicht haben und zum Stillstand kommen. Umgekehrt liegt im Scheitern, wird es denn reflektiert, auch eine produktive, schöpferische Kraft. Scheitern dient „als Motor für weiterführende Impulse und fordert zum Überwinden von Widerständen auf“.¹⁶⁰ Die Binsenweisheit, aus Fehlern lernen zu können, entfaltet ge-

¹⁵⁸ Stefan Herrmann, aus der schriftlichen Kurzfassung des Vortrags vom 06.06.2014.

¹⁵⁹ Auch in seiner Regiearbeit von *Hass* (Premiere im Freien Werkstatt Theater, Köln, März 2016), einem auf einem Filmskript basierenden Schauspiel, verfolgt Herrmann ein vergleichbares Prinzip mit szenischen Brüchen zwischen Fiktion und Authentizität: Wieder stehen professionelle Darsteller mit Experten ihrer Lebenswelt, diesmal jugendlichen Sinti und Roma, gemeinsam auf der Bühne.

¹⁶⁰ Zitiert nach Oster 2014.

rade in einem Land, in dem Erfolg ein „kultureller Imperativ“ (René John) ist, eine große Bedeutung. Es ist, als hätten wir es mit Wechselstrom zu tun: Plus- und Minuspol wechseln ständig ihre Vorzeichen. Eindeutige Zuordnungen auf einer Skala mit den Polen „erfolgreich/gut“ und „misslungen/schlecht“ sind daher nicht möglich. Auch hier wird deutlich, dass die Verhältnisse zu komplex sind, um sie in einer schematisierten Matrix abzubilden.¹⁶¹

5.7 Fazit

Nach der ausführlichen methodenkritischen Reflexion verschiedener Tools von Wirkungsanalysen, deren Tauglichkeit zur Bewertung von sozialkünstlerischen Projekten hier zur Debatte stand, sowie einigen allgemeinen Überlegungen zur reflektierten Involvierung des Forschenden, zur Wirkungsdauer von Projekten und dazu, was es heißt, ein Projekt „geglückt“ oder „missraten“ zu nennen, komme ich abschließend auf den Ausgangspunkt des Kapitels zurück: Die sozialwissenschaftliche Wirkungsanalyse von 2–3 *Straßen* hatte nach der Veränderung in der Betrachtung von Kunst und im Verhältnis zu Kunst gefragt.¹⁶² Die Frage bezog sich also auf die Rezipienten und hier kam die Studie zu diversen Erkenntnissen. Ergebnisse zur *ästhetischen* Qualität des Projektes mittels des angewendeten Instrumentariums zu erhoffen, entpuppte sich hingegen als unangebracht.

¹⁶¹ Dies belegt auch sehr schön die Arbeit *Frontalunterricht* von Ulf Aminde, die in Kapitel 6.2 detailliert analysiert wird: Das Schauspiel des Scheiterns einer Kommunikation auf Augenhöhe ist eine kluge und gelungene Reflexion zu grundsätzlichen Fragen partizipatorischer Kunststrategien.

¹⁶² Brocchi/Eisele 2011, S. 76f.

6. Zur Methodik von formalisierten Evaluierungen partizipatorischer Kunstprojekte

„Ist eben dies das Schicksal moderner Gesellschaften: Entscheidungen auf der Grundlage von Daten fällen zu müssen, von denen alle oder jedenfalls die meisten Beteiligten wissen, dass sie unzureichend sind? Und viel mehr noch wissen, dass Zahlen keinesfalls ein guter Zugang zu der Wirklichkeit sind, über die entschieden wird? Man könnte sagen: Wir haben nichts Besseres, lieber eine fragwürdige Zahl als bloßes Meinen, bloße Willkür. Man könnte auch sagen: Wir trauen uns nicht, das Scheitern von Entscheidungen zu verantworten, die ohne oder gegen fiktive Zahlen gefällt worden sind.“¹⁶³

(Jürgen Kaube, Autor, Kulturredakteur)

Im Folgenden werden unter methodologischem Vorzeichen das Pro und das Kontraverser Verfahren zur Beurteilung von sozialkünstlerischen Projekten gegeneinander abgewogen. Dafür seien zwei konkrete Fälle durchgespielt, wobei der Methodenreader von Sabine Müller-Herbers¹⁶⁴ zugrunde gelegt und auf unseren Fragekontext hin adaptiert wird.¹⁶⁵ Gegenstand der Analyse sind Eva Bergs *Gretchen-Institut für Hinterfragung* und Ulf Amindes Film *Frontalunterricht*, der im Rahmen von *softskill/das Jobcenter als moralische Anstalt betrachtet* entstand.¹⁶⁶ Das primäre Erkenntnisziel ist nicht die Beurteilung und Bewertung der beiden Projekte geschweige denn ein Gegeneinander-Abwägen, sondern die Methodik von systematisierten und formalisierten Beurteilungen in Hinblick auf ihre Funktionstüchtigkeit, ihre Defizite und Stärken.

¹⁶³ Kaube 2014.

¹⁶⁴ Müller-Herbers 2007.

¹⁶⁵ Müller-Herbers (2007) unterscheidet (1) Methoden zur Darstellung und Beschreibung von Varianten von (2) Methoden zur Beurteilung und Auswahl von Varianten. Zu (1) zählt sie Methoden zur umfassenden und systematischen Aufbereitung der Daten und Informationen für die Entscheidung sowie Methoden der Kriteriengewinnung, z. B. Brainstorming, Expertenbefragung, Wertbaumanalyse. Zu (2) rechnet sie intuitive, dialektische, formalisierte und fachspezifische Methoden. Dabei sind Matrices ein Instrument, das in beiden Rubriken eingesetzt wird.

¹⁶⁶ Die Wahl fiel auf diese etwa zeitgleich durchgeführten Projekte (2008/2009), da beide einen gut überschaubaren Rahmen haben und deren Kontrast die Erörterung einer möglichst großen Spannweite an Möglichkeiten bietet. Zudem ist im ersten Fall die Genese des Projektes gut dokumentiert und die Rahmenbedingungen sind aufgrund persönlicher Kenntnis relativ gut einschätzbar (Berg Chroniken; Berg 2009; Berg, Offenes Forum am 11.10.2013; Telefoninterview am 03.02.2016). Das gilt ebenso für Ulf Aminde (Website von Aminde; Künstlerinfo und Filmausschnitt auf der Website der Galerie Tanja Wagner <http://tanjawagner.com/page/ulf-aminde/>; Aminde, Offenes Forum am 11.04.2014).

6.1 Fallbeispiel *Gretchen-Institut für Hinterfragung von Eva Berg*

6.1.1 Projektbeschreibung

Eva Rebmann (verheiratete Berg) gründete 2008 am Johannishof in Alfter im Rahmen der privaten Kunsthochschule Alanus das *Gretchen-Institut für Hinterfragung*. In der „Institutssatzung“, in der quasi das künstlerische Konzept hinterlegt wurde, hieß es: „So sieht sich das *Gretchen-Institut* im weitesten Sinne als ein Forschungsinstitut, dessen Mitarbeiter die ‚Gretchenfrage‘ frei heraus auf Kongressen, in Vorträgen und Parlamenten aber auch im Alltag stellen. Im Idealfall motivieren sie durch ihr Auftreten andere, es ihnen gleich zu tun.“

Die Kerngruppe des Institutes mischt sich auch in schriftlicher Form, wann immer sie die Notwendigkeit sieht, mit konkreten Fragen in Politik, Wirtschaft und Gesellschaft ein. Neben der direkten ‚Fragearbeit‘ wird die Kompetenz des Institutes unter anderem durch Beobachtung, Umfragen, Gespräche, Briefwechsel, Symposien stetig erweitert. Bei der Erschließung neuer Bereiche und Ideen sind der Kreativität der Mitarbeiter keine Grenzen gesetzt.“¹⁶⁷

Berg stilisierte sich in ironischer Brechung zum naiven Gretchen mit Dirndl und Zöpfen – eine Art Kunst-Figur, die trotzdem von ihrer Authentizität lebte.¹⁶⁸ Mit den Requisiten kleinbürgerlicher Gemütlichkeit schuf sie eine Vorgartenidylle und eine Kulisse für einen Kaffeeplausch, bei dem lebensrelevante, situationsentscheidende, mitunter existentielle Fragen gestellt werden konnten. „Ich versuchte die gewisse Narrenfreiheit, die man als Künstler genießt, dazu zu nutzen, in den verschiedensten Situationen den wunden Punkt zu finden und die Gretchenfrage zu stellen.“¹⁶⁹

In einer zweiten, wesentlich kürzeren Phase, in der sie bereits von drei „Mitarbeitern“ unterstützt wurde,¹⁷⁰ verschob sie ihr Aktionsfeld an den neuen Hochschulcampus und passte auch ihr Outfit, jetzt ein seriöser Businesslook, sowie das Styling des *Gretchen-Instituts* der dortigen modern-kühlen Architektur als *Gretchen-Lounge* an.¹⁷¹

¹⁶⁷ Berg Chroniken, S. 9.

¹⁶⁸ Die Gestaltung war inhaltlich bedingt: „Dann kam ganz schnell der Vorbehalt auf: Ja, du als Frau kannst das ja machen, alle anderen eben nicht; der fand dich halt irgendwie süß, wie du da gefragt hast. Da hab ich mir gesagt: Gut, dann muss ich das halt zum Prinzip machen; dann nenne ich mich halt Gretchen und bin halt das ‚naive Mädchen‘, was hingeht und einfach mal die Gretchenfrage stellt.“ (Berg, Offenes Forum am 11.10.2013, unredigierte Transkription).

¹⁶⁹ Berg 2009.

¹⁷⁰ „Um den neuen Herausforderungen gewachsen zu sein, habe ich das Gretchen-Team um einige Mitarbeiter erweitert. Ab sofort stehen mir neben dem oben schon erwähnten Julian Hoffmann Marianne Vogt als freie Mitarbeiterin, David Kapfer als Berater in Rechtsfragen sowie Carsten Berg als politischer Berater zur Seite.“ (Berg Chroniken, S. 30).

¹⁷¹ „Wie wirkt Gretchen, wenn es seinen margaritenbepflanzten Vorgarten und die bäuerliche Idylle des Johannishofes verlässt? Wie stellt sich die Gretchenfrage, wenn nicht mehr im Dirndl, sondern im seriösen Businesslook gefragt wird. Wie reagieren die Menschen dann?“ (Berg Chroniken. S. 28f.).

Der Impuls dazu, eine kommunikative Situation als künstlerisches Setting zu schaffen, war nach eigenem Bekunden ein Erlebnis während einer Konferenz. Daraus entsprang die Idee, „dass es Menschen braucht, die sich ein Herz fassen und nach den wahren Beweggründen fragen. In Zeiten, in denen die Menschen um Ruf, Arbeitsplatz und Karriere bangen, ist es sehr wichtig, den Fragern Rückhalt und eine Lobby zu bieten.“¹⁷²

Es ging Berg auf einer Meta-Ebene um die „Idee von Frage“¹⁷³ und darum „die Unwissenheit auszuhalten und trotzdem weiter zu machen“, also nicht die fertige Antwort zu präsentieren, sondern Fragen zu stellen, im übertragenen Sinn, nicht das fertige Werk, sondern den Prozess dorthin zu untersuchen.

6.1.2 Schematisierung

Für die schematisierte Darstellung in Form einer Checkliste muss ein situationsrelevanter Kriterienkatalog entwickelt werden, der die Eigenheiten des Projektes widerspiegelt. Um sinnvoll und handhabbar zu sein, müssen die Kategorien auf die „wichtigsten“ Eigenschaften reduziert werden. Die Beschränkung und Auswahl, die aus Gründen der Übersichtlichkeit und in Hinblick auf die Vergleichbarkeit heterogener Ansätze vorgenommen wird, birgt allerdings die Gefahr, wichtige Facetten oder gar den Dreh- und Angelpunkt eines Projektes gar nicht abzubilden. Bei der Festlegung der Merkmale, die zu Kriterien gemacht werden,¹⁷⁴ geht es nicht nur darum, die immanenten Spezifika des Projekts abzufragen, sondern auch die Interessen der Personen zu berücksichtigen, die ein Urteil fällen.

¹⁷² Berg Chroniken, S. 8.

¹⁷³ „Der erste Schritt des Institutes musste also darin bestehen, zuerst einmal der Frage nach der Frage auf den Grund zu gehen.“ (Berg Chroniken, S. 11)

¹⁷⁴ Vgl. zur Terminologie von „Kriterium“, „Merkmal“ und „Ziel“ Müller-Herbers 2007, S. 83: „Die Charakterisierung der Objekte, die im Hinblick auf die Entscheidungsfindung, also die Auswahl einer Variante, zu beurteilen sind, erfolgt mit Hilfe von Merkmalen, die als Kriterien bezeichnet werden. ‚Kriterien sind eine Teilmenge aller Merkmale eines Objekts, d. h. Kriterien sind diejenigen Merkmale, welche zum Zwecke des Vergleichs von Objekten aus der Menge der Merkmale ausgewählt werden.‘ (Strassert 1995, S. 30); oder anders formuliert: Alle Kriterien sind Merkmale, aber nicht alle Merkmale sind Kriterien. [...] ‚Fragt man nach den Gesichtspunkten, die dafür maßgebend sind, daß aus dem Merkmalskatalog für die Objektcharakterisierung ein Teil der Merkmale ausgewählt, d. h. zu Kriterien erkoren wird, so gelangt man zu einem Aussagenbereich, in dem Menschen ihre Wunschvorstellungen bekunden und diese in Form von Absichtserklärungen, Motivationen, Grundsätzen, Forderungen und Vorschriften ausdrücken. In diesem Aussagenbereich, der auch ‚Wertsystem‘ genannt wird, werden auch Begriffe wie Werthaltungen, Intentionen, Maximen, Postulate, Präferenzen, Ziele, Zielsetzungen, Zielhierarchien und Zielsysteme verwendet.‘ (Strassert 1995, S. 30).“

Das Binärschema mit Ja/Nein-Option (Abb. 1)

Das systematisierte, formalisierte Tabellenschema umfasst die folgenden vier Spalten:

Spalte 1

Beschreibungs- und Beurteilungskategorien. Sie umfassen:

I. die konkreten Daten der Kosten (1) und der Projektdauer (3). Zu diesen Basisdaten, die über die Realisierbarkeit des Projektes entscheiden, gehören auch Angaben zur organisatorischen Infrastruktur (2).

Die weiteren Beschreibungs- bzw. Beurteilungskategorien betreffen weniger die pragmatischen Aspekte als die Gesamtkonzeption der Arbeit:

II. die soziale Ausrichtung : soziale Verortung (4) und Zielgruppe (5),

III. die Strategie: Grad der Partizipation (6), sowie

IV. den künstlerischen Aspekt: formalästhetische Gestaltung (7) und Rezeptionsrahmen ‚Kunst‘ (8).

Spalte 2

Hier werden die Eckpunkte des Projektes in den acht gewählten Kategorien wertungsfrei benannt.

Spalten 3 und 4

Um zu einer Beurteilung zu gelangen, ist es nötig, aus den Merkmalen Kriterien abzuleiten. An dieser Stelle kommen Setzungen ins Spiel, welche die Vorstellungen und Präferenzen derjenigen abbilden, die das Projekt beispielsweise auf seine Durchführbarkeit, seine künstlerische Qualität oder die Chance auf sein Gelingen in einem bestimmten sozialen Milieu bewerten. Dieser Anforderungskatalog kann in Form von Fragen formuliert werden, die in einem Binärschema mit Ja oder Nein beantwortet werden (Spalte 4). Die Antworten spiegeln jedoch nicht etwa eine projektimmanente Qualität objektiv wider, sondern „nur“, inwieweit der subjektive Erwartungshorizont erfüllt ist, der in Form der kritischen Fragen aufgespannt wurde.

Konkret wird der Kostenrahmen festgelegt (1), es werden Anforderungen an die Infrastruktur gestellt (2), die Projektlaufzeit wird begrenzt (3), die soziale Ausrichtung definiert (4 und 5), ein hoher Partizipationsgrad (emanzipatorische Involvierung aller Beteiligten) als Ausweis basisdemokratischen Denkens gewünscht (6) sowie eine Einordnung in die künstlerisch-ästhetisch Sphäre vorgenommen (7 und 8).

Beschreibungs- bzw. Beurteilungs-kategorie (Merkmale)		Wertungsfreie Beschreibung	Beurteilungskriterien (Anforderungen)	erfüllt (ja/nein)
I. Pragmatische Rahmendaten	1. Finanzen ¹	1500 €	Kosten bis 1500 Euro	ja
	2. Projektmanagement ²	Partner: Kunsthochschule	organisatorische Infra- struktur gewährleistet	ja
	3. Zeitaufwand ³	9 Monate	Projektdauer unter 1 Jahr	ja
II. Soziale Ausrichtung ⁴	4. Soziale Verortung ⁴	Hochschule	sozialer Brennpunkt	nein
	5. Zielpublikum ⁴	Studierende	sozial benachteiligte Gruppe	nein
III. Partizipative Strategie ⁵	6. Partizipationsgrad ⁵	Kommunikative Interaktion	hoher Partizipationsgrad (emanzipatorische Invol- vierung aller Beteiligten)	
IV. Künstlerischer Aspekt	7. Formalästhetische Gestaltung des katalysatorischen Artefakts ⁶	Setting zitiert ver- schiedene Ambiente (Kleinbürgeridyll, Businesslounge)	Angemessenheit der formalen Mittel	ja
	8. Rezeptionsrahmen ⁶	als Crossover- Projekt nicht eindeutig	„ästhetische „Schwelle“ zwischen Alltagskontext und Kunstdiskurs nach- vollziehbar	ja

Es folgen einige inhaltliche Anmerkungen zu den Beurteilungskategorien aus Spalte 1a:

1. Bezüglich der Kostendeckung geht die Gleichung „billig (wahlweise: teuer) = besser“ nicht auf.
2. Sollte keine ausreichende organisatorische Infrastruktur gegeben sein, ist die Realisierung des Konzepts gefährdet. Das Konzept könnte dennoch gut sein.
3. Eine kurze Projektdauer an sich ist kein Positivum (Strohfeuer- und Eventpolitik), eine lange ebenso wenig (Ermüdungserscheinungen, Wiederholungsfahr).
4. An diesen Stellschrauben wird die inhaltliche Grundeinstellung vorgenommen. Denn es ist selbstverständlich ein Unterschied, ob das Vorhaben in einem Flüchtlingsheim, einem Club Med, einem Altersheim oder einem Summercamp angesiedelt ist. Es kann aber hier wie dort ausgezeichnete oder mäßige partizipative Kunstprojekte geben.
5. Bezüglich des Partizipationsgrads sahen wir bereits bei Jochen Gerz' *2-3-Straßen*, dass für die Beurteilung sozialkünstlerischer Konzepte die Frage entscheidend ist, ob und wie der Künstler „die Gesellschaft“ in seinen Aktionsradius integriert. Es gibt diverse Abstufungen, wie die Rezipienten in das Projekt physisch integriert werden und selbst zu aktiven Protagonisten werden, um einem Vorhaben seine spezifische Gestalt zu geben: 1) Vergleichbar mit einem Orchester, das eine Partitur abspielt, führen die Partizipanten beim „Dirigentenmodell“ einen festgelegten Plan aus (Reaktion). 2) Beim „Pingpong-Modell“ entwickelt sich das Spiel erst dadurch,

dass sich der impulsgebende Künstler und sein Mitspieler die Bälle zuspielen und gegenseitig aufeinander innerhalb festgelegter Spielregeln reagieren (Interaktion).

3) Beim „Partnermodell“ gestalten Künstler und Partizipant im gleichberechtigten Austausch gemeinsam ein Konzept und lassen es zu seiner vorher nicht festgelegten Gestalt heranwachsen (Kollaboration). 4) Beim „Kuratorenmodell“ beschränkt sich die Rolle des Künstlers darauf, einen angemessenen Rahmen zu gestalten und ordnend einzugreifen, um anderen einen geeigneten Entfaltungsraum zu geben. Der Künstler-Kurator ist an der Emanzipation der Beteiligten interessiert und macht sich selbst überflüssig.

Das Verhältnis zwischen impulsgebendem Künstler und involviertem Partizipanten ist im ersten Fall eher hierarchisch geordnet (Top-down-Struktur); im zweiten Fall nähern sich die Beteiligten einander an, um in der dritten Stufe auf einer Augenhöhe zu agieren, wohingegen der Künstler in der vierten Stufe in eine dienende Rolle schlüpft (Bottom-up-Struktur).

6. Da partizipative Kunst postuliert, etwas anderes zu sein als Sozialarbeit oder Sozialpädagogik oder Sozialtherapie, sollte dieses Andere bei der Bewertung konkret erfasst werden. Spätestens seit der Konzeptkunst oder Beuys' Sozialer Plastik ist der Gestaltungsbegriff weit gefasst und darf nicht auf formalästhetische Aspekte der sinnlichen Wahrnehmung reduziert werden, sondern es muss auch die konzeptuelle „Formgebung“ berücksichtigt werden.

Bei der Bewertung der formalästhetischen Gestaltung ist zu bedenken, dass Kitsch oder Dilettantismus, Rohes und Prekäres beispielsweise im Sinne der Niederschwelligkeit, als Zitat oder als ironische Brechung so gewollt sein können: Bei der Beurteilung darf das So-Wollen nicht mit einem Nicht-anders-Können verwechselt werden. Entscheidend ist, ob die Umsetzung mit adäquaten formalen Mitteln erfolgt. Wir hatten dies unter dem Stichwort „katalysatorisches Artefakt“ in Kapitel 4.2. erörtert und Fälle kennengelernt, in denen die ästhetische Gestaltung des Objekts bzw. Gesamtrahmens formal virtuos oder dilettantisch sein konnte, solange es als Katalysator für Transformationsprozesse im gesellschaftlichen, zwischenmenschlichen, politischen Bereich funktionierte.

Fokussiert man die konzeptuelle „Formgebung“, ist zu fragen, ob der Rezeptionsrahmen „Kunst“ eindeutig ist oder zumindest nahegelegt wird, indem die ästhetische „Schwelle“ (vgl. Kap. 4) zwischen Alltagskontext und Kunstdiskurs nachvollziehbar ist.

Nicht bei allen Kriterien kann deren Erfüllung mittels der Antwortoptionen Ja/Nein sinnvoll erfasst werden. Ob die Kriterien erfüllt sind, lässt sich beispielsweise beim Partizipationsgrad ohne eine differenzierte Aufschlüsselung zwischen den Polen „Top down“ und „Bottom up“ nicht eindeutig beantworten (Abb. 1).

