

# New Realities. New F(r)ictions.

## Soziale Handlungsräume der Kunst zwischen Begegnung und Dialog

New Realities. New F(r)ictions. Social Spaces of Action of Art between Encounter and Dialogue

AUDE BERTRAND-HOETTCKE\*, MATTHIAS KETTNER\*\*

Universität Witten/Herdecke

### *Abstract*

In this essay, we assume that we are currently dealing with a renewed structural change of the *public sphere*. This change has considerable consequences for the sphere of the *political*. For the crisis of representativeness and the fragmentation of the public sphere into antagonistically structured worlds aimed at self-presentation and self-affirmation are eroding the *common ground* that is necessary for political as well as for aesthetic performative acts to be asserted and appreciated. Against this background, it is necessary to take a closer look at art forms that want to contribute to a socio-political transformation beyond performative interventions on the “stage of the public”. Instead of focusing on attempts to remix the already hopelessly crisis-ridden dominant relations of representation, and instead of attempts to propagate counter-hegemonies, we focus on *community based arts*. We argue that the political strength of this new genre lies not so much in an expected “social impact” or in the revival of a dying we-identity, but rather in the re-creation of an immediate sociality through bodily encounter and empowerment of dialogical responsiveness among citizens in face-to-face interactions.

Wir gehen in diesem Aufsatz davon aus, dass wir es gegenwärtig mit einem erneuten Strukturwandel der *Öffentlichkeit* zu tun haben. Dieser hat erhebliche Konsequenzen für die Sphäre des *Politischen*. Denn durch die Krise der Repräsentativität und die Zersplitterung der Öffentlichkeit in antagonistisch strukturierte, auf Selbstdarstellung und -bestätigung gerichtete Welten erodiert der *common ground*, der erforderlich ist, damit politische wie ästhetische performative Handlungen geltend gemacht werden können. Vor diesem Hintergrund ist es nötig, Kunstformen näher zu betrachten, die diesseits performativer Eingriffe auf der „Bühne des Öffentlichen“ zur einer gesellschaftspolitischen Transformation beitragen wollen. Statt auf Versuche einer Neumischung der ohnehin heillos krisenbehafteten herrschenden Repräsentationsverhältnisse, und statt auf Versuche des Propagierens von Gegen-Hegemonien, fokussieren wir uns auf *community based arts*. Wir argumentieren, dass die politische Stärke dieses neuen Genres nicht so sehr in einem zu erwartenden „*social impact*“ oder in der Wiederbelebung einer absterbenden Wir-Identität liegt, als vielmehr in der Wiederstellung einer unmittelbaren Sozialität durch leibliche Begegnung und Befähigung zur Dialog-Offenheit unter Anwesenden.

### *Keywords*

Ästhetik/aesthetics, Digitalisierung/digitalization – digitization, gesellschaftlicher Wandel/social change, Medien/media, sozialer Zusammenhalt/social cohesion

\* aude.bertrand-hoettcke@uni-wh.de

\*\* Matthias.Kettner@uni-wh.de

In diesem Essay beschäftigen wir uns mit folgender Frage: Inwieweit ist sozial engagierte Kunst politisch relevant? Zum einen sind gesellschaftspolitisch engagierte, partizipatorische und intervenierende Kunstprojekte im öffentlichen Raum zu einem mittlerweile etablierten New Genre geworden und von Biennalen nicht mehr wegzudenken. Zum anderen hat sich auch die Kritik derartiger Kunstpraktiken ausdifferenziert. Die Kunstkritikerinnen Claire Bishop (2004, 2006) und Miwon Kwon (2005) wiesen schon frühzeitig auf die Gefahren der kommunalpolitischen oder immobilienwirtschaftlichen Vereinnahmung solcher Initiativen hin. Der Philosoph Jacques Rancière (2007) ist kritisch gegenüber einer Kunst, die, wie er meint, sowohl ihre Rolle als Kunst missversteht als auch ihre Kraft der genuin ästhetischen Einflussnahme durch die Überlagerung mit Politik preisgibt. Eine weitere, im philosophischen Feld politischer Ästhetik einflussreiche Position ist die von Oliver Marchart. Der Politikwissenschaftler stellt sich zwar dezidiert gegen den Rancièreschen Mainstream, wonach Kunst nur dann politisch wirksam sei, wenn und weil sie *nicht* explizit Bezug auf Politisches nimmt; doch ist er skeptisch gegenüber einer engagierten Kunstströmung, die wie er polemisch meint, nichts anderes bezwecken oder erreichen würde als „Sozialpornographie“ (MARCHART 2007: 238). Auch der Kunstwissenschaftler Wolfgang Ullrich (2016) denunziert eine Kunst, die für Beteiligte und Publikum „Gewissensdienstleistung“ erbringe, ohne auch nur die Absicht zu verfolgen, die Situation der Betroffenen zu verbessern.

