
Die Idee der Partizipation und der Begriff der Praxis

Anna Spohn

Der Titel des vorliegenden Bandes, der den Begriff ästhetische Praxis durch die Frage nach einer ‚Selbstentgrenzung der Künste‘ oder der ‚Entkunstung von Kunst‘ ergänzt, deutet zweierlei an. Einerseits ist mit dem Begriff der ästhetischen Praxis das Tun¹ und ein Augenmerk auf ein Handlungsfeld im Bereich des Ästhetischen² (im weitesten Sinn) fokussiert. Er markiert ein bestimmtes Forschungsprogramm, das die Dimension des Ästhetischen im kulturwissenschaftlichen und soziologischen Denken verankern will. Andererseits steht die Vermutung im Raum, dass sich durch eine Übernahme von einst Kunstfremdem oder in Folge eines Definitionsverlusts vormals klare Grenzen zwischen einer autonomen Kunst und ihrem Außen verflüchtigt hätten.

Der Praxisbegriff ist nicht nur in den Kultur- oder Sozialwissenschaften präsent, sondern auch in der Kunstkritik und -theorie unabdingbar. Er dient als Etikett, unter dem emphatisch einem Werkbegriff der künstlerische Prozess vorgezogen wird und eine elitäre Vorstellung der Kunstproduktion und des Künstlertums

-
- 1 Symptomatisch für eine Emphase auf das Denken der Praxis in den verschiedenen Disziplinen sind Publikationen wie *The Practice Turn in Contemporary Theory* (Schatzki et al. 2001).
 - 2 Beispielsweise Martin Seel beschreibt ästhetische Praxis als „eine Tätigkeit der sinnengeleiteten Wahrnehmung, der es um die Objekte und Vollzüge dieser Wahrnehmung selbst geht“ (Seel 1993: 399). Ästhetische Praxis sei demnach als ein „besonderer Teil menschlicher Praxis“ anzusehen (Seel 1993: 398).

durch eine egalitäre Auffassung einer subversiven und politischen Kunst ersetzt wird. Durch die Emphase auf Handlungen und Prozesse ist dieses theoretische Programm, sowohl als künstlerische als auch als ästhetische Praxis, selbst Teil einer Annäherung zwischen den Konzeptionen des alltäglichen, sozialen, politischen und des künstlerischen Handelns. In einem Diskurs der Praxis verflüchtigen sich die Grenzen der Kunst insofern, als dass sich die Ordnungen und die Voraussetzungen ihrer Kategorien auflösen. Er stellt die Definition der ästhetischen Erfahrung und die Konstitution einer Autonomie der Kunst, die sich eine bürgerliche Gesellschaft in der Abgrenzung gegen andere gesellschaftliche Teilbereiche dachte, in Frage.

Im Folgenden möchte ich das Augenmerk auf einen Diskurs um künstlerischen Positionen richten, in deren Beschreibung die Rede von Praktiken unumgänglich ist, in dem das bloße Tun eine besondere Bedeutung bekommt, eine personale Autorschaft durch ein kollektives Handeln ersetzt wird und sich die Kategorie des Werks im Tausch gegen intersubjektive Situationen verflüchtigt. Wenn von partizipativer Kunst die Rede ist, von einer Kunst, die sich über das Handeln der Rezipienten definiert, ist weder ein objektiver noch ein auf die einzelnen Schaffenden abzielender Werkbegriff adäquat. Eine Möglichkeit um diese Kunst als Entität beschreiben zu können, ist der Begriff der künstlerischen *Praxis*.

1 Vom offenen Kunstwerk zur partizipativen Kunst

Die Diskurse um diese künstlerischen Praktiken kumulieren in der Thematik, die bereits mit der Kategorie einer partizipativen Kunst benannt ist. Sie handeln von der Beteiligung, Teilnahme oder Mitwirkung derer, die ehemals aus dem Prozess der Konstitution dessen, was als Kunst definiert wurde, ausgeschlossen waren. Eine Teilhabe des Publikums war jedoch nicht erst im Zuge einer Auseinandersetzung mit einer so genannten ‚partizipativen Kunst‘, sondern auch in der Beschreibung einer noch auf Werke fokussierten Kunst ein zentraler Topos des 20. Jahrhunderts. Jedoch ist das Thema der Partizipation, der Beteiligung der Betrachter oder Rezipienten seit der Moderne eines der Grundmotive der Künste, ihrer Kritik und Theorie. Darauf wies beispielsweise Arnold Gehlen hin, als er anmerkte, dass die Kunst der Moderne den „Betrachter in seinen Sehgewohnheiten erschüttert“ hätte und er „zur Reflexion auf sein eigenes Sehenkönnen gebracht wurde“ (Gehlen 1965: 57). Ein Mitwirken der Rezipienten war in unterschiedlichen Konzeptionen und in verschiedenen Dimensionen bereits präsent.

Ist die Einführung der Bezeichnung partizipative Kunst demnach ein Moment, in dem Beteiligung lediglich mit Entschiedenheit betont wurde oder deutet das

In-Beschlag-Nehmen bestimmter künstlerischer Äußerungen durch diese Genrebezeichnung nicht auch auf ein neues Verständnis von Teilhabe hin? Wenn dem so ist, welche Neuordnung der Kategorien, aus denen sich die Debatte um eine Teilhabe des Publikums formt, fällt mit der Emphase auf den Begriff ‚Partizipation‘ zusammen? Welche Idee von Beteiligung geht mit der Karriere der Partizipation im künstlerischen und kunsttheoretischen Diskurs einher? Lässt sich entlang der Rhetoriken um diese Kunst, anhand der Konzeption von Beteiligung, entlang der Gesten der Abgrenzung und dem Verständnis von Autonomie ein Paradigmenwechsel nachvollziehen?

Zunächst wurde eine Rezipientenbeteiligung beispielsweise in Bezug auf die Avantgarden der vorigen Jahrhundertwende, auf das epische Theater Brechts, den Situationismus, das Happening, die Fluxus-Bewegung³ aber auch in Hinblick auf Tendenzen wie die Konkrete Kunst⁴ oder die Minimal Art⁵ thematisiert. Kunstwerke und künstlerische Handlungen wurden nicht als abgeschlossene Produktionen, sondern als ambivalent, mehrdeutig oder rätselhaft beschrieben⁶: Beispielsweise sprach Theodor Adorno neben der für ihn zentralen Begriffskategorie des ‚Rätselcharakters‘ von einer Unterminierung der traditionellen Kategorie des Kunstwerks und bezeichnete die Werke ‚neuer‘ Kunst als Modelle ihrer Möglichkeit (vgl. Adorno 2012: 457). Hans-Georg Gadamer verstand die Rolle des Aufnehmenden als eine, die vom „Schaffen des Genies“ untrennbar ist und subsumierte diese „kongeniale“ Aufgabe unter dem Begriff des freien Spiels (vgl. Gadamer 1977: 27). Auch als Roland Barthes die Geburt des Lesers und den Tod des Autors ankündigte und Jean-Paul Sartre Lesen ein gelenktes Schaffen nannte (vgl. Barthes 2000: 193; Sartre 1958: 28), war das Werk nicht mehr der Ausgangspunkt der Beschreibung. Kunstwerke waren Möglichkeitsräume und forderten eine aktive Haltung der Rezipienten. Die Ausgangspunkte für eine Definition von Kunst waren für diese Diskurse, in der einen oder anderen Form, die Prozesse der Rezeption und der ästhetischen Erfahrung. Exemplarisch dafür könnte Umberto Ecos Aufsatzsammlung *Opera Aperta* stehen. Er ging von einer grundsätzlichen Offenheit aller Kunstwerke aus, sah jedoch seit der Romantik eine Tendenz in