Um das holzschnittartige Binär-Muster zu differenzieren, können Bewertungsskalen verwendet werden, entweder mit verbalen Werten, beispielsweise perfekt – gut – einigermaßen – ansatzweise – unzureichend, oder mit entsprechender Zahlenzuordnung. (Abb. 2)

Skalen (Abb. 2)

Beurteilungskategorie	Beurteilungskriterium	Anforderung erfüllt?				
		perfekt	gut	einigermaßen	ansatzweise	unzureichend
Verbalisierte Skala						
Ziffernskala		5	4	3	2	1
1. Finanzen	Bleiben die Kosten unterhalb der 1500 Euro-Schwelle?	x ¹				
2. Projektmanagement	Ist die organisatorische Infrastruktur gewährleistet?		x ²			
3. Zeitaufwand	Projektdauer unter 12 Monaten?	x ³				
4. Soziale Verortung	Ist das Projekt in einem sozialen Brennpunkt angesiedelt?					x ⁴
5. Zielpublikum	Zielt das Projekt auf eine sozial benachteiligte Gruppe?					x ⁵
6. Partizipationsgrad	Wurden alle Beteiligten im Sinne eines partizipativen Ansatzes emanzipatorisch involviert?			x ⁶		
7. Formalästhetische Gestaltung des katalysatorischen Artefakts	Setzen die formalen Mittel die inhaltliche Aussage „passend“ um?	x ⁷				
8. Rezeptionsrahmen	Wurde das Projekt nachvollziehbar innerhalb des Kunstdiskurses kontextualisiert?			x ⁸		

1. Die Kosten beliefen sich auf rund 1500 Euro, so schätzte Eva Berg rückblickend beim Telefoninterview am 03.02.2016.
2. Mit ihrem kommunikativen Talent, ihrem Netzwerk und der Garantie, die der Rahmen einer Kunsthochschule bot, verfügte Eva Berg über das notwendige organisatorische Rüstzeug, ihre Pläne zu verwirklichen.
3. Die eigentliche Durchführung des Projektes nahm insgesamt 9 Monate in Anspruch, davon 2–3 Wochen für die Vorbereitung der Abschlussausstellung in Form der Gretchen-Lounge.
4. Die Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft ist eine private Hochschule. Ein Studienplatz muss von den Studierenden co-finanziert werden, weshalb diese Bildungseinrichtung manchen als „elitär“ gilt.
5. Die Fragestellung als solche richtete sich an keine bestimmte Zielgruppe, de facto rekrutierten sich die aktiven Rezipienten aber aus dem Hochschul-Milieu.
6. Es gab regen Zuspruch; Eva Berg klagte sogar über die strapaziöse Dauerfrequen-

tierung ihres Gesprächsangebotes. Gleichzeitig ließen sich die „Mitspieler“ sich auf einen festgelegten Spielrahmen ein, den sie nicht selbst mitentwickelt hatten. Innerhalb des Settings diktierte Berg allerdings nicht die Gesprächsführung, sondern ließ sich offen auf die Kommunikation ein. Bei den vier Helfern, die Berg später ausdrücklich als Partner involvierte, war der Partizipationsgrad höher: In der eingangszitierten „Institutssatzung“ hieß es ausdrücklich: „Bei der Erschließung neuer Bereiche und Ideen sind der Kreativität der Mitarbeiter keine Grenzen gesetzt.“ (Berg Chroniken, S. 10). Die Durchführung des Projekts blieb deutlich an Eva Bergs Person gebunden, insofern lässt sich zusammenfassen, dass ihr Setting dem Pingpong- oder Partnermodell entsprach.

7. Die Funktion des katalysatorischen Artefakts im Sinne einer Initialzündung für Prozesse im außerästhetischen Bereich erfüllte bei Bergs *Gretchen-Institut* das besonders eingerichtete Ambiente, mit dem Kommunikation und Reflexion angestoßen wurde.

Das gewählte Ambiente scheute in der ersten Phase keinen kleinbürgerlichen Kitsch. Es strotzte vor hausbackener Gemütlichkeit. Gemessen an hochgradigem Design und erstklassiger Architektur war es ein Desaster, aber als Stilisierung eines „gemütlichen Ambientes“, das quasi die Form eines Zitats annahm, war es sehr gelungen. Auch die formale Anpassung in der zweiten Phase an ein modernistisches Ambiente war passgenau: „Dann bin ich von Campus 1 nach Campus 2 gezogen [...] Ich hatte dann hier eine Gretchen-Lounge [...] das habe ich von der Architektur eher puristisch gehalten und dem Campus hier angepasst.“ (Berg Offenes Forum am 11.10.2013).

8. Dadurch, dass die Arbeit am Campus einer Kunsthochschule lokalisiert war und außerdem als Diplom-Arbeit einer Kunststudentin eingereicht wurde, war der Rezeptionsrahmen klar definiert. Dennoch berichtete Eva Berg von Grenzverwischungen bei der kommunikativen Situation, da manche Kommilitonen den gemütlichen Kaffeepausch mehr schätzten als den künstlerischen Diskurs. Zudem wurde die Flugblatt-Frageaktion bei der Eröffnungsfeier des neuen Campus als politisch motivierte Provokation missdeutet, was auch die kolportierten Reaktionen des Hochschulrektors auf die „Hinterfragung der Hochschule“ nahelegen.

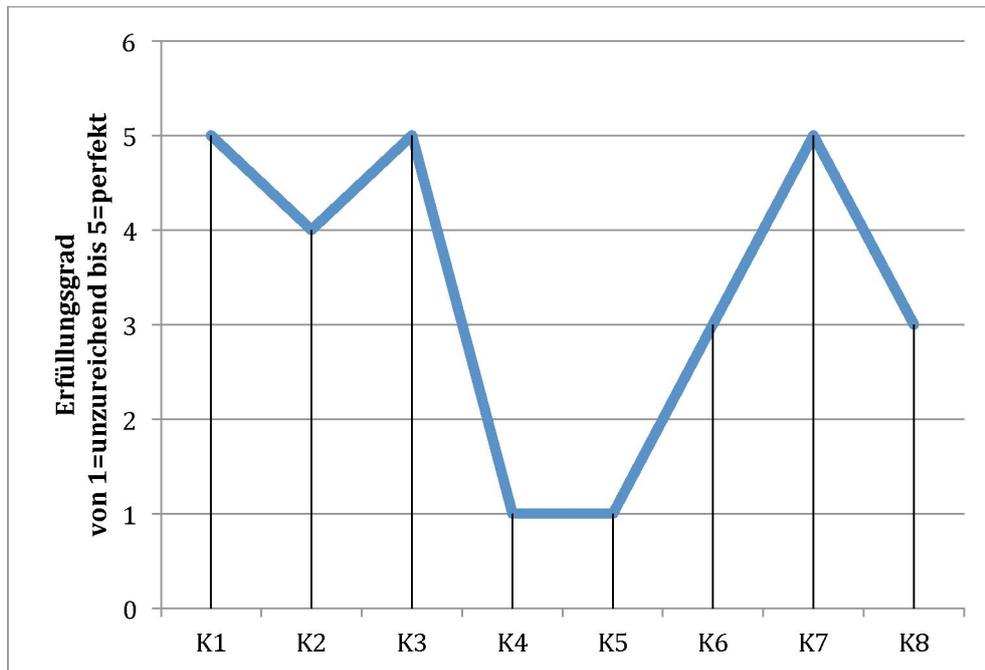
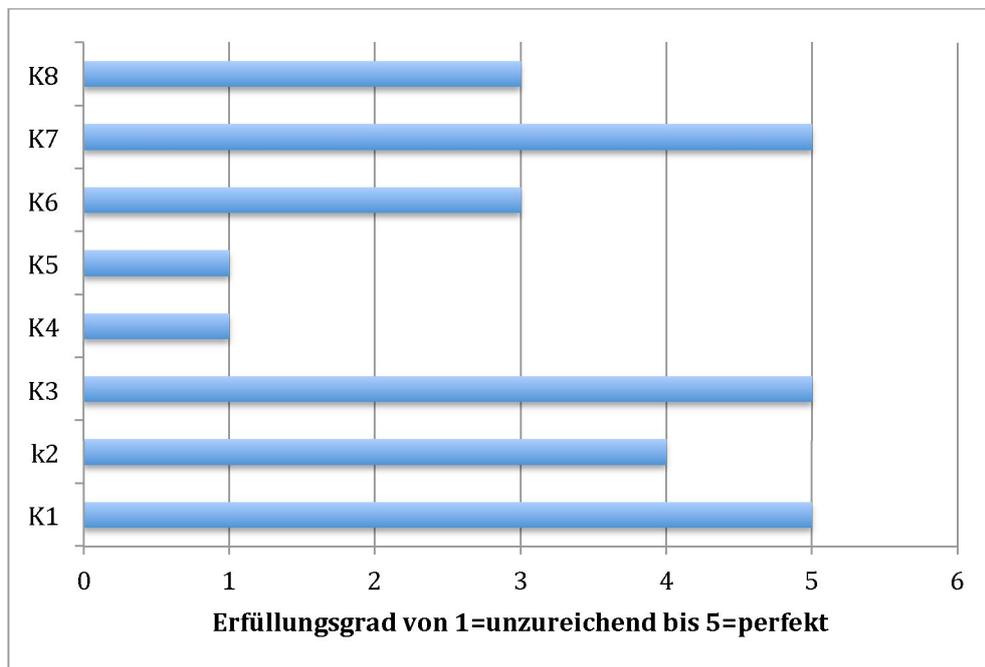
Will man das Ergebnis veranschaulichen, bieten sich grafische Darstellungen an, sogenannte Werteprofile. Zur Visualisierung kann man beispielsweise Liniendiagramme (Abb. 3 und 4), Balkendiagramme (Abb. 5) oder Netzdiagramme¹⁷⁵ (Abb. 6) erstellen. Den Visualisierungen kann man rasch die Ausprägung eines Projektes entnehmen.

¹⁷⁵ Netzdiagramme werden von Müller-Herbers unter dem Begriff „Polarprofile“ vorgestellt: „In einem Koordinatensystem gehen von einem Pol im Zentrum so viele Strahlen wie Kriterien aus. Die Ausprägungen eines Kriteriums (K) werden durch den Abstand des Bewertungspunktes vom Pol angegeben (Stern-Darstellung). Liegt eine Rangskala vor [...], sind die Abstände zwischen den einzelnen Rängen auf einem Kriterienstrahl ohne Bedeutung. Der unterste oder geringste Rang liegt dem Pol am nächsten, der oberste oder höchste ist am weitesten von ihm entfernt. [...] Der Maßstab für die Ausgewogenheit der Projektvorschläge bezüglich der Ausprägungen ihrer Kriterien ist die Größe und Gleichmäßigkeit des Vielecks.“ (Müller-Herbers 2007, S. 20)

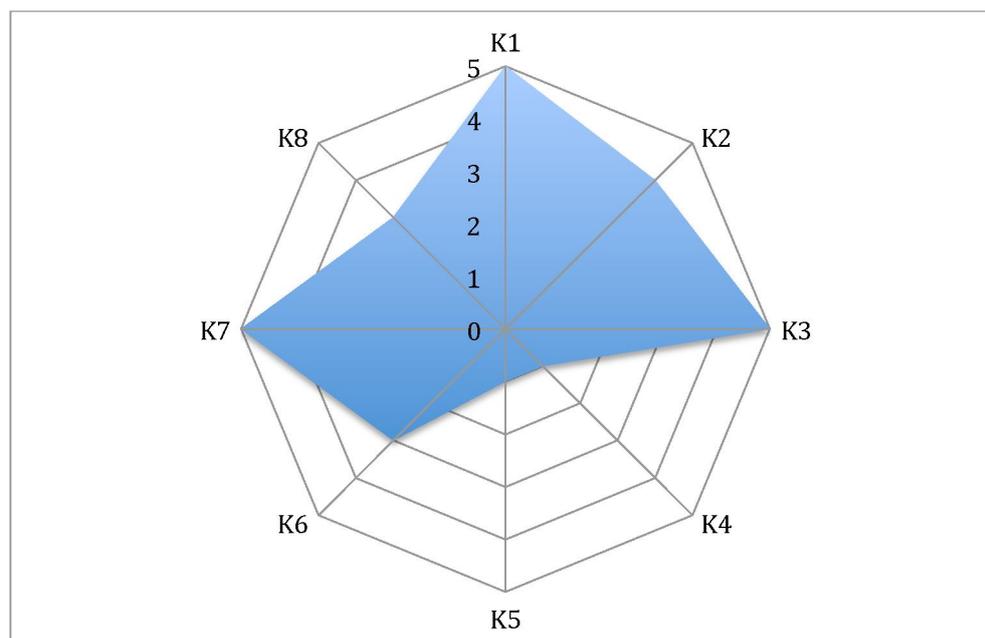
Allerdings sind die acht gewählten Kriterien ein zu grobes Raster, als dass man die Identität eines Projektes, gewissermaßen seine DNA daraus ablesen könnte. Es ist möglich, dass zwei grundverschiedene Projekte identische grafische Werteprofile haben.

Liniendiagramm (Abb. 3)

Beurteilungskategorie	Beurteilungskriterium	Anforderung erfüllt?				
		perfekt	gut	einigermaßen	ansatzweise	unzureichend
		5	4	3	2	1
1. Finanzen	Bleiben die Kosten unterhalb der 1500 Euro-Schwelle?					
2. Projektmanagement	Ist die organisatorische Infrastruktur gewährleistet?					
3. Zeitaufwand	Projektdauer unter 12 Monaten?					
4. Soziale Verortung	Ist das Projekt in einem sozialen Brennpunkt angesiedelt?					
5. Zielpublikum	Zielt das Projekt auf eine sozial benachteiligte Gruppe?					
6. Partizipationsgrad	Wurden alle Beteiligten i.S. eines partizipativen Ansatzes emanzipatorisch involviert?					
7. Formalästhetische Gestaltung des katalysatorischen Artefakts	Setzen die formalen Mittel die inhaltliche Aussage „passend“ um?					
8. Rezeptionsrahmen	Wurde das Projekt nachvollziehbar innerhalb des Kunstdiskurses kontextualisiert?					

Liniendiagramm schematisiert (Abb. 4)*Balkendiagramm schematisiert (Abb. 5)*

Netzdiagramm schematisiert (Abb. 6)



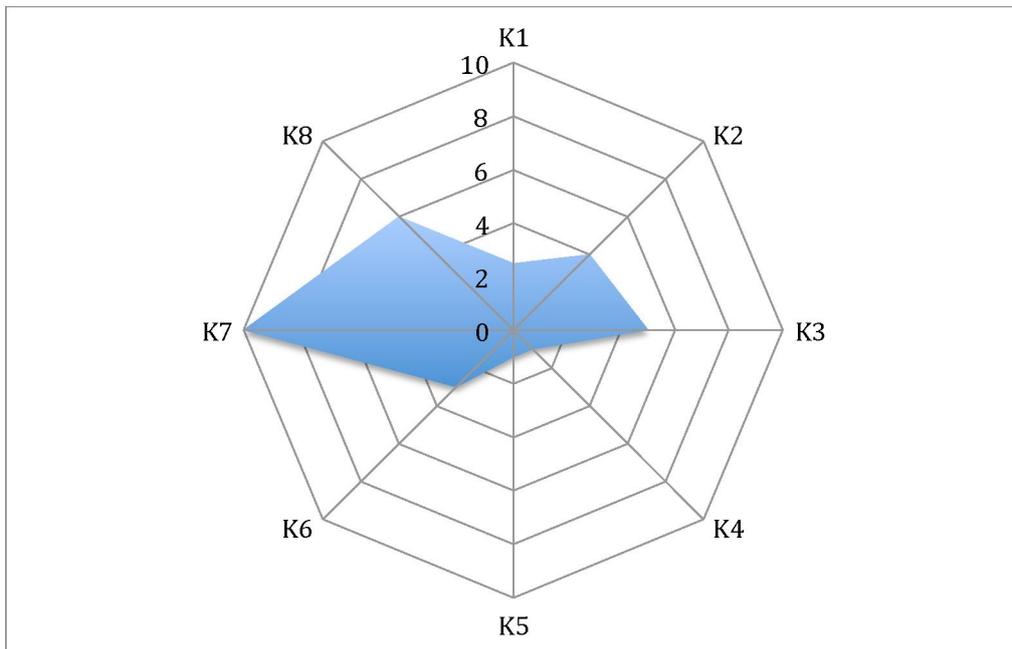
Erläuterung: Je größer die Fläche/ je weitstrahliger die Eckpunkte, umso besser erfüllt das Projekt die Anforderungen hinsichtlich der Kriterien K1–K8.

Gewichtungen: In dem bislang erläuterten Beispiel standen die Anforderungen gleichwertig nebeneinander. Die eigenen Prioritätensetzungen lassen sich mittels Gewichtungen präziser abbilden. Wenn man – beispielsweise – die Dauer als weniger relevant für die Gesamtbewertung eines Projektes ansieht als etwa dessen künstlerische Kontextualisierung, sollte man die Ausprägung dieses Kriteriums multiplizieren. Je differenzierter die Gewichtungen mittels entsprechender Multiplikationsfaktoren bei allen Kriterien sind, umso präziser spiegeln die Auswertung und ihre grafische Gestaltung die eigenen Wunschvorstellungen wider, an denen der Projektvorschlag gemessen wird.

In Abbildung 7 lässt sich die von Gewichtungen abhängige Formveränderung gegenüber Abbildung 6 beobachten, wenn der Kostenrahmen relativ gleichgültig ist (Faktor 0,5), der Kunstaspekt aber für eminent wichtig gehalten wird (Faktor 2). Abbildung 8 zeigt denselben Vergleich in Form eines Balkendiagramms in *einem* Schaubild. Zugegebenermaßen ist die hier „Pi mal Daumen“ vorgenommene Gewichtung eine Vereinfachung komplexer mathematischer Überlegungen, denn „das Kernproblem der Theorie des Messens bzw. der Skalentheorie besteht [...] darin, eine bestimmte empirisch relationale Struktur in eine strukturgetreue quantitative, d. h. numerisch relationale Struktur zu überführen oder kurz: das empirische Relativ in ein numerisches Relativ zu überführen.“¹⁷⁶

¹⁷⁶ Müller-Herbers 2007, S. 86.

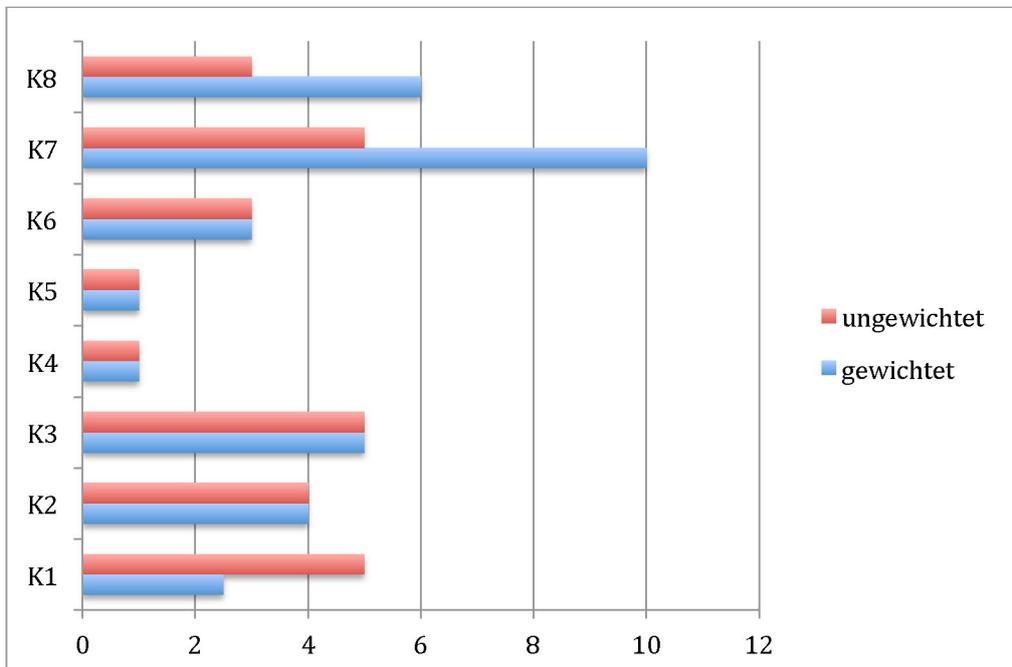
Netzdiagramm schematisiert mit unterschiedlicher Gewichtung der Kriterien (Abb. 7)



Kostenrahmen (K 1)
gering gewichtet:
Faktor 0,5

Kunstaspekt (K 7 und
K 8) stark gewichtet:
jeweils Faktor 2

Balkendiagramm schematisiert: Visualisierter Vergleich der Beurteilung mit ungewichteten und gewichteten Kriterien (Abb. 8)



6.2 Fallbeispiel *Frontalunterricht* von Ulf Aminde

6.2.1 Projektbeschreibung

„Spiele und ihre Regeln sind das große Thema der bisherigen Film- und Installationsarbeiten Amindes: Wer ist drin? Wer draußen? Und warum? Wie entstehen Gruppen und wie verhalten sie sich nach innen und nach außen? Ulf Aminde schafft Settings, er definiert soziale, vermeintlich kunst-ferne Räume als Bühne und lässt darauf jene agieren, deren Stück ihre eigene Biografie ist.“¹⁷⁷

Soweit eine treffende Kurzbeschreibung von Amindes Ansatz, den er auch in seinem knapp 41-minütigen¹⁷⁸ Videofilm *Frontalunterricht* praktizierte und der das Resultat, besser gesagt, das Nebenprodukt eines vierwöchigen Theaterworkshops im Jahr 2009 war. Im Rahmen der Internationalen Schillertage im Nationaltheater Mannheim erarbeitete der in Berlin ansässige Künstler auf Einladung des Nationaltheaters Mannheim mit über 70 Menschen aus dem Arbeitslosenumfeld, die er in verschiedene Gruppen unterteilte, partizipatorische Theaterinszenierungen.¹⁷⁹ Dafür baute er das Jobcenter für ein Wochenende zu einer Bühne um. Seine Absicht schildert der Künstler wie folgt: „Anstatt etwas zu einfach das Jobcenter als einen Ort neoliberaler Politik zu kritisieren, wollte ich meine eigene Arbeitsweise als neoliberal kritisieren, es sollte eine Art öffentliche Kritik von partizipativen Arbeitsweisen innerhalb der Kunst werden. Gleichzeitig brach ich das ganze an Schillers Idee der reinen Anschauung und seiner flammenden Rede als Bewerbung um den Job des Intendanten in Mannheim.“¹⁸⁰

Eine der angesprochenen Gruppen von rund 20 jugendlichen Langzeitarbeitslosen des Mannheimer Arbeitsamtes verweigerte sich jedoch der Einladung zum „Mitmach-Theater“. Sie negierten die Aufforderungen und die Impulse des Künstlers, übernahmen aber auch nicht produktiv die Eigenregie in selbstbestimmter Weise.