All diese Analysen haben den Nachteil, dass sie auf das große Feld der Kunst die überkommene Blickrichtung der (bisher) „autonomen“ Kunst im Selbstverständnis der europäischen Moderne einnehmen. So werden sie dem fortschreitenden Entgrenzungsphänomen, dass Kunst wie Politik und Wirtschaft in einer wirtschaftlich und medial nahezu vollkommen und auch kulturell weitgehend globalisierten Welt sich durchdringen, statt eigenlogische „Wertsphären“ (im Sinne von Max Weber (1989)) zu bleiben, nicht gerecht. Wir möchten daher die Relevanzfrage aus einem anderen Blickwinkel angehen. Wir machen uns die kürzlich u.a. von Jürgen Habermas (2021, 2022) überzeugend aktualisierte These eines erneuten *Strukturwandels der Öffentlichkeit* zu eigen. Dass die digital-technische Transformation der Kommunikationsverhältnisse spätestens seit der kulturellen Normalisierung von Smartphone-Nutzung und Social Media (ab 2007) erhebliche Konsequenzen für politische und andere funktionsspezialisierte Formen von medienabhängigen Öffentlichkeiten hat, auch krisenhafte, wird niemand bestreiten können. Die Behauptung eines neuen Strukturwandels hebt ab auf eine Krise der Repräsentativität

und die Zersplitterung der Öffentlichkeit in antagonistisch strukturierte, auf Selbstdarstellung und -bestätigung gerichtete Welten. Im (gewiss stets nostalgieanfälligen) Vergleich zu prädigitalen Öffentlichkeiten und deren eingespielten Umgangsformen mit Konsens und Dissens wird unser *common ground* erschüttert. Unser Verständnis von Öffentlichkeit beruhte bisher auf einem solchen *ground*, als Fundament: Dissense, Debatten und Kontroversen konnten in einem implizit geteilten oder wenigstens hinreichend ähnlichen „Raum der Gründe“ geführt werden. Dies betrifft, wohlgemerkt, sowohl politische als auch ästhetische performative Handlungen. Im intellektuellen Raum gemeinsamer Gründe konnte radikal debattiert und diskutiert werden – auch und gerade mit denen, die vehement andere Argumente oder Positionen vertraten; sowie, geradezu paradigmatisch, über Skandale der Kunst.

Angesichts der Zersplitterungsdiagnose erscheint es uns dringlich, gerade solche Kunstformen näher zu betrachten, die – abseits performativer Äußerungen auf der „Bühne des Öffentlichen“ – in einem erkennbaren Sinne durch Interventionen auf gesellschaftspolitische Veränderungen abzielen. Anstelle einer Neuaufteilung der ohnehin krisenbetroffenen herrschenden Repräsentationsverhältnisse oder des Propagierens von Gegen-Hegemonien fokussieren wir uns deshalb auf *community based art* (Für gängige terminologische Varianten siehe [www.tate.org.uk/art/art-terms/c/community-art](http://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/community-art)). Mit Blick auf pädagogisch-dialogische Tendenzen in der Gegenwartskunst, und inspiriert von befreiungspädagogischen Ansätzen, die auf Paulo Freire (1986) zurückgehen, argumentieren wir, dass die politische Stärke solcher Ansätze nicht so sehr in einem zu erwartenden *social impact* oder in ihrem Beitrag zur Herstellung einer ‚Wir-Identität‘ liegt, als vielmehr in der Wiederstellung einer unmittelbaren Sozialität durch leibliche Begegnung und Befähigung zu Dialog-Offenheit unter unmittelbar Beteiligten.