- 3 Beispielsweise Christian Kravagna beginnt die Geschichte der Partizipation mit den avantgardistischen Impulsen in der Mitte und am Anfang des 20. Jahrhunderts (vgl. Kravanga 1998: 31).
- 4 Etwa Max Imdahls quasi-phänomenologische Betrachtungsweise, die er unter anderem aus der Auseinandersetzung mit konkreten Tendenzen gewann.
- 5 Dies wird beispielsweise in Michael Frieds Diskussionen der Werke und Texte der Protagonisten des Minimalismus deutlich.
- 6 Eine Zusammenschau solcher Ansätze findet sich in Verena Kriegers Artikel „at war with the obvious‘: Kulturen der Ambiguität“ (2010).

der künstlerischen Produktion bewusst „offene Werke“ und Organisationsformen zu konzipieren, die vom Betrachter erst vollendet werden (vgl. Eco 2012: 36f.). Eco fand diese Entwicklungen etwa in Texten Kafkas oder Joyce, die innerhalb ihres breiten Bedeutungsspektrums eine Entscheidungen vom Rezipienten verlangen, in dodekaphonen Kompositionen oder kombinatorischen Stücken wie jenen Karlheinz Stockhausens, in den Malereien Pollocks oder den Mobiles Alexander Calders. Roland Barthes sah die Vorherrschaft des Autors vor allem durch die Ideen Mallarmes oder Valéry's attackiert (vgl. 2000: 187) und Hans-Georg Gadamer erkannte das Motiv „den Abstand des Beschauers in das Betroffensein als Mitspieler zu verwandeln“ „in jeder Form modernen Experimentierens mit Kunst“ (Gadamer 1977: 32).

Die Beteiligung der Rezipienten ist in allen diesen Fällen als der ästhetischen Erfahrung beziehungsweise dem Rezeptionsprozess inhärent gedacht. Für Gadamer ist *participatio* die mentale Teilnahme und Reflexionsleistung, in der der Betrachter den Aufbau des Werkes als Aufgabe wahrnimmt (vgl. Gadamer 1977: 36f.). Eco spricht von einer „freie[n] Reaktion“ und für Barthes ist der Leser jemand, der „in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt“ (Eco 2012: 177; Barthes 2000: 192). Obwohl diese Ansätze aus unterschiedlichen Diskurstraditionen stammen, ist ihnen gemeinsam, dass die Erfahrung von Kunst als Anteil der Rezipienten am Werkprozess aufgefasst wird, die *per se* ein Mit-Tätig-Sein erfordert.

Von einer partizipativen Kunst ist explizit ab den 1960er Jahren die Rede, wobei der Begriff erst etwas später, etwa zu Beginn der 1990er Jahre, zu einer Genrebezeichnung wurde. Er etablierte sich mit etwas Verzögerung zu seiner Karriere in soziopolitischen Diskursen, nicht nur als Kategorie, sondern auch begleitet von bestimmten rhetorischen Effekten (vgl. Feldhoff 2009: 29–34; Kurjaković 2007: 85). Der Begriff wurde, so manche Autoren, aus dem soziologischen und politikwissenschaftlichen Sprachgebrauch in die Besprechung und Kritik künstlerischer Projekte übernommen (vgl. Wege 2002: 236; Feldhoff 2009: 32). Seine Konnotationen sind sowohl in der Beschreibung von Kunst als auch in politischen, pädagogischen und sozialen Diskussionen und insbesondere im Zusammenhang mit neuen Medien präsent. Heute ist er ubiquitär und war gar Anlass um von einem „partizipatorischen Wechsel“ (Milevska 2006: 20) zu sprechen oder sogar, wie Markus Miessen in seiner 2012 erschienenen Streitschrift *Albtraum Partizipation*, den „Beginn eines partizipativen Zeitalters“ anzukündigen. „Die Forderung nach radikal basisdemokratischer Partizipation“, so Miessen, sei „zu allgegenwärtig, um sie nicht ernst zu nehmen“ (Miessen 2012a: 7). Auf Beteiligung angelegte Strukturen werden – in dieser Hinsicht ist Miessens Diagnose berechtigt – als politische Organisationsformen diskutiert, in pädagogischen und didaktischen Konzepten umgesetzt, sie werden in TV Formate integriert oder als Novum Neuer

Medien, dem Internet, sozialer Plattformen hervorgehoben. Die Semantik, in die das narrative Konstrukt um den Begriff Partizipation verwoben ist, scheint von ihm untrennbar zu sein. Partizipation beschwört Selbstermächtigung und ist, explizit oder implizit, mit dem Ermöglichen von Gleichheit und Gemeinschaftlichkeit, mit einer Emanzipation derer, die bislang keine Stimme hatten und dem Errichten demokratischer Strukturen konnotiert. Sie trägt die Hoffnung in sich, dass sich die Kontributionen der Einzelnen zu einem neuen, kollektiven und zugleich selbstbestimmten Handeln verbinden würden, dass nun jeder und jede zur Gemeinschaft einen realen Beitrag leisten, etwas bewirken könne.

Ist diese Vorstellung, dass ein demokratischer Zustand unter Einfluss des wirkungsvollen Handelns vieler Einzelner zu ermöglichen wäre, nicht ganz einem Denken der Praxis verschrieben? Gleicht das Verständnis dieses Tuns, das hier zur Grundlage einer angestrebten Demokratie wird, nicht in ihren Grundzügen der Idee in Karl Marx' Feuerbachthesen? – Was die Welt verändern kann, ist keinesfalls die Interpretation. Aber eben die Veränderung der Welt ist es, worauf es ankommt.