Der Film, der nach einer eskalierten Auseinandersetzung zwischen Gruppe und Regisseur entstand, zeigt einen als Battle inszenierten Konkurrenzkampf um die bessere Persiflage des Gegenübers. Das ausgesetzte Preisgeld hatte dabei nur die Funktion eines Katalysators. Der Film ist ein gelungenes Dokument einer gescheiterten Idee, indem er

¹⁷⁷ <http://transmedialerraum.khm.de/innen/vortraege/ihr-macht-schon-wieder-nicht-was-ich-will#more-75>.

¹⁷⁸ Aminde über die Dauer des Films: „Die Arbeit dauert ziemlich genau eine Stunde, so lange habe ich gefilmt. Ich habe es ein ganz, ganz bisschen geschnitten, weil die sehr ausfällig geworden sind und ich vor allem meine Frau schützen wollte. Irgendwann haben die gemerkt, okay, wir können jetzt echt alles machen.“ (Aminde, Offenes Forum)

¹⁷⁹ Zu dieser Arbeit unter dem Titel *softskill/das Jobcenter als moralische Anstalt betrachtet* (2009, Nationaltheater Mannheim) heißt es auf Amindes Website: „the jobcenter as moralic institution: with more than 70 unemployed persons a jobcenter is transformed into a stage. the non-professional actors are requesting the possibilities and limits of participation. with choirs and choreographies they install a social machine of ‘the withdrawal’.“ (http://www.ulfaminde.com/files/2014_Aminde_portfolio-small_file.pdf).

¹⁸⁰ Ulf Aminde in einer persönlichen E-Mail vom 18.11.2015 an die Verfasserin.

die Gruppendynamik der arbeitslosen Jugendlichen bei der Aufgabe festhält, den Künstler Ulf Aminde zu imitieren, zu persiflieren, zu spiegeln; dieser öffnet seinerseits Einzelszenen aus der 4-wöchigen frustrierenden Probezeit nach. In diesem schonungslosen *Frontalunterricht* werden wir unterrichtet von einer nicht aufgehobenen Konfrontation zwischen künstlerischem Impulsgeber (Regisseur) und Laienschauspielern, die sich trotz Mitspracherecht wehren, in die angebotene Rolle zu schlüpfen. Es wäre aber zu kurz gegriffen zu glauben, es ginge um eine gegenseitige Demütigung; bei aller Schonungslosigkeit bewertet Aminde das Zeugnis später als einen „Tanz“.¹⁸¹

Aminde, der offenbar hinter der statisch postierten Kamera vor einer Doppelreihe sitzender Jugendlicher agiert, ist nur aus dem Off zu hören; der Zuschauer sieht Einzelszenen, in denen die Jugendlichen Aminde den Spiegel vorhalten. Es fallen entlarvende und ohnmächtige Sätze wie, „Ihr erkennt nicht eure Chance.“, „Genau diese Power, die will ich sehen!“, „Ich mach mich hier zum Affen und ihr nehmt mich nicht ernst.“, „Ich komme extra aus Berlin, will euch helfen, und dann zieht ihr so was ab!“, „Ihr wisst doch gar nicht, was das für ein Angebot ist ...“ und „Wenn ihr keinen Bock habt, dann raus!“.

Der Prozess des zum Scheitern verurteilten pseudodemokratischen Bemühens, auf einer Augenhöhe mit jenen zu kommunizieren, die man im Gestus des Goodwill zu ihrem Glück zwingen will, wird in dem Moment, als er auf die Bühne/vor die Filmkamera gehievt wird, zu einem raffinierten Schaustück von Machtstrukturen und Hierarchien, gegenseitigem Unverständnis, Resignation und Frustration. Auf einer Metaebene kommt es dabei zu einer klugen Reflexion über grundsätzliche Fragen partizipatorischer Kunststrategien. „Der Film, der daraus entsteht, ist nicht nur ein Porträt des schwierigen Verhältnisses zwischen Regisseur und Gruppe, sondern er verdeutlicht darüber hinaus ein strukturelles Moment in Amindes Arbeit: In verschiedenen Konstellationen gehen seine Protagonisten Beziehungen zu ihm ein, indem sie das Bedürfnis, gesehen und anerkannt zu werden, sichtbar werden lassen und ihm spiegeln.“¹⁸²

¹⁸¹ „Tatsächlich haben wir angefangen gemeinsam zu tanzen und das passiert halt im Unsichtbaren. Im Sichtbaren spielen und arbeiten wir mit Strukturen, die uns eben umgeben und die das Soziale auch ausmachen, aber was eben tatsächlich stattgefunden hat, war ein gemeinsames Tanzen und das führte zu ganz tollen oder sehr großen Momenten.“ (Aminde, Offenes Forum)

¹⁸² <http://www.madeingermanyzwei.de/Kuenstler/Ulf-Aminde.html>.

6.2.2 Schematisierung

In der Reduktion auf einige projektrelevante Eckpunkte stellt sich das partizipatorische Projekt *Frontalunterricht* folgendermaßen dar.

Verbalisierte Skala und Ziffern-Skala (Abb. 9)

	Beurteilungskriterium	Anforderung erfüllt?				
		perfekt	gut	einigermaßen	ansatzweise	unzureichend
Verbalisierte Skala						
Ziffernskala		5	4	3	2	1
1. Finanzen	Bleiben die Kosten unterhalb der 1500 Euro-Schwelle?			x ¹		
2. Projektmanagement	Ist die organisatorische Infrastruktur gewährleistet?		x ²			
3. Zeitaufwand	Projektdauer unter 12 Monaten?	x ³				
4. Soziale Verortung	Ist das Projekt in einem sozialen Brennpunkt angesiedelt?			x ⁴		
5. Zielpublikum	Zielt das Projekt auf eine sozial benachteiligte Gruppe?	x ⁵				
6. Partizipationsgrad	Wurden alle Beteiligten im Sinne eines partizipativen Ansatzes emanzipatorisch involviert?			x ⁶		
7. Formalästhetische Gestaltung des katalysatorischen Artefakts	Setzen die formalen Mittel die inhaltliche Aussage „passend“ um?	x ⁷				
8. Rezeptionsrahmen	Wurde das Projekt nachvollziehbar innerhalb des Kunstdiskurses kontextualisiert?	x ⁸				

1. Der Film war ein kostenloses Nebenprodukt einer relativ groß angelegten performativen Intervention für ein ganzes Wochenende in einem Jobcenter. Die Produktion auf Einladung des Nationaltheaters Mannheim als offizieller Teil der Schiller Theatertage hatte ein Gesamtbudget von 30.000 Euro, das entspricht 1000 Euro pro Tag. (Dies wurde getragen vom Nationaltheater in Kooperation mit dem Jobcenter Mannheim, der Arge, dem MAZ Mannheimer Arbeitslosenzentrum und Biotopia Arbeitsförderungsbetriebe Mannheim gGmbH) Da die Entstehung des Films nicht abgekoppelt vom Gesamtprojekt gesehen werden kann, wird eine Art Mischkalkulation vorgenommen und in der schematisierten Darstellung daher Kosten für 2 Tage, also 2000 Euro, angenommen. Für die Überschreitung um 1/8 des gesetzten Budgetrahmens wurde je ein Ziffernpunkt in der Bewertungsskala abgezogen, demnach für

500 Euro Kostenüberschreitung 2 Ziffernpunkte.

2. Aminde berichtete: „Wir haben sehr lange gearbeitet, um Vertrauen mit den Managern innerhalb des Jobcenters aufzubauen, wahnsinnig lange Verhandlungen gehabt, bis ich irgendwann die Erlaubnis hatte, tatsächlich das gesamte Jobcenter für ein Wochenende zu einer Bühne umzubauen und performativ zu bespielen.“ (Aminde Offenes Forum).
Der äußere Rahmen – Raum, Zeitplan, Kooperationspartner (Jobcenter, Staatstheater) – war gewährleistet und genügte für die Realisierung partizipatorischen Theaters mit Laiengruppen, wie die parallel produzierten Arbeiten Amindes unter dem Titel softskill/das Jobcenter als moralische Anstalt betrachtet belegen. Eine Garantie für das Gelingen des Workshops stellte die organisatorische Infrastruktur aber offensichtlich nicht dar. Betrachtet man die filmische Dokumentation des Scheiterns, die die dafür verantwortlichen Gründe in kaschierten Hierarchien oder Machtstrukturen entlarvt, so war auch hierfür die organisatorische Infrastruktur gegeben. Selbst die mangelhafte Tonqualität von Amindes Stimme aus dem Off ist kein Manko; sie macht deutlich, dass dieser Part inhaltlich weniger relevant ist als das, was vor der Kamera passiert; es geht nur darum, die Präsenz des Filmers bewusst zu halten. „Es kann nicht sein, dass man als Künstler ein partizipatives Projekt initiiert und außen vor steht. [...] das finde ich ethisch überhaupt nicht in Ordnung [...] Wenn ich als weißer Herr irgendwo in ein anderes Land gehe und mir das gefügig mache, dann komme ich in ähnliche Strukturen und Fragestellungen rein, wie wenn ich so als Ethnologe – Stichwort Feldforschung – eben in so ein Nachbarschaftsprojekt gehe.“ (ebd.).
3. Der Film entstand nach einer ca. 4-wöchigen Workshopphase; dieser Zeitraum wird in den Filmkommentaren mehrfach thematisiert, indem er als „verlorene Zeit“, in der „nichts“ passierte, angesehen wird.
4. Das Arbeitsamt ist kein prekärer Ort, aber ein Ort, der nur aufgesucht wird, wenn man von Arbeitslosigkeit bedroht oder schon Opfer ist. Die Probebühne des Staatstheaters ist ein exklusiver Ort – in der Regel, bei aller Subvention, für ein zahlendes Publikum –, der die gesellschaftlichen Verhältnisse höchstens indirekt thematisiert. Um dieser Uneindeutigkeit in unserem Bewertungsschema Rechnung zu tragen, ist die Markierung im Mittelfeld (Zahlenwert 3) angegeben.
5. Das Projekt befasst sich mit Arbeitslosen und Hartz IV-Empfängern. Insofern ist die gewünschte Zielgruppe eines gesellschaftlichen Prekariats angesprochen. (Das Filmzeugnis des gescheiterten Theaterworkshops allerdings ist ein Kunstwerk, das sich an ein Kunstpublikum wendet, dessen Reaktionen höchstens mittelbar auf die eigentliche Zielgruppe zurückwirkt.)
6. Bei der Festlegung des Partizipationsgrades im vorgegebenen Schema ist zu bedenken, dass der Reiz der Arbeit darin besteht, dass die deutliche Top-down-Struktur zum Thema gemacht wird und dadurch genau in die „Horizontale“ gedreht wird. Die Ausgangslage hinsichtlich der Freiwilligkeit der Partizipanten war ambivalent, wie Aminde selbst berichtet: „Das ist eine sehr heikle Geschichte, weil einige freiwillig dabei waren – das war so eine Selbsthilfeinitiative – und andere mussten dabei

sein, weil ich die über die Träger angesprochen habe [...] sonst hätten die ihre Punkte nicht gekriegt, und mit den fehlenden Punkten müssen die möglicherweise das Geld für die Miete selbst auftreiben oder kriegen halt ihre Zusatzzahlungen nicht. Und deswegen kommen die natürlich [...] Aber meine Frage war, ob in diesem Moment Kreativität entsteht.“ (ebd.).

Der Film handelt von der Verweigerung der „Probanden“ beim Mitmachtheater. Die Überzeugungskraft des Künstlers versagt offenbar über einen längeren Zeitraum. Schließlich lassen sie sich aber doch auf das Spiel ein, wenngleich in kritischer Distanz. Allerdings waren die arbeitslosen Filmprotagonisten nur bedingt am Setting und der Filmidee beteiligt; von der Nutzung des Films im Kunstkontext (Galerie, Ausstellung) und im Kunstdiskurs sind sie vermutlich ausgeschlossen.

Dennoch wurden die Akteure nicht bloß „benutzt“; Aminde berichtete, dass die Gruppe sich in der performativen Installation plötzlich engagierte und sich auch danach noch der Kontakt hielt, ja sogar in einem Fall noch zu einer weiteren Zusammenarbeit führte.

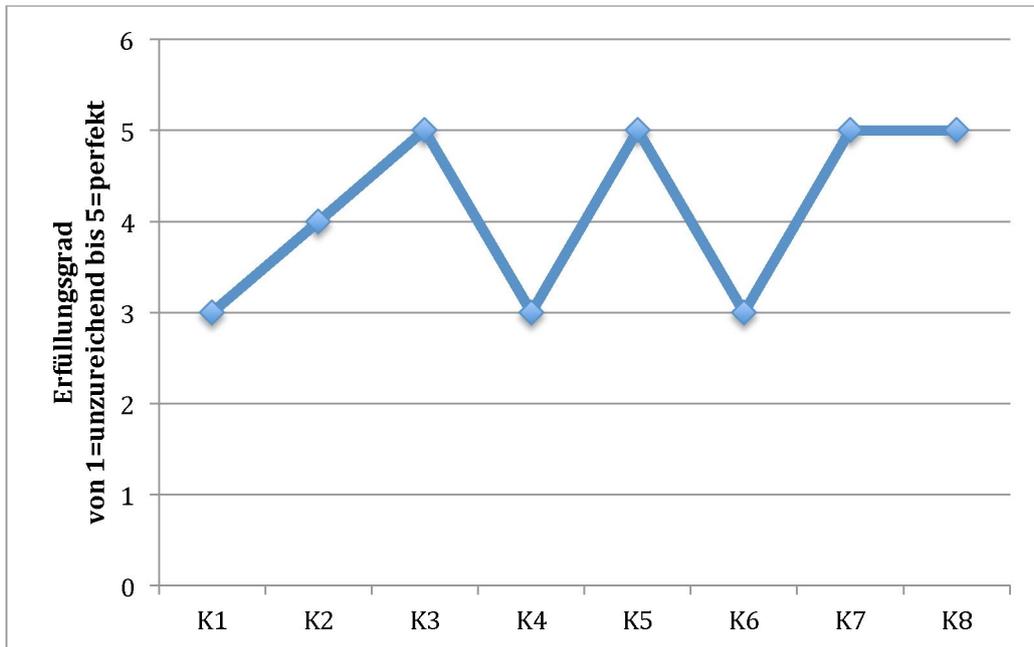
7. Der Film, der aus der Situation geboren wurde und nicht von langer Hand geplant war, hatte nicht den Charakter eines autonomen Kunstwerks, sondern die Funktion des katalysatorischen Artefakts: „Das war einfach nur eine Strategie, das sollte ein Katalysator werden, der im Übrigen funktioniert hat ohne Ende. Die wurden dann in dieser performativen Installation, die über zwei Tage dauerte, die engagierteste Gruppe. Ich bin mit denen heute noch in Kontakt, mit einem von denen habe ich noch eine andere Arbeit gemacht, also da ist dadurch ganz viel passiert. Aber entscheidend ist vor allem, was an diesem Vormittag passiert ist.“ (ebd.).

Zur ästhetischen Gestaltung: Die Sitzordnung auf Behördenmobiliar wirkt lieblos, ad-hoc zusammengestellt. Der Raum – die Probehühne des Mannheimer Staatstheaters – hat in seiner Kargheit und Reduktion auf die Notwendigkeiten – Stühle, Beleuchtung (Lichtquelle unsichtbar), 2 Kameras (unsichtbarer Akteur) – fast den Charme eines Arbeitsamtes. Die ästhetische Gestaltung ist nicht versehentlich „passiert“, sondern genau so intendiert, um die inhaltliche Konfrontation im Gegenüber der Gruppe und des Einzelnen formal widerzuspiegeln. Aminde erläutert das Setting: „Ich bin mit denen in die Probehühne gegangen, hab sie alle sich in eine Reihe setzen lassen, hab mich auf die andere Seite gesetzt, hab in die Mitte zwei Kameras platziert – eine in meine Richtung, eine in die Richtung der anderen – und hab gesagt: Okay Leute, wir haben uns jetzt vier Wochen lang richtig gefetzt und ich glaube, dabei haben wir uns gut kennen gelernt. Ihr habt mich immer gesehen und ich habe aber auch euch gesehen. [...] Wir machen jetzt ein Battle: Wir machen uns gegenseitig nach und der Bessere gewinnt die 50 Euro.“ (ebd.).

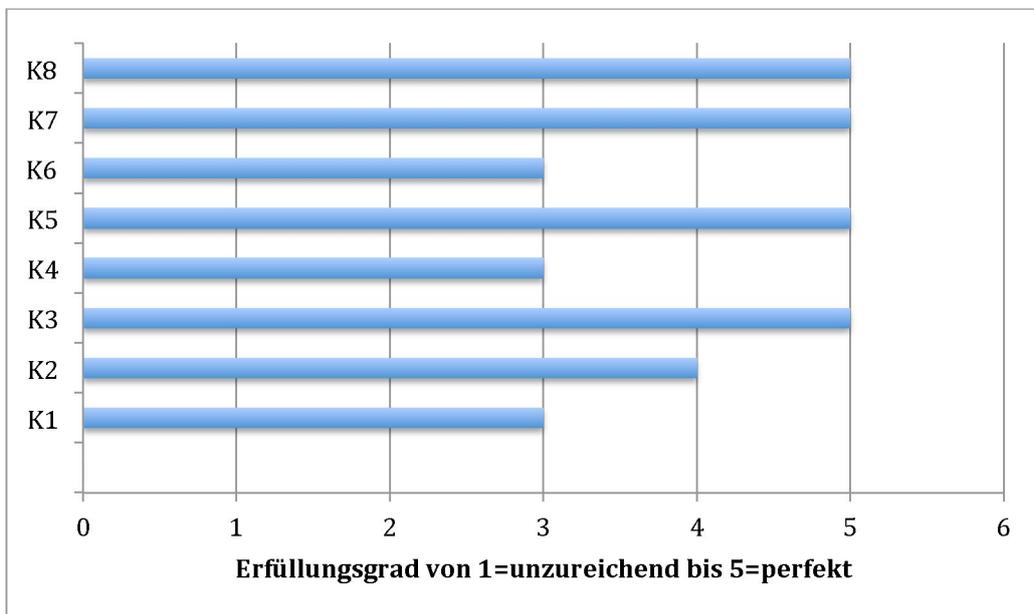
8. Ulf Aminde geht es dezidiert um die Hinterfragung der Künstlerrolle bei partizipatorischen Strategien innerhalb des Kunstdiskurses. Seine Arbeiten sind von einem hohen Reflexionsgrad geprägt. Er bindet sie zweifelsfrei in den Rezeptionsrahmen „Kunst“ ein, indem er sie über eine Kunstgalerie (Galerie Tanja Wagner, Berlin) vermarktet.

Es folgen die schematisierten Visualisierungen ohne Gewichtung von Kriterien:

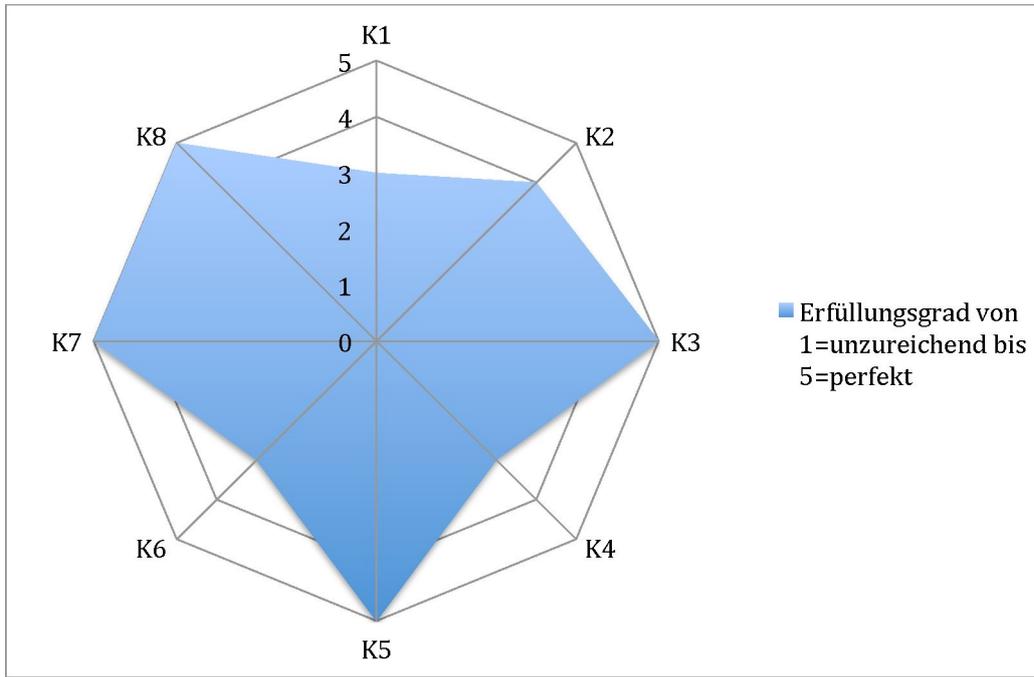
Liniendiagramm schematisiert (Abb. 10)



Balkendiagramm schematisiert (Abb. 11)



Netzdiagramm schematisiert (Abb. 12)



6.3 Matrices – synoptische Vergleichsdarstellungen

Um die Eigenheiten von Projekten besser zu erfassen, sind systematisierte Vergleichsdarstellungen in einem tabellarischen Überblick sinnvoll. Solche synoptischen Darstellungsmethoden – auch Matrix genannt – erlauben nicht nur die Einzelfallbeschreibung, sondern den übersichtlichen Vergleich mehrerer Projekte im Raster einer Datentabelle. Das bietet Vorteile bei Projektbewertungen, um rasch erfassen zu können, welches der zu beurteilenden Projekte ein bestimmtes Anforderungsprofil am besten erfüllt.

Vergleichende Beurteilung von zwei Projekten in einer Matrix mit ungewichteten Kriterien (Kriterienereffüllung beziffert) (Abb. 13)

Beurteilungskategorie	Beurteilungskriterium	Anforderung erfüllt?		
		Projekt Berg	Projekt Aminde	Fingierter Fall
1. Finanzen	Bleiben die Kosten unterhalb der 1500 Euro-Schwelle?	5	3	2
2. Projektmanagement	Ist die organisatorische Infrastruktur gewährleistet?	4	4	5
3. Zeitaufwand	Projektdauer unter 12 Monaten?	5	5	2
4. Soziale Verortung	Ist das Projekt in einem sozialen Brennpunkt angesiedelt?	1	3	4
5. Zielpublikum	Zielt das Projekt auf eine sozial benachteiligte Gruppe?	1	5	1
6. Partizipationsgrad	Wurden alle Beteiligten i.S. eines partizipativen Ansatzes emanzipatorisch involviert?	3	3	5
7. Formalästhetische Gestaltung des katalysatorischen Artefakts	Setzen die formalen Mittel die inhaltliche Aussage „passend“ um?	5	5	1
8. Rezeptionsrahmen	Wurde das Projekt nachvollziehbar innerhalb des Kunstdiskurses kontextualisiert?	3	5	5
GESAMTPUNKT-Zahl		27	33	25
Eindeutige Überlegenheit in einer Kategorie		1	3	3

Kriterienereffüllung: perfekt: 5 / gut: 4 / einigermaßen: 3 / ansatzweise: 2 / unzureichend: 1

Grün ist dasjenige Projekt unterlegt, welches das jeweilige Anforderungsprofil bei Anwendung des unten geschilderten Verfahrens des Paarvergleichs zwischen Berg und Aminde besser erfüllt.

Blau ist in einem zusätzlichen, fingierten Fall markiert, wenn dieses Projekt in einer bestimmten Kategorie Berg und Aminde eindeutig überlegen war.

Für die Beantwortung unserer Frage, ob und wie Stärken und Schwächen eines Projektes festgestellt werden können, muss man sich darüber im Klaren sein, dass die Auswahl der Methodik das Ergebnis mitbestimmt! Formalisierte und schematisierte Evaluierungs-Verfahren erwecken bei der Bewertung partizipativer Kunstprojekte nur den Anschein von Objektivität, denn sie verschleiern die Tatsache, dass die „Qualität“ keine dem Projekt immanente Eigenschaft ist, die es zu entdecken oder zu berechnen gilt. Vielmehr ist die Qualität eine Frage von Zuschreibungen und dem gewählten methodischen Zugriff. Anders ausgedrückt: „Qualität“ wird relativ, wenn sie als abhängig von der Passgenauigkeit auf einen vorher festgelegten Kriterienkatalog definiert wird.

Dies sei kurz an unserem Beispiel exemplifiziert: Bei kompensatorischen Methoden (vgl. hierzu Kap. 7.3.2) addiert man alle in Ziffern ausgedrückten Bewertungen der Einzelkriterien zu einer Gesamtzahl. Abbildung 13 zeigt, dass Amindes Projekt mit 33 Punkten der Punktesieger ist. Ein anderes Verfahren ist der Paarvergleich, bei dem man unabhängig von der genauen Punkteanzahl feststellt, in wie vielen Kategorien ein Projekt besser abgeschnitten hat¹⁸³ (in Abb. 13 grün markiert). Auch hier ginge Amindes Projekt mit drei Kategorien als Sieger hervor. Führen wir aber als Vergleich einen weiteren – hier fingierten – Fall ein, so veranschaulicht Abbildung 13, dass das punkteschwächste Projekt (25) dennoch Kategoriensieger (3) sein könnte. Das Projekt, das im ersten Verfahren als unpassendste Variante ausgeschieden wäre, würde bei Anwendung des zweiten Verfahrens zum Sieger gekürt, wäre also nur aufgrund der Wahl der Bewertungsmethode einmal Verlierer und einmal Sieger.

Vergleichende Beurteilung von zwei Projekten in einer Matrix mit ungewichteten Kriterien (Kriterien Erfüllung verbalisiert)(Abb. 14)

Bei Matrices können Ja/Nein-Antworten, Bezifferung und Deskription kombiniert werden. Das ist ein Vorteil, denn „durch die Verwendung von Zahlenwerten für Beurteilungen und Gewichtungen, die normalerweise in verbalen Beschreibungen ausgedrückt werden, besteht die Gefahr, daß sich die Zahlenwerte verselbständigen. Man vergißt bei Zahlen leicht die evtl. große Unsicherheit der Information, die sich dahinter verbirgt.“¹⁸⁴

¹⁸³ Der Paarvergleich systematisiert das Bewertungsvorgehen, wobei „das Ergebnis eines Vergleichs von Varianten mit nicht-quantitativen Kriterienausprägungen in quantitative Aussagen umgesetzt wird (vgl. Kannheiser 1990, S. 62–68).“ (Müller-Herbers 2007, S. 35)

¹⁸⁴ Ebd., S. 50. Müller-Herbers benennt weitere Gefahren von quantitativen Methoden wie beispielsweise der Nutzwertanalyse: „Quantitative Methoden verleiten zu unangemessenen Verfeinerungen. [...] Es entsteht also Scheingenauigkeit. Eng verknüpft damit ist – wie bei allen formalisierten Verfahren – ein generelles Problem. Es besteht immer die Neigung, leicht Meßbares (z. B. Kosten, Weglängen) sehr detailliert zu erfassen und zu verarbeiten, was zu einem Übergewicht sog. harter Daten im Entscheidungsprozeß führen kann.“ (Ebd.).

In Abbildung 14 werden daher Zahlenwerte mit verbal-qualitativen Beschreibungen kombiniert. So werden „beim Blick auf die Matrix die Ausprägungen der Kriterien je Projekt in ihren Sachdimensionen erkennbar.“¹⁸⁵

Kategorien	Beurteilungskriterium	Anforderung erfüllt?	
		Projekt Berg	Projekt Aminde
1. Finanzen	Bleiben die Kosten unterhalb der 1500-Euro-Schwelle?	1500 Euro	2000 Euro
2. Projektmanagement	Ist die organisatorische Infrastruktur gewährleistet?	Ja: Institutionelle Einbindung in die Kunsthochschule	Ja: Institutionelle Anbindung an Nationaltheater und Jobcenter
3. Zeitaufwand	Projektdauer unter 12 Monaten?	9 Monate	4 Wochen
4. Soziale Verortung	Ist das Projekt in einem sozialen Brennpunkt angesiedelt?	Nein: private Hochschule	Ja: Arbeitsamt als von Benachteiligten frequentierter Ort
5. Zielpublikum	Zielt das Projekt auf eine sozial benachteiligte Gruppe?	Nein: Rezipienten primär Studierende	Ja: Arbeitslose (Workshop) Nein: Kunstszene (Film)
6. Partizipationsgrad	Wurden alle Beteiligten im Sinne eines partizipativen Ansatzes emanzipatorisch involviert?	Motivation gelungen, (aber mitunter Missverständnisse bei den Beteiligten)	Vorbehalte und Verweigerung der Eingeladenen und Verpflichteten
7. Formalästhetische Gestaltung des katalysatorischen Artefakts	Setzen die formalen Mittel die inhaltliche Aussage „passend“ um?	Kitsch und Zitat: projektadäquat	ungeschönt, konfrontativ: projektadäquat
8. Rezeptionsrahmen	Wurde das Projekt nachvollziehbar innerhalb des Kunstdiskurses kontextualisiert?	drohendes Übergewicht der sozialen Komponente	Filmdokument eindeutig im Kunstkontext verankert (Medium Film, Theaterbühne, Galerie)

Die Erfüllung der Kriterien wird nicht in Ziffern angegeben, sondern verbalisiert.

Grün unterlegt ist das Projekt, welches das jeweilige Anforderungskriterium besser erfüllt.

Die verbalisierte Matrix erlaubt durch den synoptischen Variantenvergleich einen raschen Überblick; hier kann auch – zumindest ansatzweise – vermieden werden, dass komplexe Konzepte durch die Übersetzung in ein grobes Kriterienraster und durch die Reduktion auf Ja/Nein-Antworten oder eine Punktzahl sogar verfälscht werden.

¹⁸⁵ Ebd., S. 21.

Ein Beispiel: In der Matrix, die mit Zahlenwerten arbeitete (Abb. 13), hatte Amindes Projekt in der Kategorie „Zielpublikum“ im Paarvergleich zu Berg besser abgeschnitten. Die Einschätzung des Zielpublikums ändert sich aber fundamental, je nachdem, ob man den Workshop (→ Arbeitslose) oder den Film (→ Kunstpublikum) bewertet. Aminde selbst misst dem „Nebenprodukt“ Film großes Gewicht zu: „Ich habe das gefilmt, ohne dass ich das geplant hatte. Es ist ein Beiprodukt – aber ein wunderschönes für mich, weil ich daran zeigen kann, dass es darum geht, die eigene Position zur Disposition zu stellen. Dies ist für mich das A und O.“¹⁸⁶

Die fehlende Differenzierung hatte in unserem Modellbeispiel beim Paarvergleich unverdienterweise Aminde zum Kategoriensieger an dieser Stelle gegenüber Berg gemacht. Das Beispiel demonstriert die Grenzen *jeder* gerasterten Evaluierung, die im Sinne einer Strukturierung notwendig Vereinfachungen vornimmt.

6.4 Fazit

Wir halten fest: Projektevaluierungen in formalisierter Form suggerieren Objektivität. Das Abwägungsprozedere, so sachlich es durch ein klares Strukturierungsraster nach festgelegten Rubriken auch scheinen mag, ist jedoch nicht objektiv, sondern allenfalls rational.

Die formalisierten Beurteilungsmodelle ermöglichen zwar eine versachlichte Bewertung der zielführendsten Strategie zur Erreichung eines gesetzten Ziels, objektiv aber ist die Entscheidung nicht zu nennen, wenn man darunter ein unwiderrufliches und allgemeingültiges Qualitätsurteil versteht. Das bei Anwendung formalisierter Bewertungsmethoden am besten zu den Anforderungen der einzelnen Kriterien passende Projekt ist nicht unbedingt das „beste“ (qualitätvollste) Projekt. Der fundamentale Bedeutungsunterschied sollte nicht verhehlt werden, zumal das eine keine Garantie für das andere ist.

¹⁸⁶ Aminde Offenes Forum.

7. Prognostizierende Beurteilung von Projektvorschlägen

„So lässt sich mit [Christian] Kravagna sagen, dass ‚der Wert oder Erfolg partizipatorischer Praktiken [...] letztlich weder allein nach dem Ausmaß von Handlungskompetenz beurteilbar [ist], das sie den Beteiligten eröffnen, noch am Maßstab der ‚konkreten Veränderung‘. Gerade gegenüber dem oft erhobenen Postulat der Nützlichkeit scheint Skepsis angebracht.“¹⁸⁷

(Silke Feldhoff, Kunsthistorikerin und Autorin)

In den vorangegangenen Kapiteln ging es um Kunstkritik, ästhetische Urteile, Wirkungsanalysen, soziologische Evaluierungen und formalisierte Auswertungsverfahren. Diese Beurteilungsmethoden bezogen sich auf bereits realisierte partizipative Kunstprojekte, nicht auf Entwürfe, Projektskizzen oder Konzeptpapiere. Im Unterschied zu diesen Beurteilungen realisierter Projekte wenden wir uns in diesem Kapitel prognostizierenden Bewertungen von Projekten zu, die sich noch in der Planungsphase befinden.

7.1 Vorbemerkung zu Wirkungsvermutungen

Verfolgt man den Anspruch, die Bewertung eines Projektes nachvollziehbar und verständlich zu machen, muss das Verfahren der Entscheidungsfindung transparent sein. Das ist umso notwendiger bei komplexen Entscheidungsproblemen, womit wir es bei der Beurteilung partizipatorischer sozialkünstlerischer Projekte zu tun haben, insbesondere, wenn es darum geht, sie *a priori* auf ihre Erfolgchancen hin abzuwägen, womöglich im Vergleich zu konkurrierenden Projekten.

Dieser Fall ist gegeben bei Juryentscheidungen im Rahmen von Wettbewerben oder Preisauslobungen. Im Unterschied zur Kunstkritik und zur Rezeptionsästhetik, die sich auf ein Faktum beziehen und ein Werk oder Konzept nach bestimmten Kriterien in seiner realisierten Ausführung und Gestaltung *a posteriori* beurteilen, geht es hierbei um eine *prognostizierende* Bewertung. „Die Beurteilungskriterien basieren z. T. auf Wirkungsprognosen, die mit erheblichen Unsicherheiten hinsichtlich ihres Eintreffens behaftet sind.“¹⁸⁸ Gegenstand der Beurteilung sind nicht mehr konkrete Fakten, sondern Vorschläge, Pläne und Ideen. Damit bewegen wir uns in den hypothetischen Bereich und stellen Wirkungsvermutungen an.

Es geht hierbei nicht mehr um das effektive Gelungensein, sondern um die Bedingungen, die erfüllt sein müssen, damit die zukünftige Realisierung einer Idee zu gelingen verspricht. Dabei ist die Prognose umso spekulativer, je innovativer ein Projekt ist. Das Niedagewesene vorausschauend einschätzen zu wollen, erfordert Risikofreude, also den Mut, unter Umständen zu scheitern. Die Originalität und Experimentierfreudigkeit eines

¹⁸⁷ Feldhoff 2009, Bd. 1, S. 243.

¹⁸⁸ Müller-Herbers 2007, S. 7.

ergebnisoffenen Vorschlags für ein Kunstprojekt korreliert mit der Unvorhersehbarkeit des Ergebnisses. Deshalb wird die Prognose umso passgenauer, je traditioneller, konservativer und normgerechter ein Projekt ist. Verschärft wird die Herausforderung dadurch, dass bei Wettbewerben und Preisauslobungen Vergleiche zwischen mehreren Prognosen gezogen werden. Der Erfolg eines Projektes muss vorstellbar sein *und* außerdem plausibler als bei Konkurrenzvorschlägen.

Die Schwierigkeit derartiger Prognosen ergibt sich aus der Tatsache, dass über Sachverhalte entschieden werden muss, die nur teilweise oder gar nicht aus eigener Erfahrung beurteilt werden können. In so komplexen Entscheidungssituationen, an denen mehrere Personen beteiligt sind, die für andere nachvollziehbar sein müssen und bei denen eine Vielzahl sachbezogener Kriterien berücksichtigt werden muss, sollte das Bauchgefühl nicht geleugnet werden, doch reicht die subjektive Intuition als Begründung für die Entscheidung nicht aus, wenn man sich nicht mit zwar legitimen, aber natürlich angreifbaren Geschmacksurteilen begnügen möchte.

Verschiedene wissenschaftliche Disziplinen haben ein Methodenset entwickelt, das die Beurteilung von Varianten erlaubt. Immer „lautet die Aufgabenstellung beim Entscheidungsproblem, aus einer Menge von Handlungsalternativen die günstigste Handlungsoption unter Berücksichtigung mehrerer Ziele („mehrdimensionales Zielsystem“) zu bestimmen.“¹⁸⁹ Müller-Herbers differenziert zwischen intuitiven¹⁹⁰, dialektischen¹⁹¹ und formalisierten Auswahlverfahren. Bei Letzteren unterscheidet sie zwischen kompensatorischen¹⁹² und nicht-kompensatorischen¹⁹³ Methoden. Einige dieser Methoden sollen hier hinsichtlich unserer methodologischen Fragestellung betrachtet werden, ob sie auch für partizipatorische Projekte taugen, die mit hybriden Kunststrategien arbeiten.

7.2 Auswahl der Beurteilungs- oder Auswahlkriterien

7.2.1 Subjektivität der Kriteriensetzung

Der Kriterienkatalog ist eine Weichenstellung, die den gesamten weiteren Bewertungsprozess maßgeblich, ja irreversibel beeinflusst. Man muss sich verdeutlichen, dass es hier um Setzungen geht, die von Einzelnen bestimmt oder auch von mehreren Personen

¹⁸⁹ Ebd., S. 42.

¹⁹⁰ Hierzu zählt Müller-Herbers Klasseneinstufung, Punktevergabe, Ranking, Paarvergleich („King-of-the-Mountain“-Verfahren).

¹⁹¹ Unter diesem Oberbegriff führt sie Pro- und Contra-Methode, Anwaltsverfahren und Bewertungsdiskussion auf.

¹⁹² Hier stellt sie vier Methoden vor: den gewichteten Paarvergleich, die Equivalent-Alternatives-Method, die Standard-Alternatives-Method und die (wohl bekannteste, aber umstrittene) Strategie der Nutzwertanalyse.

¹⁹³ Hierzu zählen die sogenannte Kaskadische Aspektebehandlung, die Lexikografische Ordnung, die Nondominated-Alternatives-Method und das Explizite Abwägen nach Strassert.

gemäß ihrer Interessenlage ausgehandelt werden, in jedem Fall aber Filter sind, die nur ganz bestimmte Vorschläge passieren lassen.

Eine mögliche Setzung wäre beispielsweise, keine Variante zuzulassen, die alternative Geldwährungen als Mittel und Strategie innerhalb eines sozialkünstlerischen partizipatorischen Projektes einsetzt. Dies kann auf einer persönlichen Aversion beruhen oder auf bereits analysierten Erfahrungswerten aus vergleichbaren Projekten, die gezeigt haben, dass sich Kunst nicht mit ökonomischen Tools verträgt. Unabhängig von der Exzellenz oder Mittelmäßigkeit eines entsprechenden Projektvorschlags bliebe er qua Setzung chancenlos.

Diese relative Subjektivität jeglicher Kriteriensetzung anzuerkennen darf keineswegs mit reiner Willkür verwechselt werden.¹⁹⁴ Darüber hinaus gibt es mehr oder weniger sinnvolle Kriterien. So ist es beispielsweise empfehlenswert, auf diffuse Merkmale zu verzichten, wie etwa „Nachhaltigkeit“. Sie ist zwar wünschenswert, denn man erhofft, dass etwas über die eigentliche Laufzeitdauer des Projektes hinaus bewirkt wird. Doch ist die (Langzeit-)Wirkung – jenseits der intuitiven Annahme, dass jede Erinnerung für die Projektbeteiligten prägend ist – generell schwer zu kalkulieren.¹⁹⁵ Eine gesellschaftliche, politische oder individuelle Veränderung eindeutig auf ein bestimmtes (Kunst-) Projekt zurückführen zu wollen, setzt zudem monokausale Erklärungsmuster voraus, die der Realität nicht entsprechen. Bei der prognostizierenden Bewertung eines Projektes sollte daher auf die Kategorie „Nachhaltigkeit“ verzichtet werden, denn sie lässt jedwede Spekulation über den Erfüllungsgrad dieses Merkmals zu und macht damit das Ergebnis spekulativ (vgl. hierzu auch Kap. 5.6.2 zu ästhetischer Qualität und Nachhaltigkeit).

7.2.2 Voraussetzungen für das Gelingen

Erfolgt die subjektive Kriterienauswahl seriös, leugnet oder kaschiert sie nicht, dass sie auf früheren Erfahrungen basiert beziehungsweise davon beeinflusst ist. Dies ist kein Manko, sondern im Idealfall genau die Scharnierstelle zwischen Vergangenenem und Zukünftigen, an der Lernen unter Beweis gestellt wird. Angenommen, meine Erfahrung zeigt, dass Top-down-Strukturen meiner Idealvorstellung von Demokratie weniger

¹⁹⁴ „Bis in die 1990er Jahre lag den Entscheidungstheorien verschiedener Fachdisziplinen meist die ‚rational choice-theory‘ zugrunde, also die Annahme, daß Entscheidungen rational gefällt würden. [...] Doch in vielen, vor allem von Psychologen durchgeführten Experimenten zeigte sich, daß die Annahme rationalen Verhaltens unrealistisch ist.“ (Müller-Herbers 2007, S. 4).

Die Konsequenz aus dieser Einsicht ist, dass diese Tatsache nicht geleugnet werden darf, sondern die eigenen Vorlieben und Aversionen offen benannt werden und ihre Subjektivität erkannt und anerkannt wird.

¹⁹⁵ Ein Beispiel: Im Fall von Eva Bergs *Gretchen-Institut* (vgl. Kap. 6) existiert meines Wissens kein Nachweis darüber, welche Wirkung die angestoßenen Gretchen-Gespräche auf die aktiven Partizipanten und das involvierte Publikum entfaltet haben. Der unbeabsichtigte Kollateralgewinn, dass das Projekt Denkanstöße für die hier vorliegende Methodenreflexion bot, war für die Künstlerin weder einzukalkulieren noch Zweck des Projektes und steht daher unter dem Aspekt „beabsichtigte Wirkung“ nicht zur Debatte, obwohl eine indirekte Langzeitwirkung vorliegt.

genügen als Bottom-up-Strukturen, oder dass öffentlichkeitsscheue Projektinitiatoren kontraproduktiv für die Gewinnung von Mitakteuren sind oder dass Outdoor-Projekte im Winter wenig Zulauf haben. In diesen Fällen wäre es dumm, mittels des Kriterienkatalogs nicht von Anfang an entsprechende Projekte in den Kategorien Projektstrategie, -autor, -zeitraum und -zielgruppe bedingt oder ganz auszuklammern, da ich eine begründete Skepsis habe, ob es beim nächsten Mal anders läuft. Da es hierbei um die Einschätzung von Wahrscheinlichkeiten geht, dürfte streng genommen nicht von unumstößlichen Bedingungen für das Gelingen gesprochen werden, sondern vorsichtiger von Voraussetzungen oder Empfehlungen für das Gelingen.

7.2.3 Begrenzung und Gewichtung der Beurteilungsparameter

Auch die Anzahl der angelegten Kriterien ist richtungsweisend für die Entscheidungsfindung. Es sollte nicht unterschlagen werden, dass es hier natürliche Grenzen gibt: „Die Verarbeitungskapazität unseres Denkapparates ist begrenzt. Untersuchungen haben ergeben, daß offensichtlich nicht mehr als 3 bis maximal 7 Themen gleichzeitig bearbeitet werden können.“¹⁹⁶ Dies gilt schon bei übersichtlich aufbereiteten Informationen, erst recht aber bei einem unstrukturierten Vergleich zwischen Kunstprojekten, bei denen eine Unzahl an wichtigen Parametern vergewärtigt werden muss, etwa wann sie wo, mit welcher Zielsetzung, unter Anwendung welcher Strategie durchgeführt wurden.