1.1 Sehen und Handeln

Welche Folgen hat nun dieses Denken für die Identität der Kunst und wie ist eine Beteiligung unter seinem Diktum definiert? Zunächst lohnt sich ein Blick auf jene Kunst, die innerhalb des Genres einer ‚partizipativen Kunst‘ diskutiert wird. Als ihr kleinster gemeinsamer Nenner drängt sich die Tatsache auf, dass sie den Rezipienten auf die eine oder andere Art ein Display mit dem Angebot oder dem Imperativ an diesem teilzunehmen oder es zu verändern bietet. Beispielsweise Arbeiten wie jene Felix Gonzalez-Torres' sind auf der Möglichkeit eines Eingriffs des Publikums aufgebaut. Die Rezipienten waren beispielsweise dazu aufgefordert, sich an einem in einer Ecke aufgeschütteten Haufen Bonbons, der dem Gewicht des Künstlers und dem seines Freundes entsprach, zu bedienen oder wurden, unter einer Girlande aus Glühbirnen, durch Musik aus Kopfhörern zum Tanzen ermutigt. Auch Michael Clegg & Martin Gutmans viel zitierte, im öffentlichen Raum frei zugängliche Bücherschränke forderten zur Interaktion auf. Sie konnten von den Anwohnern, die dazu angehalten waren, die Bücher nach einer ‚angemessenen Zeit‘ wieder zu retournieren und die Sammlung nach Wunsch zu erweitern, als Bücherei genutzt werden.

Mit der Bezeichnung ‚partizipatorisch‘ sind außerdem Situationen gemeint, die unter vorgegebenen Rahmenbedingungen durch eine Interaktion und eine Präsenz der Mitwirkenden entstehen. Beispiele dafür sind Jeremy Dellers Reenactment des

gewaltsamen Zusammenstoßes von Bergarbeitern mit der Polizei 1984 in Orgreave in South Yorkshire im Jahr 2001 mit über 800 Teilnehmenden oder Rirkrit Ti-ravanijas Interventionen, in denen er dem Kunstpublikum Currys oder Pad Thai servierte. 1992 räumte er in der 303 Gallery in New York das Mobiliar aus den Büros und Lagerräumen in den Ausstellungsraum, installierte im Lagerraum eine Küche mit allem Zubehör und bereitete Speisen für die Besucher zu. Ein zwar weniger bekanntes Projekt, dessen Autoren, Simone Schardt und Wolf Schmelter, sich aber selbst explizit zu dem Begriff Partizipation bekennen, ist die Serie von so genannten ‚unkontrollierbaren Ereignissen‘ unter dem Titel *SURPRISE*SURPRISE*: Sie riefen unter anderem eine Lotto-Tippgemeinschaft ins Leben, in der Kosten, Gewinne und Verluste anteilig unter den Teilnehmenden verteilt wurden.

Das Genre einer partizipativen Kunst subsumiert außerdem verschiedene Nachbarschafts- und Stadtplanungsprojekte. So beispielsweise das kollektiv-nachbarschaftliche Langzeitprojekt *Oda Projesis*, in dem die Künstlerinnen Özge Açikkol, Güneş Savaş und Seçil Yersel in einem Stadtteil Istanbul gemeinsam mit den Anrainern verschiedene Projekte organisierten oder das sozialpolitische Vorhaben *PARK FICTION*. Dies war ein in den 1990er Jahren in Hamburg initiiert gemeinsamer Planungsprozess in dem – im Kampf gegen ein geplantes Bauprojekt – mit den Anwohnern ein Park in St. Pauli realisiert wurde. Gleichermaßen werden unter dem Aspekt der Partizipation Kunstprojekte mit pädagogischen oder therapeutischen Zielen besprochen, als deren Prototyp vielleicht Joseph Beuys’ freie Universität im Rahmen der 6. Documenta in Kassel 1977 gelten könnte.

Diesen Beispielen ist gemeinsam, dass sie Beteiligung im Sinne eines aktiven Tuns oder Handelns implizieren, das sich von Ecos, Gadammers oder Barthes’ aktiver Teilnahme grundlegend unterscheidet. Während diese Autoren eine innere Teilhabe als einen aktiven Prozess beschreiben, tendiert die Rhetorik um eine Partizipationskunst nicht nur dazu, ‚Aktivität‘ mit einer physischen Aktivität gleichzusetzen, sondern sich als Genre gar über diesen Umstand zu definieren: So spricht beispielsweise Silke Feldhoff in ihrer umfangreichen Arbeit vom physischen Einbinden des Publikums und grenzt davon „rein symbolisch operierende[] Beteiligungsangebote[]“ als „prä-partizipatorisch“ ab (Feldhoff 2009: 38). Der Kunsthistoriker Lars Blunck sieht ein Publikum, das sich „taktile-kinästhetisch engagiert“ als Grundlage einer Unterscheidung von Partizipation und Kontemplation (Blunck 2003: 17f.). – Nicht das Sehen und der aktive Aufbau des Werkes, sondern eine sichtbare Beteiligung, eine physische Interaktion, ist die *conditio sine qua non* einer partizipativen Kunst. Auf ähnlichen Prämissen ist auch Nicolas Bourriauds Konzept einer *Esthétique relationnelle*, eine der Hauptreferenzen für die Diskussion dieser Kunst, aufgebaut. Bourriaud konstatierte die Tendenz zu einer

Ästhetik, die auf zwischenmenschlichen Beziehungen beruht und illustrierte diese Entwicklung ausgehend von einer Kunst, deren Basis zumeist eine physische Teilnahme des Publikums ist. Er beschrieb vor allem Werke, die eine körperliche Präsenz voraussetzen. So fänden beispielsweise Felix Gonzalez-Torres' Arbeiten ihren Ausgangspunkt nicht länger in einer „ocular perception“. Vielmehr stellte Bourriaud fest: „[T]he beholder contributes his whole body, complete with its history and behaviour, and no longer an abstract physical presence“ (Bourriaud 2002: 59). Partizipation meint hier nicht mehr nur ein Beteiligt-Sein in Form eines aktiven Aufbaus des Werkes, einer freien Reaktion oder Sinnproduktion, sondern explizit ein Tätig-Sein oder Handeln.

1.2 Aktive und passive Teilhabe

Die Aktivität der Rezipienten ist nicht mehr die Aktivität einer Reflexionsleistung, sondern ein physisches Tun und die Interaktion mit anderen derart tätigen Subjekten. Obwohl spätestens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kaum mehr bestritten wurde, dass die Rolle der Rezipienten, Leser oder Betrachter nicht in der von Empfängern einer Botschaft liegen kann, sondern als eine am Werk oder Werkprozess beteiligte gedeutet werden kann, betont die Rhetorik um eine Partizipationskunst die Aktivierung des Publikums erneut in einem anderen Sinn.

Während Gadamer „das Zuhören bei einem Konzert“ als „eine Aufgabe höchster geistiger Aktivität“ (Gadamer 1977: 34) bezeichnete und Eco von einem Eingreifen und Vollenden des Werkes durch die Interpretierenden sprach (vgl. Eco 2012: 55), verschoben sich die Bedingungen einer partizipativen Kunst. Diese Veränderungen der Konnotationen des Aktiven artikulieren beispielsweise Lars Blunck (vgl. Blunck 2003: 17ff.) oder Christian Kravagna. Letzterer konstatierte eine „Kritik der rein visuellen Erfahrung“ und eine „Aktivierung des Körpers als Voraussetzung von Beteiligung“ (Kravagna 1998: 31).