7.2.4 Exkurs: Chancen des Data-Mining

Diese Aussagen beziehen sich auf nicht computergestützte Auswertungen. Inzwischen lassen sich digital mit Data-Mining statistische Methoden systematisch auf gigantische Datenbestände (Big Data) anwenden, um neue Bezüge zu erkennen, die bei kleineren, menschlich noch verarbeitbaren Auswertungsbeständen nicht auffallen oder die so unwahrscheinlich scheinen, dass man sie nicht einkalkulieren oder prognostizieren kann, wenngleich sie vielleicht doch eine ungeahnte Signifikanz haben. Es ist ein reizvolles Gedankenspiel, ob ein riesiger Datensatz zu allen möglichen Details von unzähligen partizipatorischen Kunstprojekten eventuell enthüllen könnte, welche Faktoren in welcher Kombination immer und unfehlbar für Erfolg oder Gelingen sorgen.

Der Vorteil von Data-Mining ist weitgehende Vorurteilsfreiheit. Es ließen sich so nicht nur erwartbare, sondern womöglich völlig unerwartete wiederkehrende Muster erkennen, wann Projekte bei welchen Rezipienten auf Anerkennung stoßen und welches deren Zielvorgaben waren, um von „Erfolg“ oder „Gelingen“ zu sprechen. Dass dies keine Aussage über die „Qualität“ ist, haben wir im Kontext der Quotendiskussion angesprochen (vgl. Kap. 2.1).

Doch auch aus einer noch so akribischen und systematisierten Datensammlung zu noch so vielen Einzelfällen lassen sich immer nur Wahrscheinlichkeiten ableiten, jedoch keine Garantie für den Einzelfall. Und selbst wenn wir uns den immensen Arbeitseinsatz vor-

¹⁹⁶ Walter Schönwandt: Denkfallen beim Planen. Vieweg, Braunschweig 1986, S. 23. Zitiert nach Müller-Herbers 2007, S. 6.

stellen wollten, der nötig wäre, eine solche Megastatistik mit einem gigantischen Datensatz zur maschinellen Auswertung zu erstellen, bleibt das Problem, wie Wahrnehmungen von Kunst eindeutig bemessen werden könnten – eine Voraussetzung, um die Datensätze vergleichbar zu machen und um nicht nur Subjektivität hochzurechnen. Selbst wenn es irgendwie gelänge, mittels statistischer Erhebung einen Idealfall gelungener Partizipationskunst herauszukristallisieren, wäre damit wenig gewonnen, da dessen exakte Wiederholung mit dem Einmaligkeitsprinzip in unserem neuzeitlich westlichen Kunstverständnis kollidieren würde (vgl. Kap. 1.2.5). Das Erfolgsmodell müsste auf Grundprinzipien basieren, aber dennoch so weit gefasst werden, dass zumindest Varianten denkbar wären.

Doch zurück zu den Grundlagen von Variantenvergleichen, wie sie von Jurys üblicherweise ohne digitale Auswertung von Massendaten praktiziert werden. Ist die Auswahl und die Begrenzung der Kriterien allein schon schwierig genug, so kommt deren Gewichtung noch erschwerend hinzu. Auch hier ist größtmögliche Transparenz wünschenswert, welchen Kriterien als Zielmarke Priorität eingeräumt wird. Es ist bei hybriden Projekten im sozialkünstlerischen Bereich beispielsweise durchaus möglich, mehr auf deren gesellschaftspolitische Wirkkraft zu achten und künstlerisch-konzeptuelle Aspekte eher zu vernachlässigen oder aber die Prioritäten umgekehrt zu setzen. So kam man zum Beispiel je nach Interessenlage bei der Bewertung von Gerz' *2–3 Straßen. Eine Ausstellung* zu unterschiedlichen Schlüssen (vgl. Kap. 4.4).

Die Gewichtung sollte sich idealerweise in der Gesamtbewertung widerspiegeln. Darin liegt eine Stärke von Modellen zur Variantenbeurteilung: Sie erlauben bei den hybriden, interdisziplinären partizipatorischen Projekten, diverse Facetten in die Zielformulierung mit aufzunehmen – etwa „Quartiersentwicklung“ und „Kunstdiskurs“ – und diesen je nach Interessenlage unterschiedliches Gewicht zu geben.

Um das Potenzial eines Projektes einzuschätzen, das soziale Transformationsprozesse im Freiraum der Kunst anstrebt, ist es empfehlenswert, den künstlerischen Faktoren bei der Gesamtgewichtung großen Stellenwert einzuräumen. Wenn man den Mehrwert der Kunst gegenüber „normaler Sozialarbeit“ oder Kultureller Bildung herausstellen möchte, ist es konsequent, bei den gewählten Strategien künstlerische Wege sozialpädagogischen Methoden vorzuziehen.

Bei all diesen Überlegungen kann nicht oft genug betont werden, dass die formalistische Vorgehensweise zu dem Trugschluss verführt, das solchermaßen als „bestes“ herausgefilterte Projekt sei objektiv besser oder gelungener als andere. Tatsächlich erfüllt es aber nur die – subjektiven – Setzungen und Gewichtungen besser. Das sollte bei dem Bemühen um Qualitätsurteile weder vergessen noch verschwiegen werden.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Insofern ist der Begriff „Qualitätsfaktor“, den Stefan Rasche in einer internen, nicht publizierten Studie für seine Auswertung des Juryverfahrens zu *faktor kunst 2013* eingeführt, irreführend. Er versteht darunter den Quotienten aus der Punktezahl, die für die Erfüllung der Auswahlkriterien vergeben wurde, und der Anzahl der Bewerbungen: „Entfielen also insgesamt 372 Punkte auf 203 Bewerbungen, so ergibt sich daraus ein durchschnittlicher Qualitätsfaktor von 1,83, der künftig als wichtiger Referenzwert für die

7.2.5 Die quantitative Auswertung von *Memory Jars*

Nina Simon behauptet auf ihrem Blog *Museum 2.0* geradezu euphorisch: „There are quantitative ways to measure creative participation.“¹⁹⁸ Von dieser Möglichkeit erhofft sie sich für die Museumsarbeit, Ausstellungen so passgenau zu designen, dass Besucher sich angesprochen fühlen und sogar animiert sind, aktiv etwas beizutragen. Darin sieht sie den wesentlichen Indikator für Erfolg. Die quantifizierende Methodik bringe unerwartete Bezüge ans Tageslicht; Vorurteilslosigkeit und Offenheit für Überraschendes eröffne neue Fragestellungen und zwingt zu innovativen Wegen. Ja, die methodische Hürde selbst löse inhaltlich wertvolle Überlegungen aus: „Evaluating participatory experiences exposes new questions we actually care about, which are often different from what we thought we wanted to know.“¹⁹⁹

Auf Nicht-Selbstverständliches zu stoßen mittels der Entwicklung eines Systems zur Entdeckung bestimmter Merkmale lässt sich am ehesten mit einem manuellen Data-Mining vergleichen, legt man die Definition von Wikipedia zugrunde: „Unter Data-Mining (englisch für Daten-Bergbau, eine Metapher für einen scheinbar wertlosen Datenberg, in dem aufwändig nach neuem Wissen „gegraben“ werden soll) versteht man die systematische Anwendung statistischer Methoden auf große Datenbestände [...] mit dem Ziel, neue Querverbindungen und Trends zu erkennen.“²⁰⁰

Anlass zu Nina Simons Hoffnung auf überraschende Entdeckungen durch den Einsatz von Quantifizierungsmethoden bei partizipatorischer Museumsarbeit gab ihr die Masterarbeit von Anna Marie Greco²⁰¹, welche versucht, bei einem beteiligungsbasierten Projekt die emotionale Berührtheit der Partizipanten zu schematisieren und in einen quantifizierten Code zu übersetzen. Dafür analysierte sie die Ausstellung *Memory Jars* im Santa Cruz Museum of Art & History, bei der in drei Monaten Laufzeit über 600 Personen persönliche Erinnerungsstücke in Einweckgläser füllten und sie mit einem selbst zu beschriftenden Etikett mit dem Titel „I remember ...“ versahen. Diese „Memory Jars“ wurden in einer deckenhohen Regalinstallation im musealen Kontext gezeigt.

Um ihre Ausgangsfrage zu klären, wie die emotionale Resonanz des Projekts feststellbar und dokumentierbar sei, stützte sich Greco methodisch auf Umfragen, persönliche Interviews und eine Objektauswertung: Um eine quantifizierte Wirkungsanalyse der künstlerischen Installation durchzuführen, zog sie die von den Teilnehmern gewählte Füllhöhe

qualitative Analyse weiterer Aspekte fungiert.“ Um Aussagen über Gattungsaffinitäten treffen zu können, beispielsweise ob Projekte aus dem Bereich der darstellenden Künste besser bewertet wurden, ist dieses Instrument für einen bezifferbaren Vergleich durchaus sinnvoll, suggeriert aber wegen der Begriffswahl, dass es sich um einen objektiven Wert eines Projektes handelt und nicht um den Indikator der Erfüllung einer bestimmten Auswahl an Kriterien.

¹⁹⁸ Simon 2014.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ <https://de.wikipedia.org/wiki/Data-Mining>.

²⁰¹ Greco 2014.

der Gläser als Indikator für die von ihnen aufgewendete kreative Energie heran, die Länge des Etikettentextes als Indikator für das Engagement, sich mit einer Erinnerung zu befassen, und Schlüsselwörter als Hinweis auf bestimmte Gefühlsschattierungen.

Man kann sich über die Grundannahme der direkten Korrelation zwischen emotionalem, kreativem oder intellektuellem Aufwand und mengenmäßigem Ertrag – hier die Textlänge – streiten, frei nach Charlotte von Steins Erklärung an Johann Wolfgang von Goethe: „Lieber Freund, entschuldige meinen langen Brief, für einen kurzen hatte ich keine Zeit.“ Viel wichtiger ist jedoch, genau zu differenzieren. Greco versucht, mit Statistik eine psychologische Fragestellung zu beantworten. Und tatsächlich erfährt man viel über die emotionale Qualität von Erinnerungen einer großen Gruppe von Freiwilligen. Die entscheidende Frage ist jedoch, ob sich der solchermaßen gemessene psychologische Ertrag legitimerweise als künstlerische Qualität des partizipatorischen Konzepts von *Memory Jars* bezeichnen lässt.

Dazu ein Gedankenspiel: Ließe sich – etwa durch eine Erhebung in einer ebenso heterogenen und ebenso großen Vergleichsgruppe – feststellen, dass dieses Ergebnis durch eine umfangreich angelegte psychologische Studie ebenso zu erzielen gewesen wäre, also des spontanen, freiwilligen und spielerischen Elements gar nicht bedurft hätte, dann wäre der konstruierte Kausalzusammenhang zwischen künstlerischem Setting und psychologischem Erfolg obsolet. Erwiese sich umgekehrt, dass ein vergleichbares Ergebnis auf keinem anderen Weg erzielbar wäre, dürfte man schlussfolgern, dass sich das Resultat dem besonderen künstlerischen Setting verdankte: der formalen Gestaltung des „katalysatorischen Artefakts“ (Regal, Gläser, Etiketten etc.), der „ästhetischen Schwelle“ (museale Installation), dem partizipatorischen Konzept (spielerischer Impuls für eine gemeinsame Erinnerungsarbeit, Reflexions- und Kommunikationsprozesse).

Doch selbst dann muss kritisch nach dem Erkenntnisgewinn durch Codierung, Schematisierung, Bezifferung – enorm zeitaufwändigen Verfahren – gegenüber der unmittelbaren Erfahrung gefragt werden: Dass aus Rezipienten Partizipanten wurden und sich eine Vielzahl an Personen auf das Projekt mehr oder minder intensiv einließen, war der direkten Wahrnehmung zugänglich. Es war leicht erkennbar, dass das künstlerische Konzept aufging. Was die involvierten Akteure jeweils inhaltlich beitrugen, war darüber hinaus psychologisch aufschlussreich.

Angenommen, es kristallisierte sich heraus, dass künstlerische Erinnerungsarchive ein besonderes Potenzial haben, Menschen zu ermutigen, ganz bestimmte Gefühlsschattierungen zu zeigen, dann wäre dies ein Paradebeispiele für einen Erkenntnisgewinn im Sinne der Artistic Research (vgl. Kap. 8).

Der Aussagekraft der Quantifizierung hinsichtlich der formalästhetischen Aspekte des katalysatorischen Artefakts sind aber Grenzen gesetzt: Die Methodik erfasst nicht, ob die Arbeit womöglich mit 400 statt 600 Teilnehmern, mit einem breiteren Regal, mit höheren Gläsern nicht ebenso funktionstüchtig gewesen wäre. Festzuhalten ist: Die außerästhetischen Auswirkungen eines hybriden Kunst-Projektes lassen sich quantifizieren und

beziffern, die bezifferbaren Größen der formalästhetischen Aspekte des katalysatorischen Artefakts hingegen haben keine künstlerische Relevanz.

7.2.6 Die Ausschreibung *faktor kunst 2013*

Die Evaluation zur Ausschreibung *faktor kunst 2013. Thema: Jeder Fünfte. Armut in der Stadt*²⁰² dokumentiert das Auswahlprozedere zu dem von der Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft ausgeschriebenen – mit 200.000 Euro dotierten – Förderpreis für ein themenbezogenes, beteiligungs-basiertes Projekt: „Gesucht werden Projekte, die Teilhabe ermöglichen, impulsgebend wirken und Veränderungspotential haben. Vergeben werden Förderpreise für die Realisierung von partizipatorischen Kunstprojekten.“²⁰³

Der Kriterienkatalog, wie er auf der Website der Stiftung offengelegt wurde, differenzierte zwischen 1. Teilnahmebedingungen, 2. Anforderungen und 3. Auswahl- und Ausschlusskriterien.²⁰⁴

Zu 1: Die Teilnahmebedingungen waren der von der Stiftung gesetzte Rahmen, also die Thematik²⁰⁵, die Definition des Bewerberkreises²⁰⁶ sowie die Festlegung von Zeit und Ort für das Projekt²⁰⁷.

Zu 2: Unter dem Begriff „Anforderungen“ wurde die längerfristige und eigentliche Zielsetzung festgeschrieben.²⁰⁸ Dazu wurde ein Katalog an Wünschen, die sich mit dem

²⁰² Rasche 2014.

²⁰³ Information zu den Auslobungen und Förderpreisprojekten „faktor kunst“ unter: <https://web.archive.org/web/20160421003940/http://www.montag-stiftungen.de/kunst-und-gesellschaft/faktor-kunst/faktor-kunst-2013.html>).

²⁰⁴ <https://web.archive.org/web/20160421003940/http://www.montag-stiftungen.de/kunst-und-gesellschaft/faktor-kunst/faktor-kunst-2013.html>).

²⁰⁵ „Die Voraussetzungen: Das Projektkonzept muss auf das Thema der Auslobung – Armut in der Stadt und insbesondere ihre Folgen für Familien – ausgerichtet sein und einen deutlichen Bezug zum Anliegen der Stiftung haben.“ (Ebd.).

²⁰⁶ „Es darf nur ein Projekt pro KünstlerIn, Künstlergruppe und Institution eingereicht werden. Einreichen können [...]: KünstlerInnen und Künstlergruppen aus den Sparten: bildende Kunst, Musik, Tanz, Theater sowie spartenübergreifend arbeitende KünstlerInnen. / soziale und kulturelle Einrichtungen in öffentlicher und freier Trägerschaft wie Kunstvereine, Einrichtungen der Kinder-, Jugend- und Seniorenarbeit in Kooperation mit KünstlerInnen / Institutionelle Theater u. ä.. Sie werden gleichzeitig als Künstlergruppe (Ensemble) und als künstlerische Einrichtung begriffen./ engagierte Initiativen aus dem sozialen und/oder kulturellen Bereich in Kooperation mit KünstlerInnen.“ (Ebd.).

²⁰⁷ „Der Realisierungszeitraum: Das Förderprojekt soll Anfang 2014 begonnen bzw. in Kooperation mit der Stiftung durchgeführt werden. Um Nachhaltigkeit und/oder Verstetigung zu erreichen ist eine mittel- oder langfristige Laufzeit gewünscht.

Der Realisierungsbereich: Das Projekt soll in Deutschland realisiert werden und einen konkreten Ortsbezug haben.“ (Ebd.).

²⁰⁸ „Die Anforderungen: Selbstbewusstsein, Kreativität und Eigeninitiative der Zielgruppen stärken / TeilnehmerInnen ermutigen / Entwicklung von Veränderungsprozessen befördern / Breitenwirkung

Projekt verbanden, formuliert. Der erhoffte tiefgreifende individuelle und gesellschaftliche Wandel als Fernziel umfasste – paraphrasiert – Punkte wie Emanzipation oder politisches Bewusstsein, also eine Art Kompass, um die Grund-Ausrichtung der Projektvorschläge damit abgleichen zu können.²⁰⁹ Über die Erfüllung von solchen langfristigen und letztlich diffusen Idealen lässt sich nur spekulieren, weshalb sie klugerweise nicht in den Kriterienkatalog aufgenommen wurden.

Zu 3: Die sechs Auswahlkriterien bei der Projektbewertung lauteten explizit: innovativer Ansatz, gesellschaftliche Relevanz, Professionalität, Umsetzbarkeit, Entwicklungs- und Veränderungspotential, Nachhaltigkeit bzw. Möglichkeiten der Verstetigung.²¹⁰ Auffälligerweise sind in diesem Kanon die künstlerische Qualität, das ästhetische Potenzial oder der Beitrag für den Kunstdiskurs komplett ausgeblendet, was angesichts eines Kunstwettbewerbs eigenartig anmutet und den Verdacht aufkommen lässt, als sei das Künstlerische für die Juroren irrelevant für die Erreichung der artikulierten Fernziele gesellschaftlicher Transformation. Möglicherweise war dies aber auch ein Eingeständnis, dass die künstlerische Qualität, wenn überhaupt, dann schwer fassbar ist im Feld sozialkünstlerischer Hybride, zumal hier nicht einmal Konsens über den „Kunst“-Begriff besteht.

Nur bei den Ausschlusskriterien fielen die Worte „Kunstprojekt“ beziehungsweise „künstlerisch“. Ausgeschlossen wurde – neben Projekten in Schulen, planerischen Stadtentwicklungsprojekten, Projekten, die ausschließlich pädagogisch/sozial ausgerichtet sind, Stipendien, Kongressen, reinen Workshop-Formaten, Druckwerken – „selbstgenügsame“ Kunst. Darunter subsumierten sich „Kunstprojekte ohne aktive, echte Teilhabe“ und „Projekte, die ausschließlich künstlerisch [...] ausgerichtet sind“.²¹¹

Stefan Rasche, der mit einer stiftungsinternen Evaluierung der Auslobung beauftragt wurde, konstatiert: „Nur sehr wenige BewerberInnen (21) verzichteten ganz auf eine künstlerische Ausrichtung ihrer Projektvorhaben, wo sie hingegen vorkommt, wird sie mehrheitlich hinter eine soziale bzw. pädagogische Orientierung zurückgestellt.“²¹² Er bemerkt die „Tendenz, wonach ein primär als ‚künstlerisch‘ zu benennender Ansatz nicht zwingend eine positive Beurteilung nach sich zieht, denn tatsächlich erhielten nicht wenige Projekte [bei der Verschlagwortung] dieses Attribut, weil sie eher ‚kunstimmanent‘ als partizipatorisch ausgerichtet sind. Anders gesagt: Die künstlerische Dominanz der Vorgehensweise steht hier einer gestalterischen Teilhabe der Mitwirkenden häufig im Wege.“²¹³

erzielen / Impulsgebend wirken / Strategien für Verselbstständigung des Projekts einbeziehen / Gesellschaftliche Probleme sichtbar machen.“ (Ebd.).

²⁰⁹ Gegenüber der Auslobung für *faktor kunst 2011* war dies ein Novum.

²¹⁰ Letzteres ein Novum gegenüber 2011.

²¹¹ Rasche 2013.

²¹² Ebd.

²¹³ Ebd.

Die Evaluierung der Auslobung und ihrer Bewertung macht deutlich, dass offenbar unterschwellig noch andere Kriterien angelegt wurden, etwa die Präferenz prozessualer vor werkbezogenen Ansätzen²¹⁴ oder der Grad an Teilhabe. „Wie zu erwarten, spielt der Grad der Partizipation für das qualitative Gesamtbild eine wesentliche Rolle.“²¹⁵

Bleibt festzuhalten: In der Auslobung wurden explizit partizipatorische Kunstprojekte gesucht, wobei dieses K.-o.-Kriterium nicht näher definiert wurde, möglicherweise um größtmögliche Offenheit zu gewährleisten. Dafür nahm man in Kauf, dass die Begriffe „Kunst“ wie auch „Partizipation“ von den Juroren möglicherweise mit unterschiedlichem Inhalt gefüllt wurden.

7.3 Beurteilung von Projektvorschlägen

Selbst wenn wir uns über Auswahl, Anzahl und Gewichtung der Kriterien einig sind, erweist sich die Beurteilung eines Projektes insofern als problematisch, als die Kriterien eine Vergleichbarkeit voraussetzen, die man am besten über quantifizierbare Größen erreicht. „Die Transformation aller Merkmalsausprägungen in Zahlenwerte und deren Verrechnung scheint auf den ersten Blick sehr vorteilhaft, denn damit wird der Vergleich verschiedener Varianten erheblich vereinfacht.“²¹⁶

7.3.1 Das Problem der Quantifizierbarkeit von künstlerischen Aspekten

Soziale Entwicklungen lassen sich relativ gut beziffern beziehungsweise bezifferbare Indikatoren für die Veränderung eines gesellschaftlichen Gefüges finden, beispielsweise der Rückgang von Arbeitslosigkeit, die Anzahl höherer Schulabschlüsse bei Migrantenkindern, die Anzahl von Kinderspielplätzen oder die Frequenz von Selbsthilfegruppen. In der Kunst ist die Quantifizierbarkeit hingegen problematisch. So sagt der von unzähligen außerkünstlerischen Faktoren beeinflusste Marktwert eines Kunstwerks herzlich wenig über dessen ästhetischen Wert aus (vgl. Kap. 2.2.1), aber auch andere bezifferbare Größen, die formalästhetische Aspekte betreffen, haben wenig Aussagewert für die künstlerische Qualität des Gesamtkonzeptes (vgl. Kap. 7.2.5): Der Anteil von roten Pigmenten, die Größe eines Gemäldes oder die Häufigkeit von Dreieckskompositionen besagen nichts darüber, wie ‚gut‘ ein Kunstwerk traditionellen Zuschnitts ist.²¹⁷ Und noch viel weniger ist die künstlerische Qualität einer Arbeit der Konzeptkunst in Zahlen

²¹⁴ „Ein grundsätzlicher Unterschied bei der Beurteilung noch nicht realisierter Projekte besteht darin, ob die BewerberInnen ein Projektziel im Sinne eines (künstlerischen) Werkes anvisieren oder ihr Vorhaben ergebnisoffen ist. Auch diese Fragestellung wurde im Rahmen der Evaluation untersucht. Hier führt die Gruppe werkbezogener Bewerbungen (118) vor Projekten mit prozesshaftem Charakter (85), die jedoch deutlich besser bewertet wurden.“ (Ebd.).

²¹⁵ Rasche unterscheidet vier Ausprägungsgrade: reaktiv, interaktiv, partizipativ, kollaborativ.

²¹⁶ Müller-Herbers 2007, S. 14.

²¹⁷ Dies führt recht eindrücklich Ursus Wehrli „aufgeräumte Kunst“ vor Augen. Die absurden Anordnungen der Einzelelemente zeigen, dass die Ingredienzien keinen Aussagewert haben, wenn der Sinnzusammenhang zerstört wird. (Vgl. Ursus Wehrli: Kunst aufräumen. Verlag Kein & Aber, Zürich 2002).

erfassbar. Joseph Beuys' *7000 Eichen* lässt sich nicht durch die Zahl 7000 bewerten und wäre mit 6950 Buchen auch nicht weniger gelungen gewesen.

Ein objektiver Indikator, der die Ausprägung der Kriterien „Quartiersentwicklung“ und „Kunstdiskurs“ gleichermaßen adäquat misst, lässt sich nicht so leicht finden. Man behilft sich dadurch, dass man eine Skala mit Zahlenwerten einführt, auf der sich markieren lässt, wie sehr ein Projektentwurf überzeugt hat. Auf diese Weise wird der Erfüllungsgrad dieser ganz subjektiven Frage in einen Zahlenwert überführt. Trotz dieser Quantifizierung ist aber nicht geklärt, wie der so gewonnene Zahlenwert in eine echte Relation gesetzt werden kann zu dem Zahlenwert, den man vielleicht der Stadtentwicklung von Kassel aufgrund der künstlerischen „Stadtverwaltung statt Verwaltung“ (Beuys) gegeben hat. Letztere lässt sich leichter durch messbare Indikatoren ermitteln, dürfte sich doch beispielsweise die Luftqualität durch mehr Begrünung verbessert haben. Allgemein gesprochen: „Das Problem ist dann grundsätzlich immer, wie diese Kriterienausprägungen mit unterschiedlichen Maßeinheiten miteinander verglichen und zusammengeführt werden können, um zu einer Gesamtbeurteilung zu kommen.“²¹⁸

7.3.2 Kompensatorische und nicht-kompensatorische Bewertungsmodelle bei hybriden Kunststrategien

„Dem sog. kompensatorischen Ansatz liegt die Annahme zugrunde, daß sich unterschiedliche Ausprägungen der einzelnen entscheidungsrelevanten Kriterien gegenseitig aufwiegen bzw. ausgleichen können. Niedrige Erfüllungsgrade bei einem Kriterium können mit hohen Erfüllungsgraden bei einem anderen Kriterium ‚verrechnet‘ werden. Die Kriterienausprägungen sind substitutiv. Man spricht deshalb auch von der Anerkennung der Substituierbarkeit von Kriterien.“²¹⁹

Ein solcher kompensatorischer Ansatz bei der Gesamtbewertung interdisziplinärer hybrider Kunstprojekte ergibt aber nur dann Sinn, „wenn die Ausgleichbarkeit bzw. die Verrechenbarkeit zwischen den verschiedenen Bewertungskriterien auch tatsächlich sachgerecht und sinnvoll ist.“²²⁰ Kann beispielsweise das Manko eines partizipativen Kunstprojektes, das bei den Rezipienten/Akteuren keinen nachhaltigen Anklang findet geschweige denn zu emanzipatorischer Selbstermächtigung führt oder einen tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandel bewirkt, dadurch aufgewogen werden, dass sein konzeptueller Ansatz für Fragen des Kunstdiskurses bestechend ist? Und wie soll in die Gesamtbewertung einer Kunst-Aktion wie Fahrradfliegen mit schwererziehbaren Jugendlichen die Tatsache einfließen, dass sie zwar auf positive Resonanz stößt, allerdings nicht vermitteln kann, warum diese Aktivität unter dem Label „Kunst“ und nicht Sozialarbeit läuft, wenn die Trennlinie zu dem Geschäftsmodell eines Repair-Cafés nicht wahrgenommen wird?

²¹⁸ Müller-Herbers 2007, S. 8.

²¹⁹ Ebd., S. 14.

²²⁰ Ebd., S. 15.

Bei kompensatorischen Methoden werden Vor- und Nachteile der jeweiligen Variante gegeneinander verrechnet. Im übertragenen Sinne wird, um Äpfel mit Birnen miteinander vergleichen zu können, ein Fruchtkompott gekocht. Bei der Bewertung und Auswahl von sozialkünstlerischen Konzepten scheint es mir wegen der Inkompatibilität unterschiedlicher Zielmarken sinnvoller, nicht-kompensatorische Methoden des Variantenvergleichs heranzuziehen. Für diese gilt: „Die Beurteilung der Varianten erfolgt nicht anhand eines Gesamtwertes, der über das rechnerische Zusammenführen einzelner Teilergebnisse ermittelt wurde, sondern die jeweiligen Kriterienausprägungen oder Erfüllungsgrade bleiben in ihrer Sachdimension unaggregiert erhalten.“²²¹ Nur wenn bei jeder Variante bewusst überlegt werden muss, ob ihre Nachteile angesichts ihrer Vorteile wirklich in Kauf genommen werden sollen, ist gewährleistet, den künstlerischen Eigenwert anzuerkennen und ihn nicht einem Sozialprogramm, Therapieziel oder Bildungsplan zu opfern; umgekehrt wird so vermieden, dass ein gesellschaftlich irrelevantes oder Emanzipation vereitelndes Projekt mit schöner Ästhetik „erkauft“ werden kann.

7.4 Intuitive Vergleiche von Projektvorschlägen

Ob der Formalisierungsaufwand gegenüber intuitiveren und offeneren Verfahren wirklich immer Vorteile bietet, sei abschließend als Frage aufgeworfen. So setzte die Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft am 3. Juni 2015 auf ein alternatives Juryverfahren.

Unter der Überschrift *Perspektive Armut. Was braucht die Welt* lief eine hochschulinterne Projektausschreibung an der Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft. Der Ausschreibungstext lautete: „Sensibilisierung und Engagement für das Thema ‚Partizipative Kunstprojekte als Möglichkeit gesellschaftlichen Wandels – Armut als Herausforderung‘ stehen im Mittelpunkt der Ausschreibung. Zentrales Ziel ist die Verbindung künstlerischer Handlungsweisen mit sozialem Engagement und gesellschaftlichen Fragestellungen. Studenten aller Fachrichtungen sind aufgefordert, in einer multiperspektivischen Auseinandersetzung künstlerisch-soziale Projekte zu erarbeiten. Die partizipatorische Beteiligung gesellschaftlicher Gruppierungen ist Voraussetzung. Die Form der Projekte ist frei.“²²²

Um die finanzielle Förderung bewarben sich 15 Projektteams. Sieben Juroren aus Hochschule und Stiftung entschieden sich für fünf Vorhaben. Das Entscheidungsverfahren bestand in der Sichtung der Kurzkonzepte gemäß der Aufgabenstellung nach den drei Kriterien, Partizipationsgrad, Kunstcharakter und Armutsthematik. Jeder Juror konnte maximal fünf Projekte auswählen, für die er einen Pluspunkt vergeben konnte. Sieger waren die fünf Projekte mit der höchsten Punkteakkumulation.²²³ Diese lag theoretisch, der Zahl der Jurymitglieder entsprechend, bei maximal sieben Punkten.

²²¹ Ebd., S. 15.

²²² Flyer/Plakat zur Ausschreibung.

²²³ Namen der Prämierten und Jurybegründungen nachzulesen unter: <https://web.archive.org/web/20160316010815/http://www.montag-stiftungen.de/kunst-und-gesellschaft/dialog-teilhabe/perspektive-armut.html>).

Das Verfahren war also kompensatorisch, da jeder Juror die Vor- und Nachteile jedes Projektes bereits gegeneinander abgewogen haben musste, um es im Gesamtergebnis auf die eigene Favoritenliste zu setzen oder nicht. Trotz der oben ausgeführten Einwände gegenüber einem solchen Vorgehen des – überspitzt formuliert – „verschleiernenden Ausgleichs“ (vgl. Kap. 7.3.2), spricht meines Erachtens doch auch Vieles für das gewählte Prozedere.

Die Punktevergabe spiegelte – abgesehen von den drei Hauptkriterien – eine Vielzahl unterschiedlicher Präferenzen je nach Interessenlage, die pädagogisch oder künstlerisch oder ideell oder anders motiviert war. Vor allem wurden Soft Skills berücksichtigt, was nur aufgrund der persönlichen Bekanntschaft mit den Bewerbern möglich war. Ob aus dem Gewicht, das der Persönlichkeit der Bewerber beigemessen wurde, der Schluss gezogen werden sollte, Wettbewerbe unbedingt zu anonymisieren oder umgekehrt gerade die Persönlichkeit in Zukunft noch offensiver ins Feld zu führen, da es sich dabei im Feld sozialkünstlerischer Prozesse um eine der wichtig(st)en Bedingungen für das Gelingen handelt, sollte im Rahmen einer anderen Arbeit genauer abgewogen werden.

Der große Vorteil des gewählten Auswahlverfahrens lag meines Erachtens genau in der Heterogenität verschiedener Bewertungsmaßstäbe, denn die interdisziplinäre Perspektivenvielfalt wird dem Charakter hybrider Kunstprojekte besser gerecht als eine vereinheitlichte, schematisierte Bewertungsmatrix. Neben einschlägiger fachlicher Kompetenz der Juroren ist die unabdingbare Voraussetzung allerdings, die jeweiligen Motive, Positionen und Zielsetzungen transparent zu machen, um Willkür vorzubeugen.

Thomas Egelkamp, der die Projektauslobung und -durchführung inhaltlich an der Hochschule betreute, resümierte in einem rückblickenden Katalogtext nach erfolgreichem Abschluss der gekürten Vorschläge das Bündel an Bewertungskriterien, die er selbst bei der Beurteilung sozialkünstlerischer hybrider Strategien für relevant hielt.²²⁴ Sie seien hier beispielhaft und als Anregung für vergleichbare Fälle zusammengefasst. Für die Schematisierung wurden die Stichworte aus seinem Text herausgefiltert:²²⁵

- Künstlerische Herangehensweise: multiperspektivisch, kreativ, sensibel, wach, komplex, kenntnisreich
- Soziale Kompetenz der Initiatoren: Improvisationsvermögen, intuitive Entscheidungskompetenz, Flexibilität und Einsatzbereitschaft

²²⁴ Egelkamp 2016, S. 4f.

²²⁵ Vergleichen wir diesen Kriterienkatalog mit dem Modell von Silke Feldhoff, fällt auf, dass dort eigenartigerweise künstlerische Merkmale komplett ausgeklammert sind. Sie schlägt fünf Kriterien zur „Bewertung künstlerischer Beteiligungsprojekte“ vor, nämlich Wirkung (1), Grad an Partizipation (2), Reflexionsgrad (3), Interessen (politische Strategien) (4) und Kritikalität (5). (Vgl. Feldhoff 2009, Bd.1, S. 241f.) Bei der Zuordnung geht es Feldhoff aber nicht um Auswahl, sondern um eine beschreibende Einteilung oder Kategorisierung. „Qualität“ meint bei ihr ausdrücklich „die Beschaffenheit partizipatorischer Projekte, nicht etwa ihre Güte oder ihren Wert. Ich spreche also nicht über ihre hohe oder mindere Qualität in dem Sinne, dass ich eine Bewertung vornehme, sondern über die Art, wie und wozu partizipatorische Arbeiten konzipiert und realisiert worden sind“ (ebd., S. 75).

- Projektstruktur: prozesshaft, entwicklungsfähig, offen
- Partizipationsgrad: Beteiligte werden zu Protagonisten erhoben, die Zusammenarbeit findet auf Augenhöhe statt
- Reflexionsgrad: Reflexionsfähigkeit und Bereitschaft zur Hinterfragung des eigenen Tuns

7.5 Fazit

Abschließend und als Resümee zu den Ausführungen über formalisierte prognostizierende Bewertungsverfahren stelle ich fest, dass das erwähnte Juryverfahren, das auf der „geballten Intuition“ der Juroren auf der Grundlage ihres Erfahrungsschatzes beruhte, jedenfalls praktikabler und weniger aufwendig war als die Erstellung einer ausgeklügelten und systematisierten Matrix.

8. Von der abstrakten Evaluierung hybrider Kunstansätze zur Artistic Research als methodischem Konzept

„Interdisziplinäre Wissenschaft positioniert sich [...] definitionsgemäß quer zu den Disziplinen. Für sie sind Übersetzungen zwischen den Disziplinen wichtig. Und wenn transdisziplinäre Ansätze sich in das jeweilige soziale Feld hineinbegeben und damit die disziplinäre institutionelle Distanz auflösen, muss das auch methodische Konsequenzen haben.“²²⁶

„Da transdisziplinäre Forschung den Anspruch hat, nichtwissenschaftliche Interessen, Standpunkte und Perspektiven mit einzubeziehen, wird die Frage nach Differenzen der wissenschaftlichen Praxis zu anderen Praxisformen bedeutsam.“²²⁷

(Fakultät für Interdisziplinäre Forschung und Fortbildung [IFF] der Alpen-Adria Universität [AAU] Klagenfurt, Wien und Graz)

8.1 Visualisierte Vergleiche

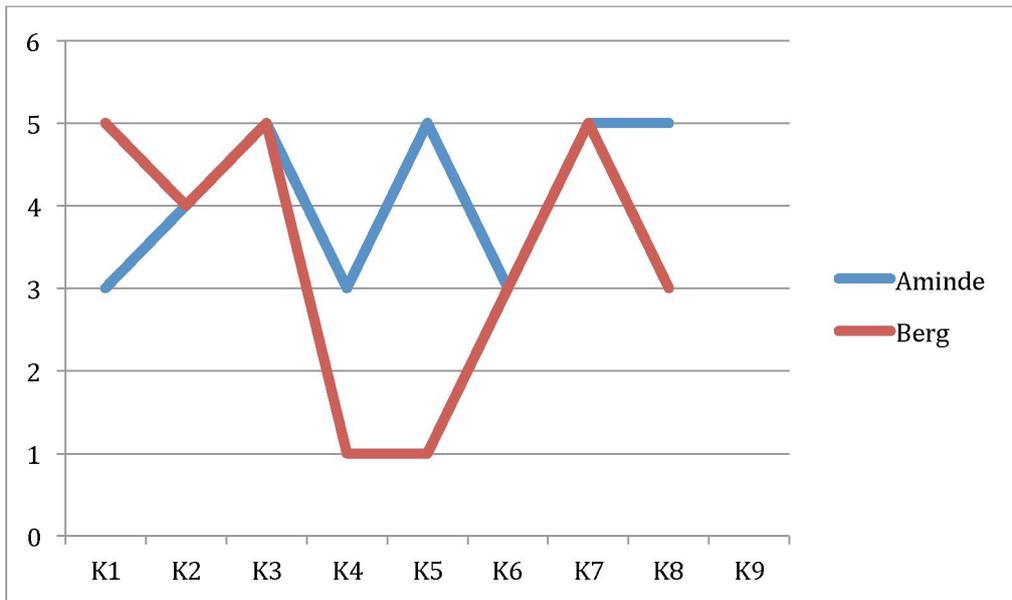
Bei der Erörterung systematisierter und formalisierter Evaluierungsverfahren in Kapitel 6 ging es um die Vorteile von Matrices als Darstellungsmethode. Diese liegen in der übersichtlichen tabellarischen Strukturierung, die es erlaubt, mehrere Projekte vergleichend zu erfassen. Das erfordert allerdings einen geübten Umgang mit Matrices, um die komplexe und verdichtete Information auf einen Blick zu entschlüsseln.

Es gibt Methoden der Veranschaulichung, die den synoptischen Vergleich erleichtern. Gängige Formen der Visualisierung sind Diagramme, welche die spezifische Ausprägung von Projekten leicht verständlich und eingängig präsentieren. Als Beispiel sei der Projektvergleich Aminde/Berg im Folgenden in drei unterschiedlichen Diagrammtypen mit jeweils ungewichteten Kriterien visualisiert: in Form eines Liniendiagramms (Abb. 15), eines Balkendiagramms (Abb. 16) und eines Netzdiagramms (Abb. 17).

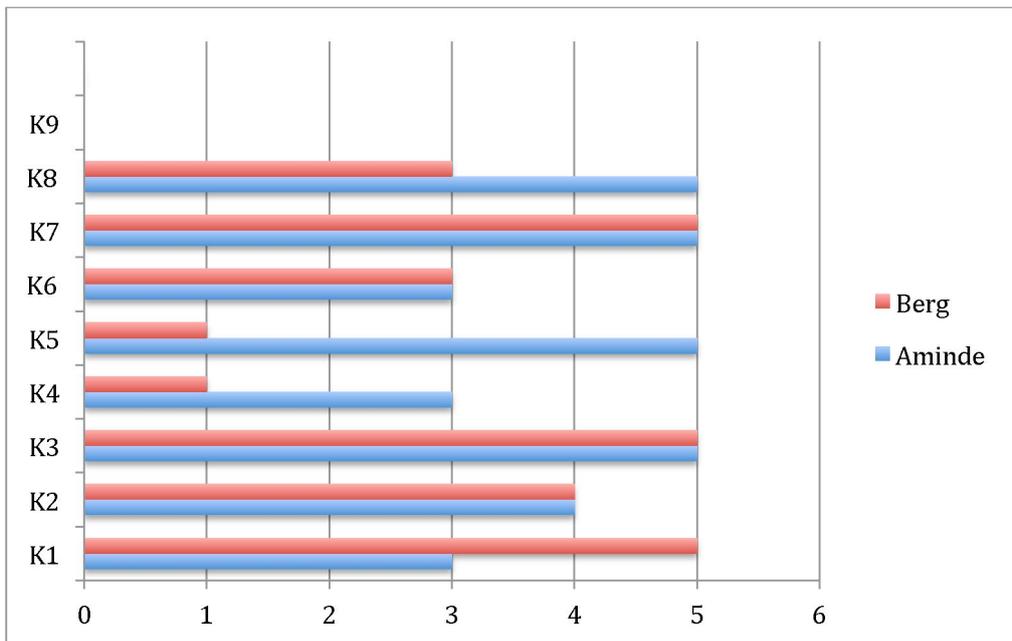
²²⁶ Dressel u. a. 2014, S. 17.

²²⁷ Ebd., S. 24.

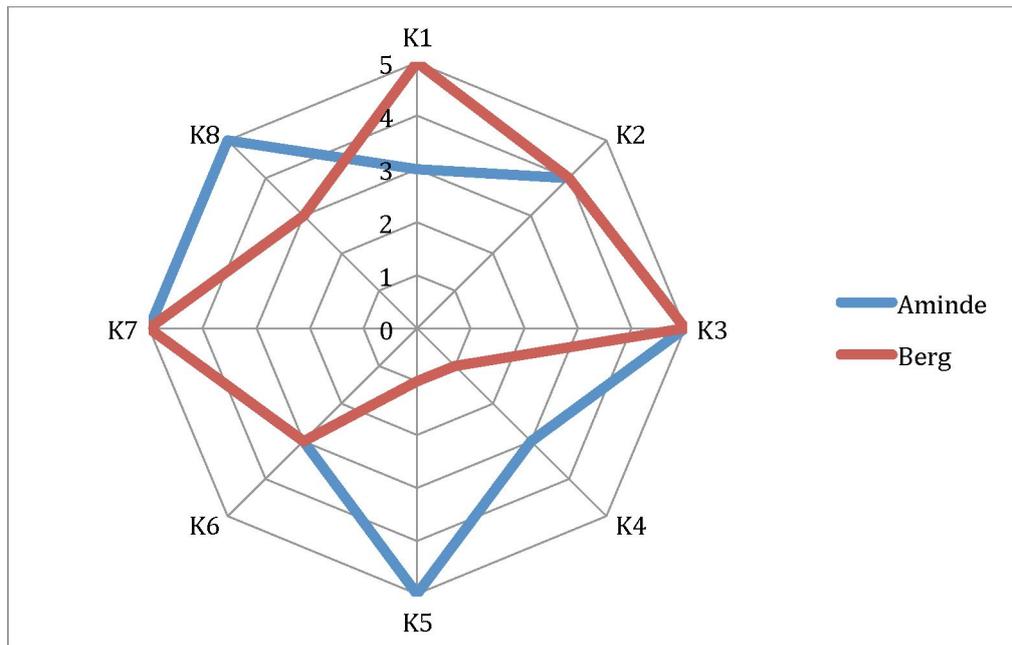
Liniendiagramm (Abb. 15)



Balkendiagramm (Abb. 16)



Netzdiagramm (Abb. 17)



8.2 Auswertungs-Skulpturen

Es wäre ein reizvolles Experiment, diese zweidimensionalen Visualisierungen als Skulpturen zu verräumlichen.²²⁸ Damit würden die abstrakten Evaluierungs-Modelle und Varianten-Vergleiche buchstäblich fassbarer, begreiflicher. Es würden sich Formationen herauskristallisieren, die hinsichtlich ihrer Spannung oder Harmonie, Dynamik oder Ausgewogenheit, dank ihrer grotesken „Verwachsungen“ oder ihrer „Wohlgeordnetheit“ höchst unterschiedlich wären.

Die grafischen Darstellungen als Balkendiagramme ließen sich beispielsweise anthropomorph ausdeuten, indem man die Ausschläge zu einer Profillinie verbindet: Man sähe auf den ersten Blick, ob ein Projekt auf realistischen „Füßen“ steht, eine ausgewogene Statik hat, hinsichtlich bestimmter Kriterien eventuell recht „schmalbrüstig“ oder ausgesprochen „verkopft“ ist.