Auch wenn sich diese ‚Kritik‘ meist nicht in Form eines expliziten Angriffs äußert, besteht sie latent in der Vorannahme, dass eine mentale Teilhabe ein passiver Zustand sei. Die Idee der Partizipation setzt eine Analogie von Aktivität und physischem Handeln bereits voraus (z.B. Milevska 2006): Eine Aktivierung des Publikums geschieht durch seine physische Teilhabe und manifestiert sich in Form eines sichtbaren Beitrags der Einzelnen zu einem interaktiven Ganzen.

Diese Zuschreibungen sind bedeutsam, da sie mit dem Topos der Emanzipation aufs Engste verknüpft sind: Emanzipation könne insbesondere durch eine Beteiligung erwirkt werden, die in einer physischen Interaktion besteht. Dadurch, dass das Publikum aus der Passivität der Sphäre des Mentalen befreit sei, könne sein

Wille reale Konsequenzen nach sich ziehen. Jacques Rancière, der dieses Dogma sowohl im Imperativ der Aktivität an den zu belehrenden Schüler in pädagogischen Konzepten, als auch in der Forderung nach einem handelnden Zuschauer des reformierten Theaters beobachtete, nannte diese Logik das „Denken der Emanzipation“ (Rancière 2009b: 11). Seine Kritik an dieser unhinterfragten Prämisse gilt dabei den Dualismen, die ihr zu Grunde liegen. „Was erlaubt es“, so Rancière, „den an seinem Platz sitzenden Zuschauer für inaktiv zu erklären, wenn nicht die vorher behauptete radikale Opposition zwischen dem Aktiven und dem Passiven?“ (Rancière 2009b: 22). Es gäbe, außer dem „Vorurteil, dass das Wort das Gegenteil der Handlung sei“, keinen Grund „das Zuhören und die Passivität“ miteinander zu verbinden (Rancière 2009b: 22).

Diese Umdeutung des Weges zum engagierten Rezipienten findet sich einerseits in den von Rancière besprochenen Reformbewegungen des Theaters, die die durch Illusionen beziehungsweise die Bühne geschaffene Passivität und die überlegene Distanz als etwas, das es zu beseitigen gilt, erachten. Sie ist in Kritiken, wie jenen Guy Debords an einer ‚Gesellschaft des Spektakels‘ präsent, die das Zusehen als etwas Entfremdetes disqualifizierte. Und zum anderen kann das Sehen vielleicht, seit die ästhetische Erfahrung einen Teil ihrer Unschuld verloren hat, nur mehr als passive Betätigung gelten: Nicht zuletzt spielen Ansätze, wie jene Pierre Bourdieus, der das „reine[] Auge“ als einen Mythos entlarvte, eine Rolle in diesem Denken der Emanzipation (Bourdieu 1970: 162).

1.3 Autonomie und Relevanz

Bedeutsam ist die Analogie von Handlung und Aktivität auch für die Idee einer autonomen Kunst. Sie ist gewissermaßen Teil eines Entgrenzungsdiskurses, denn ein weiterer Aspekt, in dem sich eine Rhetorik der Partizipationskunst von den an einer ästhetischen Erfahrung orientierten Konzeptionen der Betrachterbeteiligung unterscheidet, betrifft die eigenständige Stellung der Kunst. Dabei steht nicht nur eine Werkautonomie auf dem Spiel, sondern insbesondere ‚die Kunst‘ als ein innerhalb der Gesellschaft autonomes Feld, dessen Relevanz ihre Autonomie zur Bedingung hat.

Die Emphase auf die Teilnahme der Rezipienten Ecos oder Gadamer resultiert in einer anderen Konzeption dieser Relevanz als die Idee der Partizipation. Wie die meisten Entwürfe einer Relation zwischen Kunst und Leben, etwa Adornos, Lyotards oder Heideggers, gehen auch Gadamer und Eco von einer, zwar unterschiedlich gedachten, aber autonomen Stellung der Kunst aus. Für Letzteren hat gerade das Beteiligtsein, das Vollenden des Werks, eine über die Grenzen der Sphäre der

Kunst hinausgehende Bedeutung. Er begriff das Kunstwerk als „epistemologische Metapher“ (Eco 2012: 46). In jeder Epoche spiegle die Art, in der Kunstformen sich strukturieren jene wieder, in der „die Wissenschaft oder überhaupt die Kultur“ die Realität sehe (Eco 2012: 46). Gerade das offene Kunstwerk reflektiere einerseits „eine Welt in der die Diskontinuität der Phänomene die Möglichkeit für ein einheitliches und definitives Weltbild in Frage gestellt“ habe und zeige uns andererseits „einen Weg, wie wir diese Welt, in der wir leben, *sehen* und damit anerkennen und in unsrer Sensibilität integrieren können“ (Eco 2012: 164f.). Beispielsweise das Informel stelle mit seinen Mitteln „die Kategorien der Kausalität, die zweiwertigen Logiken, die Eindeutigkeitsbeziehungen, das Prinzip des ausgeschlossenen Dritten in Frage“ (Eco 2012: 160). Es sei damit – Eco verweist beispielsweise auf Dubuffets *Matériologies* – ein Feld unendlich vieler möglicher Interpretationen.

Eine veränderte Beziehung zwischen Produktion, Werk und Konsumption rührt bei Eco nicht an einem autonomen Status der Kunst. Sie hat eine erkenntnistheoretische oder, fast im Sinn der schillerschen ästhetischen Erziehung, eine pädagogische Relevanz. Die ethische Dimension des der Kunst inhärenten Mit-Tätig-Seins ist auch bei Gadamer impliziert. Die Werkeinheit entsteht für ihn nicht durch die Abgeschlossenheit gegenüber den Rezipienten. Viel mehr bestehe eine Identität – eine hermeneutische Identität – darin, dass etwas zu verstehen sei, das verstanden werden wolle, dass eine vom Werk ergangene Forderung auf ihre Einlösung warte und eine Antwort voraussetze, die der Betrachter selber *tätig* erbringen müsse (vgl. Gadamer 1977: 34). Das Kunstwerk verlange von uns „die Aktivität unseres eigenen Wissenwollens und Wählenkönnens angesichts von Kunst“ (Gadamer 1977: 68). Der Verlust dieser Erfahrung ist für Gadamer ein Risiko, eine „ungeheure Gefahr für die menschliche Zivilisation“, die in jener *Passivität* bestehe, „die durch die Benutzung allzu bequemer Multiplikatoren der Bildung“ eintrete (Gadamer 1977: 68).

Die Bestimmung der Relevanz einer partizipativen Kunst ist eine andere. Sie beruht auf einem Paradigma, das Nicolas Bourriaud in seinen Essays zu einer relationalen Ästhetik pointiert formulierte. Er nahm an, dass die Neuerung, die die Kunst der 1990er Jahre erfuhr, nicht in der Tatsache liegt, dass sie interaktiv ist. Der Wandel bestehe darin, dass Interaktivität und Intersubjektivität für diese Generation von Künstlern keine theoretische Spielerei, kein Zusatz zu einer traditionellen Kunstpraxis oder gar ein Alibi für sie seien, sondern vielmehr zugleich ihr Ausgangs- und Endpunkt, die Hauptthemen ihrer Arbeiten (vgl. Bourriaud 2002: 44). Für Bourriaud waren Gonzalez-Torres' und Tiravanijas Arbeiten, auch indem er sie über das Merkmal der Möglichkeit zur handelnden Teilnahme und in ihrer Aufgabe soziale Relationen zu schaffen interpretierte, Prototypen einer

in der sozialen Realität agierenden Kunst. Dabei versteht er die relationale Kunst nicht nur als eine, die den Raum der Kunst organisiert und die aus dieser Position eine lebenspraktische Bedeutung entwickeln kann, oder als eine autonome, für den Menschen notwendige Konstante, sondern eher als Mittel zur sozialen Integration (vgl. Laleg 2012: 30). Bourriaud sieht diese Kunst nicht als autonomen Bereich, sondern als unmittelbar im Sozialen wirksam: „[T]he role of artworks is no longer to form imaginary and utopian realities, but to actually be ways of living and models of action within the existing real“. „The possibility of a *relational* art [...], points to a radical upheaval of the aesthetic, cultural and political goals introduced by modern art“ (Bourriaud 2002: 13f.).

Bourriauds relationale Ästhetik ist für die Idee einer partizipativen Kunst modellhaft. Denn auch er scheint das physische Handeln – das nach außen gerichtete Tun – unabhängig von seinem Kontext als Politik, als gesellschaftlich relevant und mit dem Handeln in der Gemeinschaft identisch zu betrachten. Damit ist – eine Wirkung dieser Aktivität auf das Subjekt und die Gemeinschaft vorausgesetzt – eine ethische, politische oder soziale Relevanz *per se* gegeben. Diese Nicht-Unterscheidung von Kunst und sozialer Praxis verdichtet sich im Diskurs um den Topos der Partizipation. Er impliziert eine emanzipatorische Kraft im Handeln, in bloßer Tätigkeit, und an die Stelle einer autonomen Kunst tritt damit eine künstlerische Praxis, der eine inhärente gesellschaftliche Relevanz zugeschrieben ist.

2 Lesarten einer politischen Kunst

Die politische Dimension einer partizipativen Kunst scheint somit alleine der Teilnahme, einer nach außen sichtbaren Beteiligung, geschuldet. Als politische Praxis interpretiert, wird sie auch in Kritik und Theorie, in der Beschreibung einzelner künstlerischer Projekte, von Rhetoriken der Demokratisierung und Emanzipation begleitet. Zum Beispiel sahen Clegg & Guttman ihre *Offene Bibliothek*, die unter minimalen Auflagen frei zugänglichen Bücherschränke, als demokratische Bibliothek und als von ihrer „symbolischen Verknüpfung mit staatlicher Macht und privaten Mäzenen“ befreite (Clegg & Guttman 1994: 28). Das Vokabular ihrer differenzierten Texte ist betont politisch. Ihnen liege daran, so die Künstler, „das Kunstpublikum in ein aktiveres Publikum zu verwandeln, das sich mit der Zeit daranmacht, eine Auseinandersetzung mit Fragen nach dem Sozialgefüge seiner Umgebung zu führen“ (Friede 1994: 20f.). Ein Theoretiker schrieb, sie würden „alles daran setzen, das selbstbestimmte Handeln des Publikums tatsächlich praktikierbar zu machen“ (Linger 1994: 50). Eine Kritikerin meinte, dass sich künstlerisches Handeln hier nicht im Abseits vollziehe, sondern integriert in die Gesellschaft und

mit gesellschaftlichem Handeln identisch sei (vgl. Könneke 1994: 8). Die Künstler, die die Lotto-Tippgemeinschaft initiierten, waren der Meinung, dass durch das einzige Zugangskriterium einer Kostenbeteiligung eine Öffnung in Form einer sozialen Durchmischung des Publikums ermöglicht werde und „die Welt politischer Repräsentation“ von den partizipativen Modellen der Kunst „noch einiges lernen“ könne (Schardt & Schmelter 2007: 95).

Mit diesen und ähnlichen Narrationen steht eine Tendenz in Verbindung, auf die die Kunsthistorikerin Claire Bishop aufmerksam machte. Sie sprach im Zug einer Gleichsetzung von ästhetischem Urteilen mit ethisch-politischen von einer ‚ethischen Wende‘ in der Bewertung von Kunst (vgl. Bishop 2012: 18; 2004: 65). Diese ‚Wende‘ kennzeichne, dass Kunst nunmehr nach ihrem konkreten positiven oder weniger positiven Einfluss auf eine wünschenswerte oder weniger wünschenswerte Art der Kollaboration bewertet werde. Bishop nennt eine Besprechung der Künstlerinnengruppe Oda Projesis der Kuratorin Maria Lind als Beispiel: Oda Projesi organisierte seit dem Jahr 2000 in einem Viertel in Galata in Istanbul ausgehend von einer Wohnung, die als Plattform und Treffpunkt diene, gemeinsam mit den Anwohnern regelmäßig unterschiedliche Aktivitäten. Die Gruppe orientierte sich *in situ* an bestehenden Gegebenheiten und entwickelte in informeller Kooperation mit der Nachbarschaft mehrere Projekte, organisierte Workshops zu Experimentalmusik, Theaterworkshops für Kinder, ein Schattenspiel, Picknicks oder Diskussionen über die Neugestaltung des Hofes. Claire Bishop warf Lind vor, sie setze im Zug eines Vergleichs von Oda Projesis Projekt mit Thomas Hirschhorns *Bataille Monument* implizit ethische Kriterien über ästhetische: Das Projekt in Galata würde gegenüber Hirschhorns Monument⁷ als die bessere Kunst bewertet, da der Status der Mitproduzenten ein gleichberechtigter sei, während Hirschhorn die Bewohner und Bewohnerinnen der Friedrich-Wöhler-Siedlung als exotische und marginalisierte Gruppen in einer Form einer Art Sozialpornografie ausstelle. Seine Teilnehmenden wären zudem keine gleichberechtigten Mitproduzenten, da er seine Kollaborateure für ihr Mitwirken am Projekt bezahlt hätte (Bishop 2004: 21). Linds Positionierung Oda Projesis bewegt sich innerhalb der Konnotationen einer partizipativen Kunst. Sie betonte, dass Zusammenarbeit und Partizipation hier im Zentrum stünden und sah diese Praxis in der Kunst des 20. Jahrhunderts als immer dann von Bedeutung, wenn es (unter anderem) um das Verhältnis von Kunst und Leben gehe (vgl. Lind 2004: 116f.). „Partizipativ“ ist hier