Vielleicht prädestiniert der Werdegang von der Freien Kunst zur Kunstvermittlung, wie ihn Ruth Gilberger absolviert hat, dazu, der Fantasie Raum zu geben. Im Gedankenaustausch mit mir formulierte sie die Idee, Landschaftsmodelle gemäß der evaluierten Profillinie herzustellen. Höhen und Tiefen, dramatische Abbrüche oder sanfte Wogen bildeten sich darin ab.

Welchen Mehrwert hätte dies? Die Lesart solcher Modelle wäre zwar unüblich, aber sie wären für die ästhetische Wahrnehmung umso eindrücklicher und, so steht zu vermuten, einprägsamer als abstrakte Ziffern oder Kurzinformationen in Form von Stichworten. In jedem Fall wiesen diese „Auswertungs-Plastiken“ Formen mit eigenem

²²⁸ Diese Überlegung äußerte Ruth Gilberger in einem Vier-Augen-Gespräch im Frühjahr 2015 in der Montag-Stiftung Kunst und Gesellschaft.

ästhetischen Reiz auf, sie wären durch ihre Rückkoppelung an eine prozessuale Arbeit zwischen Kunst und Politik/kultureller Bildung/Therapie jedoch keine inhaltlich neutralen Artefakte, sondern Ausdruck von Artistic Research.

„Artistic Research“ läuft auch unter Bezeichnungen wie „Künstlerische Forschung“, „Kunst als Forschung“ und „Kunstbasierte Recherche“²²⁹. Bei dieser Art hybrider Kunst zwischen Theorie und Praxis agieren die Künstler wie Forschende auf Erkenntnissuche und Kunst ist nicht nur Gegenstand einer nachgeordneten Verwissenschaftlichung, sondern *ist* selbst Recherche.

Die Idee der „Auswertungs-Skulptur“ trifft sich mit Vorstellungen von Eva Berg, die sie unter dem Titel *Goldener Schnitt statt Frauenquote* vortrug. Bei der folgenden Passage handelt es sich um ein längeres Zitat aus dem (unredigierten) transkribierten mündlichen Vortrag im Rahmen des Offenen Forums am 11.10.2013 an der Alanus Hochschule:

„Beim Ansehen einer Liveübertragung einer Bundestagsdebatte kam mir der Gedanke, dass es interessant wäre, wenn man Debatten und Gespräche einmal nicht unter politischen oder sozialen Gesichtspunkten betrachten würde, sondern unter ästhetischen.

Über banale Überlegungen hinaus wie beispielsweise die Idee, den meist grau uniformierten Politikern etwas Farbe zu verleihen, fragte ich mich, was sich ändern würde, wenn die Abgeordneten sich zum Beispiel nicht mehr nach Fraktionen ordnen, sondern sich im Verhältnis des Goldenen Schnittes durchmischen würden.

Für meinen Geschmack ist auch die Tatsache, dass ein einzelner Redner vorne am Pult einer großen Überzahl an Zuhörern gegenübersteht, zwar spannungsvoll, aber aus ästhetischer Sicht zu dick aufgetragen. Gerne würde ich dem Redner noch zwei, drei weitere Personen zur Seite stellen, beziehungsweise sie im Raum verteilen. Was aber würde das für die Debatte bedeuten? [...]

Es ist auffällig, dass in unserer Gesellschaft und somit eben auch in der Politik sehr vieles durch mathematische Gesetze geregelt wird. So kann zum Beispiel nach jeder Wahl sehr genau errechnet werden, welche Partei wie viele Sitze im Bundestag erhalten wird; die Frage, ob diese Aufteilung schön und stimmig ist, wird meines Wissens eher selten gestellt. Natürlich ist es nicht so einfach, Mathematik und Marktgesetze durch Ästhetik zu ersetzen. Dennoch fasziniert mich das Thema.“

Lukas Oertel, freischaffender Künstler und Co-Referent auf dem Podium, kommentierte: „Die interessante Frage ist da vielleicht, wenn es über die Farbverteilung von Anzügen hinausgeht, wie das Wechselspiel zwischen ästhetischer Erfahrung und der stimmigen Gestaltung einer sozialen Situation ist?“ Und Eva Berg brachte es mit dem kalauernden Aperçu auf den Punkt: „Von der sozialen Batik zur sozialen Plastik!“²³⁰

²²⁹ Von „Recherche“ statt „Forschung“ zu sprechen ist deshalb sinnvoll, weil bereits diese Wortwahl nahelegt, kein den Naturwissenschaften entliehenes Wissenschafts- und Forschungsverständnis mit eindeutig messbaren Ergebnissen und einem fixen Methodenset und Instrumentarium zu erwarten.

²³⁰ Eva Berg/Lukas Oertel, Offenes Forum am 11.10.2013.

Auf unsere Ausgangsüberlegung zur Artistic Research übertragen bedeutet dies, dass die „Auswertungs-Skulpturen“ nicht bloß bedeutungsloses Farbornament oder sinnfreie Formarabesken wären. Um von kunstbasierter Recherche zu sprechen genügte es auch nicht, quasi Modellbau zu betreiben zur Illustration einer Idee. Es käme die Forderung hinzu, dass die Formfindung und Gestaltgebung mehr als bloßen *Abbild*charakter hätte; sie müsste *neue* Erkenntnisse hervorbringen. Diese könnten sich wiederum konkret auf die Gestaltung zukünftiger Projekte, die es zu bewerten gilt, auswirken.

8.3 Erkenntnisgewinn durch kunstbasierte Recherche

Wäre es denkbar, dass man eine Skulptur entwirft, aus deren Form sich der Idealfall eines sozialkünstlerischen partizipativen Projektes ableitet? Oder eine Plastik, aus deren Proportionen sich Aussagen über die Chancen auf das Gelingen eines sozialkünstlerischen Projektes ablesen lassen? Entspringen solche Ideen und Hoffnungen nur dem momentanen Hype um Artistic Research²³¹ oder hat die ästhetische Erfahrung tatsächlich Vorteile gegenüber standardisierten Evaluierungen?

Warum überhaupt künstlerische Ansätze?²³² Indem durch Kreativität Unbekanntes erschlossen wird, werden Grenzen verschoben, man dringt in „Möglichkeitenräume“ vor. Dabei setzt Kunst auf Erfahrungswissen anstelle von theoretischem Wissen. Ästhetische Erfahrung entzieht sich häufig dem rationalen Verstehen, hat in ihrer Unmittelbarkeit eine eigene Qualität, die nicht unterschätzt werden sollte, wie es häufig in einer rationalistischen Gesellschaft mit ihrem Wertekanon geschieht, da sie den Verstand und objektive Erkenntnis höher bewertet als subjektive Empfindung und konkrete Erfahrung.

Anna-Lena Wenzel charakterisiert die ästhetische Erfahrung wie folgt: „Es sind zustoßende Erfahrungen, die der Einordnung in das kulturelle Feld der Bedeutungen und Sinngebungen zuvorkommen. Sie werden entworfen als Erfahrungen des Berührtwerdens und Geschehenlassens und sind mit Willkür, Unbestimmtheit und einem Überwältigtsein vom Unbegrifflichen [sic] verbunden.“²³³ Mir scheint dafür ein Wort passend: Es sind Erlebnisse.

Gibt es über diese allgemeine Charakterisierung hinaus einen spezifischen Grund, warum sich Artistic Research als methodisches Konzept besonders für den Untersuchungsgegenstand hybrider Kunstansätze und ihrer Evaluierung anbietet?

²³¹ Vgl. die breite Diskussion zu Kunstforschung in Schwarz u. a. 2010; Tröndle/Warmers 2011 und aktuell: Badura u. a. 2015. Im Verlagstext heißt es zu Letzterem: „Die Debatte um ‚Künstlerische Forschung‘ hat einen hohen Grad an Differenzierung erreicht, sei es in ihrer allgemeinen, theorieorientierten Dimension, sei es auf der Ebene der Praxis des künstlerischen Forschens selbst. Alles deutet darauf hin, dass sich die Künstlerische Forschung an der Schwelle zu einer Institutionalisierung befindet.“ (<https://www.diaphanes.net/buch/detail/2385>).

²³² Die folgenden Abschnitte sind ein leicht veränderter Extrakt aus Rith-Magni 2016.

²³³ Wenzel 2011, S. 231.

In der Vorbemerkung zu der vorliegenden Untersuchung hatten wir partizipative Kunst in einer ersten Annäherung beschrieben als gestalterischen Prozess, an dem eine definierte Gruppe auf Einladung einer oder mehrerer Personen (Künstler oder Künstlerkollektiv) aktiv teilhat, mit dem Ziel, Erfahrungsräume spielerisch auszuloten und demokratische Prozesse zu erleben und zu praktizieren.

Wenn die „Kunst“ also nicht mehr (ausschließlich) in einem sinnlich wahrnehmbaren, gestalteten Gegenstand besteht,²³⁴ sondern darin, dass ein Künstler einen Handlungsimpuls zu einem flüchtigen Prozess gibt, dann löst sich ein Spezifikum von Kunst im Unterschied zu andersartigen, nicht-künstlerischen Erkenntnisformen auf, nämlich die Sinnlichkeit des Erscheinens von Kunst.

Wenn das Kriterium des genuin sinnlichen Zugangs für partizipative Kunst sekundär wird oder gar entfällt, löst sich die Grenze zu anderen Erkenntnisformen zunehmend auf. Somit wird erklärlich, warum zurzeit methodologische Überlegungen zur Artistic Research als ästhetischer Wissenschaft bei der partizipativen Kunst auf besonders fruchtbaren Boden fallen. Deshalb sollten sie auch bei deren Evaluierungsmethoden bedacht werden.

Ziel einer kunstbasierten Recherche ist nicht begriffliches Wissen, sondern praktisches, situatives Wissen. Die Art von Wissen, die Kunst generiert oder wachruft, ist erstens persönliches/individuelles Wissen, das gerade nicht personenunabhängig und nicht streng objektiv ist, zweitens körperbezogenes Wissen, das aus der jeweiligen Empirie eines handelnden Menschen geboren ist, und drittens implizites, also nicht sprachlich antizipierbares Wissen.²³⁵

Mit anderen Worten: Es geht bei der Artistic Research um persönliche Entdeckungen im Experimentieren; man sucht nach individuellen Erfahrungen im ergebnisoffenen Ausprobieren. Darin liegt die Relevanz der Kunst als Wissensgenerator, denn es sind „genau das Vorgehen der Künstler und die Resultate ihres Vorgehens, von denen Lösungsmöglichkeiten, neue Entdeckungen oder kompetente Vorführungen spezifischer Themen erwartet werden können, nicht mehr und nicht weniger als von anderen Disziplinen.“²³⁶

8.4 Fazit

Unabhängig davon, ob man die Idee der „Auswertungs-Skulpturen“ für vielversprechend hält oder nicht, würden sie neue Möglichkeitsräume im Sinne Wenzels eröffnen. Darüber hinaus hätten sie einen großen Vorteil gegenüber formalisierten Variantendarstellungen und -vergleichen, wie sie in Kapitel 6 und 7 erörtert wurden: Ein künstlerischer Ansatz als solcher wird keine Objektivität suggerieren, die so oft dazu verführt,

²³⁴ Ein ästhetisches Artefakt als Motor oder als Resultat oder als Beiprodukt ist andererseits nicht ausgeschlossen. (Vgl. die ausführliche Erörterung zum „katalysatorischen Artefakt“ in Kap. 4).

²³⁵ Vgl. Siegmund 2011.

²³⁶ Ebd.

den Erfüllungsgrad von per se subjektiven Kriterien mit immanenter Qualität zu verwechseln.

Abschließende Gedanken

Selbst wenn wir einen klar definierten Katalog objektiver Kriterien zur Beurteilung und Bewertung von Kunst aufstellen könnten, wäre er bei der nächsten Anwendung womöglich schon wieder obsolet, haben wir es bei Kunst doch mit einer besonderen Schwierigkeit zu tun. Diese besteht darin, dass der Gegenstand der Beurteilung und Bewertung nicht ein für alle Mal festgeschrieben ist, denn „Kunst“ ist ein dynamischer Begriff. Sie unterliegt der permanenten Auseinandersetzung darüber, was überhaupt diesem System, in dem besondere Codes der Verständigung gelten, zuzurechnen ist. Mit dem Etikett „Kunst“ wird signalisiert, innerhalb welchen Verständigungssystems wir uns überhaupt zu bewegen haben, wobei seit der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts die Um- und Neuetikettierungen in zunehmend rasantem Tempo vorgenommen werden. Wenn Kunst schon wandelbar ist – genauer gesagt, das, was wir unter „Kunst“ verstehen, also diesem besonderen System der Weltbegegnung zurechnen –, so entzieht sich erst recht das, was „gute“ Kunst ausmacht, der eindeutigen Fassbarkeit.²³⁷

Die vorliegende Untersuchung arbeitete heraus, dass bei Qualitätsurteilen Kunst an expliziten oder impliziten Kriterien gemessen wird. Diese sind immer von subjektiven Präferenzen, dem individuellen Wissenshorizont, den persönlichen Wahrnehmungs- und Deutungsfähigkeiten, den je eigenen Weltanschauungen und vielen weiteren Faktoren geprägt.

Es scheint mir daher ein lohnenswerter Denkansatz, dialogisch konzipierten Theorien ästhetischer Kommunikation als Methode zur Beurteilung von hybriden Kunststrategien partizipatorischen Zuschnitts nachzugehen. „Wohl am dezidiertesten hat sich in der kunstwissenschaftlichen Heuristik bislang die Rezeptionsästhetik von einer monologischen Werkauffassung abzusetzen und den Rezipienten als ‚Konstitutionsfaktor des Kunstwerks‘ ins Recht zu setzen versucht.“²³⁸ Ob Lars Blunck daher Recht hat, dass eine prozessorientierte Rezeptionsästhetik – er beruft sich dabei auf Oskar Bätschmanns „Prozessästhetik“ – ein sinnvoller Zugang ist, um beteiligungsbasierte hybride Kunststrategien mit ihrem prozessualen, ereignishaften, performativen, virtuellen, konzeptuellen Charakter zu beurteilen, muss Gegenstand einer eigenen methodologischen Untersuchung sein.

Die vorliegende Erörterung war mit einer konstruktiven Skepsis gegenüber der Evaluierbarkeit von partizipatorischen hybriden Projekten in Form einer systematisierten Matrix gestartet. Diese (Vor-)Einschätzung verfestigte sich durch entsprechende Argumentationsgänge in einigen Punkten, in anderen hingegen wich sie einer differenzierten Haltung. Aus der methodenkritischen Untersuchung entsprangen Überlegungen,

²³⁷ Vgl. hierzu auch Piecha 2002.

²³⁸ Blunck 2003, S. 21.

welche Wege eventuell zielführender als ein formalisiertes Verfahren oder zumindest als Komplement dazu empfehlenswert sein könnten. Ich halte unter anderem die Artistic Research, die sich zurzeit in der Wissenschaftslandschaft in unterschiedlichen Spielarten zu etablieren beginnt, für einen vielversprechenden Ansatz. Auch transdisziplinäre Forschungsansätze, wie sie mittlerweile in vielfältiger Form praktiziert und auch wissenschaftstheoretisch analysiert werden,²³⁹ scheinen mir erfolgversprechend, solange sie undogmatisch, offen, kreativ und experimentell sind. Der Methodenreader, den die Fakultät für Interdisziplinäre Forschung und Fortbildung (IFF) der Alpen-Adria Universität (AAU) Klagenfurt, Wien und Graz kürzlich herausgab, endet mit einem Plädoyer, dem ich mich – übertragen auf den Untersuchungsgegenstand hybrider Kunststrategien mit partizipatorischem Charakter – gerne anschließen möchte. Die Autoren sprachen sich dafür aus, „im Zuge der aktuell dominanten quantifizierenden Methoden zur Feststellung und Bewertung wissenschaftlicher Qualität mittels neuer Kategorien auch solche wissenschaftlichen Ergebnisse und Produkte zu berücksichtigen, die Ausdruck inter- und transdisziplinärer Leistungen sind.“

Denn Zahlen bilden „weder die ‚Wirklichkeit als solche‘ ab, noch können alle sozialen und kulturellen Phänomene, zu denen auch wissenschaftliche Reflexions-, Lern-, Wissensgenerierungs- und Interventionsprozesse gehören, in Zahlen adäquat erfasst werden. Insofern kann die Vermessung wissenschaftlicher [lies: künstlerischer] Leistungen nicht der methodische Königsweg wissenschaftlichen Qualitätsmanagements sein, sondern es benötigt experimentelle Praktiken und Methoden, um das, was wissenschaftliche [lies: künstlerische] Qualität ist, immer wieder auszuhandeln und qualitativ darstellbar zu machen.“²⁴⁰

²³⁹ Vgl. beispielsweise Dressel u. a. 2014.

²⁴⁰ Ebd., S. 311f.

Quellen

Alle im Folgenden genannten URLs wurden letztmalig am 04.01.2017 abgerufen.

Literatur

Felix **Ackermann**, Anna **Boroffka**, Gregor H. **Lersch** (Hgg.): Partizipative Erinnerungsräume. Dialogische Wissensbildung in Museen und Ausstellungen. Transcript Verlag, Bielefeld 2013.

Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft. Institut für philosophische und ästhetische Bildung (Hg.): Perspektive Armut. Interdisziplinäre, partizipatorische Projekte. Katalog 2014. (http://www.montag-stiftungen.de/fileadmin/Redaktion/Bildende_Kunst/PDF/Veroeffentlichungen/Katalog_Perspektive_Armut_web.pdf).

Carolin **Alfonso** und Michael **Pröpper**: Editorial. Interaktion im Feld. In: Ethnoskripts, Jg. 8, H. 2 (10, 2006), S. 2–6. (https://www.ethnologie.uni-hamburg.de/pdfs/Ethnoscripts_pdf/es_8_2_editorial.pdf).

„**ANDERS tun ... anders TUN**“. Einladungskarte und veranstaltungsbegleitende Broschüre zum öffentlichen Hochschulsymposium an der Alanus Hochschule, Alfter, in Kooperation mit der Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft, 13./14.11.2015.

Marius **Babias** und Achim **Könneke** (Hgg.): Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum. Verlag der Kunst, Amsterdam und Dresden, 1998.

Jens **Badura** u. a. (Hgg.): Künstlerische Forschung. Ein Handbuch. Diaphanes, Zürich und Berlin 2015.

Logik der Sammlung und Wahrheit in der Fotografie. Stefan **Banz** im Gespräch mit dem russischen Philosophen und Kunsttheoretiker Boris **Groys**. Köln, 8.4.1997. (<http://www.xcult.org/banz/texte/banzgroys.html>).

Eva **Berg**: Fragen über Fragen. Die **Chroniken** des Gretchen-Institutes für Hinterfragung. (<https://www.yumpu.com/de/document/view/21206039/fragen-uber-fragen-die-chroniken-des-gretchen-institutes-fur->).

Paolo **Bianchi** (Hg.): Kunst ohne Werk. Ästhetik ohne Absicht (Die Transformation der Kunst vom Werkhaften zum Performativen). Kunstforum international, Bd. 152, 2000.

Paolo **Bianchi**: Vom prekären Dasein der Kunstkritik(er). In: Bianchi/Doswald 2013, S. 32ff.

Paolo **Bianchi** und Christoph **Doswald** (Hgg.): Zur Lage der Kunstkritik. Kunstforum international, Bd. 221, 2013.

Claire **Bishop** (Hg.): Participation. Whitechapel Gallery and the MIT Press, London 2006.

Claire **Bishop**: Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. Verso u. a. 2012.

Lars **Blunck**: Between Object and Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe. VDG, Weimar 2003.

Dirk **Boll**: Der Marktwert, dieses schrecklich harte Kunsturteil. In: Schappert 2015, S. 94–101.

Dirk **Boll**: Kunst ist käuflich. Freie Sicht auf den Kunstmarkt. rüffer & rub Sachbuchverlag, Zürich 2009.

Susanne **Bosch**: Learning for Civil Society through Participatory Public Art. Diss. Belfast 2012. (http://www.susannebosch.de/fileadmin/user_upload/PDFS/Bosch_Vol_1.pdf).

Davide **Brocchi** und Marion **Eisele**: Die Ausstellung „2–3 Straßen“. Bericht zur sozialwissenschaftlichen Begleitstudie. Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Düsseldorf 2011. (<http://www.davidebrocchi.eu/wp-content/uploads/2015/10/2011-Die-Ausstellung-2-3-Stra%C3%9Fen-Davide-Brocchi-und-Marion-Eisele.pdf>).

Hubertus **Butin** (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. DuMont Verlag, Köln 2002.

Gert **Dressel** u. a. (Hgg.): Interdisziplinär und transdisziplinär forschen. Praktiken und Methoden. Transcript Verlag, Bielefeld 2014.

Gert **Dressel** u. a.: Methoden und Praktiken interdisziplinärer und transdisziplinärer Wissenschaft. In: dies. (Hgg.): Interdisziplinär und transdisziplinär forschen. Praktiken und Methoden. Transcript Verlag, Bielefeld 2014, S. 17–28.

Christoph **Drösser** und Jelka **Lerche**: Es ist nicht so, wie es scheint. In: Die Zeit, Nr. 13, 26.3.2015, S. 36.

Theo **Eckmann** (Hg.): Sozialästhetik. Lernen im Begegnungsfeld von Nähe und Freiheit. (Beiträge zur Sozialästhetik, 5), Projekt Verlag, 4. Aufl., Bochum und Freiburg 2014.

Umberto **Eco**: Das offene Kunstwerk. Aus dem Italienischen von Günter Memmert, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1973.

Thomas **Egelkamp**: Künstlerische Perspektiven. In: Perspektive Armut II. Interdisziplinäre partizipatorische Kunstprojekte. Tandem Spezial, Alanus Hochschule und Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft (Hgg.), Bonn 2016, S. 4–6. (http://www.alanus.edu/fileadmin/downloads/fachbereiche_und_studienanbegote/fg_studium_generale/fachgebiet/Katalog_Perspektive_Armut_II_Web.pdf)

Ulrika **Eller-Rüter** u. a. (Hgg.): Was kann Kunst? Der erweiterte Kunstbegriff im pädagogischen und soziokulturellen Kontext. Künstlerische Projekte mit benachteiligten Kindern und Jugendlichen. Peter Lang Verlag, Frankfurt 2012.

Leonhard **Emmerling** und Ines **Kleesattel** (Hgg.): Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken. Transcript Verlag, Bielefeld 2016.

Exposé als Anlage zum Kooperationsvertrag zwischen der Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft und der Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft, 2013 (unveröffentlicht).