7 *Bataille Monument* war eine Intervention, die Hirschhorn im Zuge der Documenta 11 in der Friedrich-Wöhler-Siedlung im Norden von Kassel platzierte. Den Anwohnern und den Documenta Besuchern war, letzteren per Fahrtendienst, eine Fernsehstation, eine Bataille-Ausstellung, eine Bibliothek und ein Imbiss zugänglich.

keine Beschreibung der Verfasstheit eines Rezeptionsverhältnisses oder der Organisationsform einer Kunst, sondern stellt an sich einen Wert dar, der, wie Claire Bishop kritisierte, durch ein *mehr an* eine bessere Kunst bedingt. Die Beteiligung des Publikums wird zu einem Wertkriterium, das der Vorstellung einer Aktivierung und Selbstermächtigung im Tun und dem Glauben an seine politische Relevanz unterliegt. Sie ist die Grundlage für eine Kritik, die nicht kunstimmanenten Kriterien unterworfen ist, sondern Partizipation als mehr oder weniger wirksames Injekt in politische, soziale oder gesellschaftliche Dispositionen interpretiert.

Das Etikett der Partizipation unterzieht damit einzelne künstlerische Projekte einem bestimmten Interpretationsmodus. Dass die Zuschreibungen und die Dualismen, auf denen die Konzeption dieses Rechtfertigungszusammenhangs beruhen, jedoch nicht *a priori* gegeben sind, dass sie, wie es Jacques Rancière ausdrückte, „ganz und gar nicht logische Gegensätze“ sind (Rancière 2009b: 22) vergessen diese Lesarten. Diesen blinden Fleck versuchte Rancière aufzuzeigen und Emanzipation anders zu denken: Sie beginne dann, wenn man den Gegensatz zwischen Sehen und Handeln in Frage stelle und wenn man verstehe, dass Sehen auch eine Handlung sei (Rancière 2009b: 23).

Zweifelsohne sind in Bezug auf manche Projekte, die als partizipative Kunst interpretiert werden, Deutungen jenseits eines Diskurses der Partizipation möglich. Wenn Felix Gonzalez-Torres in seinen *candy spills* die Besucher dazu auffordert, sich an den Bonbons zu bedienen, ist dann die Möglichkeit, auf einer materiellen Ebene zu interagieren, nicht auch Teil eines Sinngeschehens, in dem sich das Werk und seine Thematik für die Rezipienten formt? In *Untitled (Lover Boys)* ergab das Gewicht der verpackten Süßigkeiten das Körpergewicht des Künstlers und seines Freundes, wobei durch die Entnahme eines Stückes das Werk und gleichzeitig die Körper zu verschwinden begannen. Gonzalez-Torres schuf eine Situation, die die Beteiligten, in einem Zwiespalt von Verlockung und Vorsicht hinterlässt. Für diese Erfahrung ist es allerdings unbedeutend ob die intendierte Handlung tatsächlich vollzogen wird. Beteiligung könnte bei Gonzalez-Torres als unverzichtbarer Bestandteil des Werkes, als konzeptionelles Ingrediens und zugleich Produktionsmittel, betrachtet werden. Vermutlich führte Clegg & Guttmanns *Offene Bibliothek* weniger zur Infragestellung von Institutionen durch ein selbstbestimmtes Publikum, als dass sich die Arbeit in ihren Dokumentationen und Rekontextualisierungen in Form von installativ-konzeptuellen Arbeiten positionierte. Und letztendlich tangieren vielleicht Projekte wie *Park Fiction* oder Oda Projesis Nutzung der Situation in Galata nicht vornehmlich das Politische, indem sie einen passiven Betrachter zum Handelnden einer realen Situation werden lassen, sondern auch indem sie die Frage der Machbarkeit einer Veränderung erst zur Sprache bringen.

Thomas Hirschhorn, einer der Referenz-Künstler dieser Kunst, die sich durch das Mitwirken eines Publikums definiert, setzt sich explizit gegen ihren Begriff von Teilhabe zur Wehr.

„[I]ch weiß nicht“, so der Künstler in einem Interview, „was der Begriff ‚partizipative Kunst‘ bedeuten soll. Wer im Museum ein Bild von Mondrian betrachtet, kann partizipieren. [...] Nur ist diese Partizipation nicht messbar und nicht sichtbar. Wenn etwas sichtbar oder messbar sein muss in der Kunst, um als ‚partizipative Kunst‘ zu gelten, geht es bloß um Interaktivität und um ‚Kunst, die funktioniert‘“ (Egenhofer 2007: 100).

„I am an artist and not a social worker“ meint Hirschhorn (2004: 137) und besteht auf dem Konzept einer Kunst, die nicht voraussetzt, dass im physischen Handeln der Beteiligten ein Wirkpotenzial liege. Er versteht seine Projekte im öffentlichen Raum, wie etwa *Bataille Monument*, als Mittel um Ereignisse zu schaffen und um sich selbst und einer Öffentlichkeit eine Transformation durch Erfahrungen und Erlebnisse zu ermöglichen (Hirschhorn 2003; 2006: 155). Diese Erfahrungen gehen zwar aus dem physischen Mitwirken eines Publikums hervor, Hirschhorn betont jedoch: „real participation is the participation of thinking!“ (Bishop 2012: 264).

3 Die Praxis der Partizipation

Die Idee der Partizipation hat ihre Verfechter und ihre Gegner. Nicht nur Hirschhorn sieht sich von ihr zu Unrecht vereinnahmt und versuchte ihre Argumente zu entschärfen, auch Jacques Rancière kritisierte explizit Nicolas Bourriauds relationale Kunst. Der Streit um die Umdeutung der Teilhabe, die Entzweigung des Begriffs Partizipation, wird um zwei Modelle von Aktivität und zwei Versionen der Liaison von Kunst und Leben ausgetragen. Diese beiden Versionen einer ‚Politik‘ der Publikumsbeteiligung bewegen sich im Dualismus von Ästhetik und Ethik und einer Unbedingtheit der Autonomie der Kunst und ihrer Ablehnung. Sie pendeln zwischen dem Motiv der ästhetischen Erfahrung und einem Denken der Praxis, zwischen einer Kunst, die sich von ihrer Funktionalisierung rein hält, und einer, die sich als Kunst negiert und im Sozialen positioniert. Dabei geht es auch um die Festschreibung eines Allgemeinbegriffs von Kunst, ihrem Wertekanon und ihren Urteilkriterien.

Partizipation und Praxis deuten ein Im-Tun-Aufgehen an, das die Herstellung eines Werkes obsolet werden lässt. Dabei geht es keinesfalls lediglich um Prak-

tiken, die keine materiellen Werke mehr sind, denn das ist bereits in Ecos oder Gadammers Entwürfen, die die Identität der Kunst eher in ihrer Rezeption verorten, angelegt. Beide betonen eine Entität des Werks, die ohne beteiligte Rezipierende nicht bestehen könnte.

Bereits die Poetiken des offenen Kunstwerks beschrieb Giorgio Agamben in seinem ersten 1970 erschienenen Buch als „äußesten Punkt, den das Schicksal der Kunst [...] erreicht hat“. An diesem Punkt sei das Kunstwerk reine Möglichkeit und Verfügbarkeit für den ästhetischen Genuss geworden (Agamben 2012: 88f.). Wenn man das offene Kunstwerk als das Äußerste einer bloßen Potentialität betrachtet, dann hätte die Idee einer partizipativen Kunst, indem sie den Bereich des Ästhetischen verlassen hat, diesen Moment bereits überschritten. Die Beteiligung des Publikums, die Identität der Kunst und ihre gesellschaftliche Relevanz entsprechen ganz einer Version von Praxis, die Agamben einige Seiten weiter beschreibt. In Rückbesinnung auf die griechische Bestimmung von *poiēsis* und *praxis* sieht er die Unterscheidung dieser Begriffe im heutigen Verständnis des menschlichen ‚Tuns‘ nivelliert. Während ehemals „im Zentrum der Praxis [...] die Idee des Willens stand, der sich jeweils unmittelbar in einer Handlung ausdrückt, war die zentrale Erfahrung der *poiēsis* [...] das Faktum, daß etwas vom Nicht-sein ins Sein, aus der Verborgenheit ins volle Licht des Werkes tritt“ (Agamben 2012: 91f.). In dem Moment, als diese Unterscheidung vollends verwischt war, sei

„jeder Zugang zur Unterscheidung zwischen *poiēsis* und *praxis*, zwischen Produktion und Aktion, schon versperrt. Das ‚Tun‘ des Menschen wird ab nun verstanden als eine Aktivität, die eine reale Wirkung hervorbringt [...], eine Wirkung, deren Wert sich nach dem Willen bestimmt, der sich in ihr ausdrückt.“ (Agamben 2012: 93)

Versuche die Ästhetik zu überwinden, so Agamben, „interpretieren die Kunst als einen Modus der Praxis und die Praxis als Ausdruck eines Willens und einer schöpferischen Kraft“ (Agamben 2012: 95f.). Alles, was der Mensch tue, werde somit als Praxis verstanden, als „Ausdruck des Willens, eine bestimmte Wirkung hervorzubringen“ (Agamben 2012: 91).

Sollte er damit Recht behalten haben? In einer Logik, in der das Handeln Ausdruck des menschlichen Willens ist, kann dieser nicht in einer ästhetischen Erfahrung verortet werden. Entspricht das nicht dem Versprechen der Emanzipation, das eine partizipative Kunst begleitet und die die Idee einer Selbstermächtigung durch die innere Teilhabe an einem Kunstwerk rettungslos veraltet erscheinen lässt? Die Handlungen sind, wie Bourriaud meinte, der Welt, der Gesellschaft, dem Sozialen, der physischen Realität zugeordnet („the existing real“).

Die Interpretationsmodi einer Kunst, die gar nicht mehr anders als mit ‚Praxis‘ bezeichnet werden kann, finden sich in diesem Denken ebenso wieder, wie die Ideen von basisdemokratischen, partizipativen und emanzipatorischen Praxen in Pädagogik oder Politik.

Diese Utopien der Beteiligung und eines Willens, der alleine durch das Tun eines Subjekts zu seiner Wirkkraft gelangt, wurde in Bezug auf das Denken der Partizipation auch im Rückgriff auf Theorien des Politischen, etwa jene Chantal Mouffes und Ernesto Laclaus oder Jacques Rancières, kritisiert. Das Misstrauen gilt der Vorstellung, dass alleine das Faktum der Partizipation schon genüge um eine Emanzipation des Subjekts zu bewirken. „[A]ls ob Partizipation“, so formulierte es Mouffe, „schon von sich aus eine wirkliche Demokratie mit sich bringen würde“ (Miessen 2012b: 101). Auch von partizipatorischen Kunstprojekten verlange man eine zu große Wirkung, denn manchen Autoren erscheinen sie zu konsensualistisch ausgerichtet. Die Eingriffe der Rezipienten fänden eher im Rahmen einer paternalistischen Hilfeleistung und in einem schon aufgeteilten Raum struktureller Rahmenbedingungen statt. Das Politische an künstlerischen Praktiken, wie etwa Rirkrit Tiravanijas Kochaktionen, wurde dahingehend in Frage gestellt, dass die entstehenden Situationen einen Dissens ausschließen würden: Einerseits bliebe der Kreis der Teilnehmenden auf ein elitäres Kunstpublikum beschränkt und andererseits fände keine Neuverteilung der bereits zugewiesenen Rollen und Platzierungen statt (vgl. z. B. Milevska 2006: 23; Raunig 2007: 67f.; Bishop 2004: 66–69).

Auch an solchen Kritiken lässt sich ablesen, dass der Paradigmenwechsel, der sich anhand des Begriffes Partizipation in der Diskussion bestimmter künstlerischer Strategien vollzog, mit einer Abwendung von der Kunsterfahrung des Subjekts einhergeht. Der Wille und die Wirkung, der den Praktiken der Partizipation zugeschrieben wird, sollen sich in der Gemeinschaft manifestieren. Die Distanz von der Idee einer inneren Teilhabe ist die Bedingung, um Aktivität als sichtbare, nachvollziehbare und auf das Gemeinsame gerichtete Handlung zu verstehen. Das Interesse richtet sich nicht mehr auf einen Mehrwert der Kunst für ein Subjekt, sondern auf die Fragen nach einem Effekt auf ein Kollektiv.