Silke **Feldhoff**: Zwischen Spiel und Politik. Partizipation als Strategie und Praxis in der bildenden Kunst. Bd. 1: Analyse, Kontextualisierung, Bewertung; Bd. 2: Kompilation partizipatorischer Projekte. Diss. UdK Berlin 2009. (<https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/index/index/docId/26>).

Silke **Feldhoff**: Partizipative Kunst: Spaß, Alptraum – oder gesellschaftlicher Imperativ? In: Montag Stiftung 2012, S. 72–75.

Jochen **Gerz**: Konzept 2–3 Straßen (2006). In: Pfütze 2011, S. 10–19. (www.2-3strassen.eu/download/2-3strassen_KonzeptNRW_2006.pdf).

Susanne **Gesser** u. a. (Hgg.): Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen. Transcript Verlag, Bielefeld 2012.

Veit **Görner**: Der Betrachter als Akteur. Partizipationsmodelle in der frühen Kunst des 20. Jahrhunderts. Diss. HBK Braunschweig 2005.

Goethe Institut (Hg.): Participating – Sharing – Exchanging. Art and Thought, Nr. 104, 2015/16.

Gerrit **Gohlke**: o. T. In: Schappert 2015, S. 122–124.

Silja **Graupe** und Jochen **Krautz**: Anpassung an eine Scheinwelt. Wie die OECD mit Pisa ein neues, an einer ökonomischen Fiktion orientiertes Bildungskonzept durchsetzen will. FAZ, Nr. 284, 6.12.2013, S. 7.

Isabelle **Graw** (Hg.): Wo stehst du, Kollege? Texte zur Kunst, Jg. 21, H. 81, März 2011.

Greco, Anna Marie: Participatory Exhibition Design: Memory Jars at the Santa Cruz Museum of Art and History. Master-Arbeit Harvard University. Extension School, Cambridge, Mass. 2014. (http://www.museumtwo.com/Participatory_Design_Thesis_Anna_Greco.pdf).

Jörg **Heiser**: Plötzlich diese Übersicht. Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht. Claassen Verlag, Berlin 2007.

Betina **Hollstein** u. a. (Hgg.): „... und am Ende wird meine Straße nicht mehr die gleiche sein“. Wirkungsanalyse der Ausstellung „2–3 Straßen“. Abschlussbericht. Universität Hamburg o. J.

Vera **Kahlenberg**: Was ist Wirksamkeit? Kunst, Kultur und Zivile Konfliktbearbeitung im Forschungsdialog. ifa-Edition Kultur und Außenpolitik, 2011. (http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/wirksamkeit_kahlenberg.pdf).

Jürgen **Kaube**: Zwei mal drei macht vier, widewidewitt und drei macht neune. In: Köpfe und Ideen. Wissenschaftskolleg zu Berlin, H. 9, 2014. (<http://www.wiko-berlin.de/wikotheek/koepfe-und-ideen/heft/9/artikel/zwei-mal-drei-macht-vier-widewidewitt-und-drei-macht-neune/>).

Wolfgang **Kemp** (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1992.

Kirchberg, Volker u. a.: Urbane Kreativitätsimpulse durch 2–3 Straßen? Wissenschaftliche Begleitstudie der Leuphana Universität Lüneburg, 2011.
(http://fox.leuphana.de/portal/files/2124251/Urbane_Kreativitaetsimpulse_durch_2_3_Straesen_Abschlussbericht_der_Leuphana_Universitaet_Lueburg.pdf).

Stefan **Krüskenper** u. a.: Leittext zu: Denkmal aus der Zukunft. Vereinigungsdenkmal 2040. Citizen Art Days, Berlin 2015.

Bettina **Kurz** und Doreen **Kubek**: PHINEO – Kursbuch Wirkung. Ein Praxishandbuch für alle, die Gutes noch besser tun wollen. PHINEO gAG, Berlin 2013.
(http://www.phineo.org/downloads/PHINEO_KURSBUCH_WIRKUNG.pdf).

Eckart **Liebau**: Macht Kultur automatisch empathisch? In: Kulturaustausch. Zeitschrift für internationale Perspektiven. Institut für Auslandsbeziehungen, H. 1, 2015, S. 67.

Almut **Linde**: Nur das autonome Kunstwerk ist politisch. Betrachtungen zu Ästhetik und Propaganda. In: Zybok und Stange 2010, S. 86–97.

Florian **Malzacher** und Steirischer Herbst (Hgg.): Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics. Sternberg Press, Berlin 2014.

Florian **Matzner** (Hg.): Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2001.

Mona-Sabine **Meis** und Georg-Achim **Mies** (Hgg.): Künstlerisch-ästhetische Methoden in der Sozialen Arbeit. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 2012.

Torsten **Meyer** und Gila **Kolb** (Hgg.) What's next? Art Education. Ein Reader. kopaed Verlag, München 2015.

Markus **Miessen**: Albtraum Partizipation. Merve Verlag, Berlin 2012 (engl. 2010).

Suzana **Milevska**: Partizipatorische Kunst. Überlegungen zum Paradigmenwechsel vom Objekt zum Subjekt. In: springer|in. Hefte für Gegenwartskunst, H. 2, 2006, S. 19–23.

Emmanuel **Mir**: Kunst, Nicht-Kunst und Noch-Nicht-Kunst. Die stetige Revision des Kunsturteils. In: Schappert 2015, S. 140–149.

Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft (Hg.): faktor kunst 2011. Ideen und Konzepte für partizipatorische Kunstprojekte. Dokumentation. Bonn 2012.

Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft (Hg.): Über die Teilhabe in der Kunst. Zwischen Anspruch und Wirklichkeit. Bonn, 2016.
(https://www.issuu.com/montagstiftungen/docs/_berdieteilhabeinderkunst_mkg?e=17109942/34039493).

Sabine **Müller-Herbers**: Methoden zur Beurteilung von Varianten. Universität Stuttgart, Fakultät für Architektur und Stadtplanung, Arbeitspapier, 4. Aufl. 2007. (<http://www.igp.uni-stuttgart.de/publika/pdf/methoden.pdf>).

Linnet **Oster**: Das Gespräch als künstlerische Handlungsform – Schöpferisch Zuhören. Blogbeitrag 3.12.2014. (<https://www.web.archive.org/web/20141208173510/http://blog.faktor-kunst.com/das-gespraech-als-kuenstlerische-handlungsform/>)

Hermann **Pfütze** (Hg.): 2–3 Straßen. Making of. DuMont Verlag, Köln 2011.

PHINEO (Hg.) – Engagement mit Wirkung. Die **PHINEO-Analysemethode** im Detail. PHINEO gAG. 2. überarb. Aufl., Berlin 2014. (<https://www.phineo.org/phineo/publikationen>).

PHINEO (Hg.) – **Wirkungstransparenz** bei Spendenorganisationen. PHINEO gAG, 2014. (https://www.phineo.org/downloads/PHINEO_Studie_Wirkungstransparenz_2014.pdf).

Alexander **Piecha**: Zur Begründbarkeit ästhetischer Werturteile. Mentis-Verlag, Paderborn 2002. (Auszug unter: <http://www.apiecha.de/philosophy/diss.html>).

Marlies **Pucher**: Kunst in Gesellschaft. Ansätze einer prozessorientierten Kunst am Beispiel partizipativer Kunstpraxen. Diplomarbeit, Internationales Zentrum für Kulturen und Sprachen, Wien 2010.

Stefan **Rasche**: 837 × faktor kunst. Von Themen, Typen und Tendenzen. In: Montag Stiftung 2012, S. 12–16.

Stefan **Rasche**: „Faktor Kunst 2013. Thema: Jeder fünfte. Armut in der Stadt.“ Interne, nicht publizierte Studie der Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft, 2014.

Juliane **Rebentisch**: Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung. Junius Verlag, Hamburg 2013.

Reinigungsgesellschaft (Hg.): Reinigungsgesellschaft. Mit Texten von Suzana Milevska. Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg 2013.

Wulff D. **Rehfus** (Hg.): Handwörterbuch Philosophie. UTB. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen und Oakville 2003. (Digital abrufbar als Online Wörterbuch Philosophie unter: <http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/>).

Isabel **Rith-Magni**: Kunst lässt sich nicht objektiv bewerten. Und das ist gut so. „Standpunkt“ 2014. Kunst-Forschung, Website der Alanus Hochschule, Alfter. (<http://www.alanus.edu/kunst-forschung/standpunkte/details/details/kunst-laesst-sich-nicht-objektiv-bewerten-und-das-ist-gut-so.html>).

Isabel **Rith-Magni**: Von der Arche zu den Boatpeople. Die Migrationsthematik in der zeitgenössischen Kunst. Vortragsmanuskript zum interdisziplinären Symposium „Arche“, Alanus Hochschule, Alfter, März 2015 (unveröffentlicht).

Isabel **Rith-Magni**: Zur Ästhetik des Prekären. Zur politischen und ästhetischen Dimension von Übergangsräumen unter besonderer Berücksichtigung partizipativer Strategien. In: Willem-Jan Beeren u. a. (Hgg.): RAUMaufZEIT. Temporäre Interventionen im öffentlichen Raum. Reflexionen – Positionen – Haltungen. Bd. 3, Verlag Beeren Berding Kluge, o. O. 2015, S. 84–97.

Isabel **Rith-Magni**: ... und das soll Kunst sein?! Bericht zum Offenen Forum und weiteren Aktivitäten der Transferstelle. In: Montag Stiftung 2016, S. 19–27.

Stella **Rollig** und Eva **Sturm** (Hgg.) Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Turia und Kant, Wien 2002.

Shelley **Sacks** und Wolfgang **Zumdick**: ATLAS. Zur Sozialen Plastik „Ort des -Treffens“. Verlag Johannes M. Mayer, Stuttgart und Berlin 2009.

Roland **Schappert** (Hg.): Kunsturteil. Kunstforum international, Bd. 235, 2015.

Sabine **Schütz**: Schlechte Kunst, böser Markt, elende Kritik. Texte zur Kunstkritik im 21. Jahrhundert. In: Bianchi und Doswald 2013, S. 42–67.

Hans-Peter **Schwarz** u. a. (Hgg.): Kunst und künstlerische Forschung / Art and Artistic Research. Jahrbuch Zürcher Hochschule der Künste, Bd. 6. Verlag Scheidegger & Spiess, Zürich 2010.

Ulli **Seegers**: Vom Nutzen und Nachteil des Urteils für die Kunst. Eine unzeitgemäße Betrachtung zur Wertlogik im Kunstmarkt. In: Schappert 2015, S. 88–93.

Ludwig **Seyfahrt**: Wenn alles zum Konzept wird. Zur Inflation eines Begriffs, der nur scheinbar etwas klärt. In: Schappert 2015, S. 102–111.

Judith **Siegmund**: Kunst als Experiment mit der Wirklichkeit. Überlegungen zur ästhetischen Kategorisierung partizipativer künstlerischer Arbeitsweisen. In: Ludger Schwarte (Hg.): VIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik. Kunstakademie Düsseldorf 2011. Bd. 2: Experimentelle Ästhetik. (http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2011/09/Siegmund_Kunst_als_Experiment.pdf?c=ffa6a6&p0=-4&p1=-5&p2=-1).

Nina **Simon**: Adventures in Evaluating Participatory Exhibits: An In-Depth Look at the Memory Jar Project. Blogbeitrag 25.6.2014 auf „Museum 2.0“. (<http://www.museumtwo.blogspot.de/2014/06/adventures-in-evaluating-participatory.html>).

Axel **Spree**: Ästhetik. In: Rehfus 2003.

Günter **Strassert**: Das Abwägungsproblem bei multikriteriellen Entscheidungsproblemen. Grundlagen und Lösungsansatz unter besonderer Berücksichtigung der Regionalplanung. Peter Lang, Frankfurt am Main 1995.

Jens **Tönnemann**: Gut fallen. Gründer feiern ihre Pleiten und machen das Scheitern salonfähig. Das kann der Wirtschaft nur nützen. In: DIE ZEIT, Nr. 15, 9.4.2015.

Martin **Tröndle** und Julia **Warmers** (Hgg.): Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst. transcript Verlag, Bielefeld 2012.

Wolfgang **Ullrich**: Was war Kunst? Biographien eines Begriffs. Fischer Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 2005.

Wolfgang **Ullrich**: Gesucht: Kunst! Phantombild eines Jokers. Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 2007.

Wolfgang **Ullrich**: An die Kunst glauben. Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 2011.

Julia **Voss**: Hinter weißen Wänden. Behind the White Cube. Merve Verlag, Berlin 2015.

Jeannette **Weber**: Dokumentation des Abschlussworkshops zum Projekt „Public Residence: Die Chance“ am 4. und 5. Juli 2015, im Auftrag der Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft, Bonn.

Ursus **Wehrli**: Kunst aufräumen. Verlag Kein & Aber, Zürich 2002.

Anna-Lena **Wenzel**: Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst. Ästhetische und philosophische Positionen. Transcript Verlag, Bielefeld 2011.

Gesa **Ziemer**: Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität. Transcript Verlag, Bielefeld 2013.

Wolfgang **Zinggl a**: WochenKlausur. Gibt es im Aktivismus so etwas wie künstlerische Qualität? (http://www.wochenklausur.at/faq_detail.php?lang=de&id=15).

Wolfgang **Zinggl b**: WochenKlausur. Methode / Arbeitsweise. (<http://www.wochenklausur.at/methode.php?lang=de>).

Wolfgang **Zinggl c**: WochenKlausur. Vom Objekt zur Intervention. (<http://www.wochenklausur.at/kunst.php?lang=de>).

Oliver **Zybok** und Raimar **Stange** (Hgg.): Vom Ende der Demokratie. Kunstforum international, Bd. 205, 2010.

Websites

Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft: www.alanus.edu

Ulf **Aminde**: Portfolio auf der Website: http://www.ulfaminde.com/files/2014_Aminde_portfolio-small_file.pdf. Präsentation auf der Website der Berliner Galerie Tanja Wagner: <http://www.tanjawagner.com/page/ulf-aminde/> und auf der Ausstellungswebsite MADE IN GERMANY ZWEI, kestnergesellschaft, Sprengel Museum Hannover, Kunstverein Hannover (17.05–19.08.2012): <http://www.madeingermanyzwei.de/Kuenstler/Ulf-Aminde.html>.

Anonyme Zeichner: <http://www.anonyme-zeichner.de>

Willem-Jan **Beeren**: www.willem-jan-beeren.de

Bertelsmann-Stiftung: <https://www.bertelsmann-stiftung.de/de/ueber-uns>

Borsig 11: <http://www.borsig11.de/wordpress>

Susanne **Bosch**: <http://www.susannebosch.de>

Barbara **Caveng**: <http://www.caveng.net> und www.kunstasyl.net

Citizen Art Days: <http://www.citizenartdays.de>

CommunityArtWorks (Jennifer Hoernemann und Walbrodt):

<http://www.communityartworks.de>

Ulrika **Eller-Rüter**: <http://www.ulrika-eller-rueter.de>

Jochen Gerz: <http://www.jochengerz.eu/index.html>

Lobbypedia: https://www.lobbypedia.de/Über_Lobbypedia

Maurice de **Martin**: <http://www.mauricedemartin.de/Start.html>

Andreas **Mayer-Brennenstuhl**: <http://www.ambweb.de>

Montag-Stiftungen: www.montag-stiftungen.de

Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft: <http://www.montag-stiftungen.de/kunst-und-gesellschaft/stiftung-kunst-und-gesellschaft.html> (Dort links zu „Public Residence: Die Chance“, zu „Perspektive Armut“, zu „faktor kunst2013, zu den Offenen Foren und zum Symposium „ANDERS tun ... anders TUN“).

Reinigungsgesellschaft (Martin Keil und Henrik Mayer): <http://www.reinigungsgesellschaft.de>

Shelley **Sacks**: www.arts.brookes.ac.uk/staff/shelleysacks.html

Enno **Schmidt**: <http://www.enno-schmidt.weebly.com>

WochenKlausur: <http://www.wochenklausur.at>

Unveröffentlichte Transkriptionen

Unveröffentlichte Transkripte der Vorträge im Rahmen des **Offenen Forums** „Zuschauen? Mitmachen! Gesellschaftliche Teilhabe durch Kunst“ an der Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft 2013–2014 (in alphabetischer Reihenfolge)

Ulf Aminde: 11.4.2014

Ruth Gilberger: 4.12.2014

Sam Auinger: 27.11.2014

Stefan Herrmann: 6.6.2014

Willem-Jan Beeren: 16.5.2014

Angie Hiesl: 4.4.2014

Gert Bendel: 9.10.2014

Lisz Hirn: 13.6.2014

Eva Bellebaum: 29.11.2013

Jennifer Hoernemann: 2.10.2014

Eva Berg: 11.10.2013

Christiane ten Hoevel: 20.11.2014

Frank Bölter: 20.6.2014

Harald Hoppe: 29.11.2013

Katja de Bragança: 23.5.2014

Hans-Dieter Ilgner: 18.10.2013

David Benjamin Brückel: 30.10.2014

Martin Keil: 6.11.2014

Renate Anna Brüne: 18.10.2013

Florian Kluge: 16.5.2014

Thomas Egelkamp: 2.5.2014

Stefan Krüskemper: 25.10.2013

Ulrika Eller-Rüter: 8.11.2013

Martin Kuder: 29.11.2013

Sonia Franken: 16.10.2014

María Linares: 25.10.2013

Sandra Freygarten: 2.5.2014

Angela Ljiljanic: 20.6.2014

Maurice de Martin: 23.10.2014

Henrik Mayer: 6.11.2014

Andreas Mayer-Brennenstuhl: 20.11.2014

Guido Meincke: 20.6.2014

Dörte Meyer: 9.10.2014

Gabriele Oberreuter: 4.10.2013 , 21.3.2014,
27.6.2014

Lukas Oertel: 11.10.2013

Volker Pohlücke: 20.6.2014

Ingrid Raschke-Stuwe: 15.11.2013

Isabel Rith-Magni: 4.10.2013, 21.3.2014,
27.6.2014

Shelley Sacks: 28.3.2014

Enno Schmidt: 22.11.2013

Lena Skrabs: 29.11.2013

Barbara Wachendorff: 6.12.2013

Hans Wagenmann: 30.5.2014

Walbrodt: 2.10.2014

Wilm Weppelmann: 13.11.2014

Wolfgang Zinggl: 13.6.2014

Tonmitschnitte von Vorträgen im Rahmen des **Symposiums „ANDERS tun...anders TUN“**.
Soziale Prozesse im Freiraum der Kunst. Am 13./14.11.2015 (in alphabetischer Ordnung)

Ulf Aminde

Willem-Jan Beeren

Gert Bendel

Stephan Berg

Barbara Caveng

Thomas Egelkamp

Ulrika Eller-Rüter

Klaus Evertz

Ruth Gilberger

Maurice de Martin

Isabel Rith-Magni

Diemut Schilling

Georg Winter

Danksagung

Diese Arbeit gäbe es nicht ohne ...

... Gabriele Oberreuter und ihre große fachliche Erfahrung gepaart mit einem tiefen Respekt vor Menschen, die ihre künstlerische Kompetenz mit Überzeugung leben. Dank für ihre Begeisterungsfähigkeit und menschliche Großzügigkeit.

... die Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft und ihr besonderes Profil, Kunst und Wissenschaft zu verbinden. Dank dafür, dass dort der ganzheitliche Mensch nicht bloß Worthülse, sondern inspirierendes Konzept ist.

... Carl Richard Montag, dessen nach ihm benannte Stiftungen den ideellen und finanziellen Rahmen unter anderem für eine intensive Beschäftigung mit sozialen Prozessen im Freiraum der Kunst ermöglichen.

... Ingrid Raschke-Stuwe, auf deren Initiative hin die Kooperation zwischen der Alanus Hochschule und der Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft gemeinsam mit Gabriele Oberreuter angebahnt wurde. Dank für ihre Beharrlichkeit.

... Ruth Gilberger und ihre nautische Leistung, das Stiftungs-Schiff durch bewegten Wellengang zu steuern. Dank dafür, dass sie mich mit ihrem eigensinnigen Wunsch ‚von der Matrix zur Helix‘ konstruktiv zu irritieren vermochte.

... die engagierten Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Montag Stiftungen, von denen ich namentlich Sylvia Lösche, Waltraud Murauer-Ziebach, Gerhard Wolff, Ann-Katrin Bicher, Nina Valavuo und Heike Riesling-Schärfe erwähnen möchte, mit denen ich unterschiedliche Wegstrecken für eine kürzere oder längere Zeit gehen durfte.

... Lena Skrabs und ihren wagemutigen und beherzten Künstlerblick. Dank dafür, dass sie uns lehrte, mit langen Löffeln zu essen und den Mond zu befreien.

... meine Familie und alle Gedanken, die sie beisteuerte. Dank hierfür an Sergio Magni und Maura Magni. Insbesondere aber an Pablo Magni, der stets dafür sorgte, bei ‚wildem Denken‘ einen kühlen Kopf zu bewahren und der mit seinen beharrlichen Einwänden Wertvolles beitrug.

... Susanne Mädger, die als erfahrene Lektorin mit großer Sorgsamkeit und Engagement dem Text seinen letzten Schliff gab.

... Ulf Aminde, Sam Auinger, Willem-Jan Beeren, Gert Bendel, Eva Bellebaum, Eva Berg, Stephan Berg, Frank Bölter, Susanne Bosch, Katja de Bragança, David Benjamin Brückel, Renate Anna Brüne, Barbara Caveng, Loïc Devaux, Thomas Egelkamp, Ulrika Eller-Rüter, Klaus Evertz, Sonia Franken, Sandra Freygarten, Stefan Herrmann, Angie Hiesl, Lisz Hirn, Jennifer Hoernemann, Christiane ten Hoevel, Harald Hoppe, Hans-Dieter Ilgner, Gode Japs, Martin Keil, Ketan alias Rolf Tepel, Florian Kluge, Stefan Kruskemper, María

Linares, Angela Ljiljanic, Barbara Locher-Otto, Maurice de Martin, Henrik Mayer, Andreas Mayer-Brennenstuhl, Guido Meincke, Dörte Meyer, Miriam Nolte, Lukas Oertel, Volker Pohlücke, Shelley Sacks, Diemut Schilling, Enno Schmidt, Simon Stott, Barbara Wachendorff, Hans Wagenmann, Walbrodt alias Daniel Hörnemann, Wilm Weppelmann, Georg Winter, Wolfgang Zinggl.

Dank für all die anregenden, irritierenden, beflügelnden, nachdenklichen, tiefsinnigen, heiteren, lustvollen, kurzen oder langen Gespräche, Impulse und Gedankenfunken.

Bonn, Januar 2017