Damit sind im Denken der Partizipation die Gesten der Abgrenzung, die eine bürgerliche Kunst als autonom von einer bürgerlichen Gesellschaft identifizierte, letztlich obsolet geworden. Ein Kunstbegriff, der völlig in der Praxis aufgeht, rüttelt an den Grenzen der Kunst, indem er ihre traditionellen Kategorien in eins fallen lässt. Wenn dem Handeln ein Wille und eine emanzipatorische Kraft zugesprochen werden, benötigt die Kunst weder die Trennung von Rezeption und Produktion, Autoren und Publikum, noch von Bewertungsgrundlage, Produktionsmittel und Werk. Gerade weil ein Bezug auf ein Außen fehlt, liegt im Verschwinden

dieser Aufteilungen auch eine Gefahr. Ein Werk, als ein unabhängiges Drittes, auf das sich die Beteiligten beziehen könnten, fehlt der Idee der partizipativen Kunst. Auch diesem Grund sollte gerade der paradigmatische Zusammenhang zwischen einer emanzipierten Haltung und einer reinen *Praxis* zur Diskussion gestellt werden. Das deutet auch Agamben an, denn

„[w]ährend die *poiēsis* ihre *peras*, ihre Grenze, außerhalb ihrer selbst hat und insofern produktiv, nämlich das Ursprungsprinzip (*archē*) von etwas anderem als sich selbst ist, bleibt das Wollen, das am Ursprung der Praxis steht und im Handeln sein Ziel erreicht, im eigenen Zirkel gefangen.“ (Agamben 2012: 101)

Literatur

- Adorno, Th. W., 2012: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Agamben, G., 2012: *Der Mensch ohne Inhalt*. Berlin: Suhrkamp.
- Barthes, R., 2000: *Der Tod des Autors*. 185–193 in: F. Jannidis, G. Lauer, M. Matinez & S. Winko (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam.
- Bishop, C., 2004: *Antagonism and Relational Aesthetics*. October 110: 51–80.
- Bishop, C., 2012: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, New York: Verso.
- Blunck, L., 2003: *Between Object & Event: Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe*. Weimar: VDG Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.
- Bourdieu, P., 1974: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourriaud, N., 2002: *Relational Aesthetics*. Dijon, Paris: Les presses du reel.
- Clegg, M. & Guttman, M., 1994: *Bemerkungen zur Offenen Bibliothek*. 27–30 in: A. Könneke (Hrsg.), Clegg & Guttman: *Die Offene Bibliothek*. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Cantz.
- Eco, U., 2012: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Egenhofer, S., 2007: „Partizipation kann nicht provoziert werden“: Ein E-Mail-Interview mit Thomas Hirschhorn von Sebastian Egenhofer geführt vom 14. bis 23.09.2007. 31 *Das Magazin des Ith Zürich* 10/11: 97–104.
- Feldhoff, S., 2009: *Zwischen Spiel und Politik: Partizipation als Strategie und Praxis in der bildenden Kunst*. Berlin: PhD Diss., Universität der Künste Berlin.
- Friede, C., 1994: *Interview mit Clegg & Guttman*. 17–22 in: A. Könneke (Hrsg.), Clegg & Guttman: *Die Offene Bibliothek*. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Cantz.
- Gadamer, H.-G., 1977: *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Stuttgart: Reclam.
- Gehlen, A., 1965: *Zeit-Bilder: Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt am Main, Bonn: Athenäum.
- Hirschhorn, Th., 2003: *Bataille Maschine*. Berlin: Merve.
- Hirschhorn, Th., 2004: *Bataille Monument*. 133–147 in: C. Doherty (Hrsg.), *Contemporary Art: From Studio to Situation*. London: Black Dog Publishing.
- Hirschhorn, Th., 2006: *24h Foucault*. 154–157 in: C. Bishop (Hrsg.), *Participation*. London, Cambridge: Whitechapel Gallery, MIT Press.
- Könneke, A., 1994: *Clegg & Guttman: Die Offene Bibliothek: Beispiel einer erweiterten Kunst im öffentlichen Raum*. 7–12 in: Ders. (Hrsg.), Clegg & Guttman: *Die Offene Bibliothek*. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Cantz.
- Kravagna, C., 1998: *Arbeit an der Gemeinschaft: Modelle partizipatorischer Praxis*. 28–46 in: M. Babias & A. Könneke (Hrsg.), *Die Kunst des Öffentlichen*. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst.
- Krieger, V., 2010: „at war with the obvious“: *Kulturen der Ambiguität. Historische, psychologische und ästhetische Dimensionen des Mehrdeutigen*. 13–49 in: V. Krieger & R. Mader (Hrsg.), *Ambiguität in der Kunst: Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.

- Kurjaković, D., 2007: Partizipation als rhetorischer Effekt: Diskurse der Authentifizierung versus die Ambivalenz narrativer Konstrukte in der jüngsten Gegenwartskunst. 31 Das Magazin des ith Zürich 10/11: 85–90.
- Laleg, D., 2012: Das Potenzial des Ästhetischen: Drei Fragen an Juliane Rebentisch zum Verhältnis von Ästhetik und Politik. ALL-OVER 3: http://allover-magazin.com/wp-content/uploads/2012/10/03_Rebentisch.pdf (zuletzt aufgerufen am 24.03.2015).
- Lind, M., 2004: *Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi*. 109–121 in: C. Doherty (Hrsg.), *Contemporary Art: From Studio to Situation*. London: Black Dog Publishing.
- Linger, M., 1994: Ermöglichung des Unwahrscheinlichen: Von der Idee zur Praxis ästhetischen Handelns bei Clegg & Gutmans Offener Bibliothek. 47–52 in: A. Könneke (Hrsg.), *Clegg & Guttman: Die Offene Bibliothek*. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Cantz.
- Miessen, M., 2012a: *Albtraum Partizipation*. Berlin: Merve.
- Miessen, M., 2012b: Demokratie auf dem Prüfstand: Im Gespräch mit Chantal Mouffe. 88–133 in: Ders. (Hrsg.), *Albtraum Partizipation*. Berlin: Merve.
- Milevska, S., 2006: Partizipatorische Kunst: Überlegungen zum Paradigmenwechsel vom Objekt zum Subjekt. *Springerin* 2: 19–23.
- Rancière, J., 2009a: *Der unwissende Lehrmeister*. Wien: Passagen.
- Rancière, J., 2009b: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen.
- Raunig, G., 2007: Partizipation und Polizei. 31 Das Magazin des ith Zürich 10/11: 65–70.
- Rollig, S., 2000: Zwischen Agitation und Animation: Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts. EIPCP: <http://eipcp.net/transversal/0601/rollig/de> (zuletzt aufgerufen am 24.03.2015).
- Sartre, J. P., 1958: *Was ist Literatur? Ein Essay*. Hamburg: Rowohlt.
- Schardt, S. & Schmelter, W., 2007: Grand Prix Garantie. 31 Das Magazin des ith Zürich 10/11: 91–95.
- Schatzki, Th. R., Knorr Cetina, K. & von Savigny, E. (Hrsg.), 2001: *The Practice Turn in Contemporary Theory*. Abingdon: Routledge.
- Seel, M., 1993: Zur ästhetischen Praxis der Kunst. 398–416 in: W. Welsch (Hrsg.), *Die Aktualität des Ästhetischen*. München: Fink Verlag.
- Wege, A., 2002: Partizipation. 236–240 in: H. Butin (Hrsg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: Dumont.

Ästhetische Praxis

Kauppert, M.; Eberl, H. (Hrsg.)

2016, IX, 437 S. 40 Abb., 19 Abb. in Farbe., Softcover

ISBN: 978-3-658-12895-1