Exemplarisch für diese Richtung seien Projekte der niederländischen Künstlerin Jeanne van Heeswijk genannt, etwa *Homebaked* (Liverpool, seit 2012). Mit dem Bäckerei-Projekt gelang es der Künstlerin, unter aktiver Beteiligung der Nachbarschaft einen Begegnungsraum und nebenher ein selbstverwaltetes sinnstiftendes Tätigkeitsfeld inmitten eines ehemaligen Arbeiterviertels aufzubauen. Aus dem Experiment, das anlässlich der Liverpool Biennale startete, wurde eine kommunale Institution, die weit über die Grenzen der Kunstwelt hinaus als Vorzeigeprojekt rezipiert wird.

Hinzu kommt eine Vielzahl weniger ergebnisorientierter Projekte, in denen situiertes Wissen (sei dieses in Überlieferungen, Erzählungen

oder gelebten Praktiken z.B. des Tanzens und Feierns, des Tausches oder des Kochens verkörpert) ethnografisch-künstlerisch dokumentiert und ggf. szenisch adaptiert werden. Das kann durch Archivierung und Recherchen erfolgen, wie bei der Londoner Künstlerin und Forscherin Alda Terraciano; durch „enactment“ von alltäglichen Ritualen des Beisammenseins, Plauderns, Kochens, wie bei *oda projesi*; oder durch performative Adaptionen, wie bei dem Berliner Dramaturgen Lukas Matthaei (Ensemble Matthei und Konsorten: <<https://matthaei-und-konsorten.de/>>). Auch die sogenannte *Dialogic Arts* kann als eine Ausprägung sozial engagierter Kunst betrachtet werden (zur Terminologie siehe beispielsweise den online-Glossar der Tate Modern: <[www.tate.org.uk/art/art-terms/](http://www.tate.org.uk/art/art-terms/)>); allerdings steht hier im Mittelpunkt, dass ein Austausch im Gespräch zustandekommt. Anders als etwa beim dadaistischen *Cadavre Exquis* geht es nicht ums Assoziieren, sondern um Dialog. Nennenswert sind im Hinblick auf radikale Pädagogik Kunstprojekte, die sich als Schule oder experimentelle Universität formieren (etwa die „floating university“ initiiert von *raumlabor berlin* mit verschiedenen Dialogmethoden, z.B. die „silent conversation“, siehe <<https://floating-berlin.org/silent-conversations/>>).

### **Neue Realitäten und deren Konfliktpotential: Multiple Repräsentationsräume in Ästhetik und Politik**

In diesem ersten Abschnitt stützen wir uns auf folgende Grundannahme: Politik (als *res politica*) und Ästhetik (die Sphäre der Praxis und Theorie künstlerischer Produktivität und Rezeption) berühren und überschneiden sich darin, dass beide gleichermaßen auf Repräsentation und sozialer Geltung beruhen. Beide Sphären, die Sphäre der Kunst sowie die der Politik, haben mit Neuverhandlungen im Hinblick auf *Öffentlichkeit* zu tun: Sowohl Repräsentationsfähigkeit als auch soziale Geltung sind keine immanenten, sondern beständig umkämpfte Größen, die *in* der Öffentlichkeit ausgehandelt, verfochten und aufrechterhalten werden müssen. Erschwerend kommt hinzu, dass bisher einigermaßen verlässliche Performativitätsregeln, welche Voraussetzung für gelingende Kommunikation in der Öffentlichkeit waren, heute oft außer Kraft gesetzt werden oder sogar generell zerfallen. Eine Teilerklärung, warum z.B. klassische (partei)politische Kommunikation oder einzelne öffentliche Kunstplakate an Kraft verlieren, ist sicher der erwähnte neue Strukturwandel der Öffentlichkeit (SEELIGER/SEVIGNANI 2021; HABERMAS

2021, 2022). Auch die zunehmende Komplexität und Multipolarität einer globalisierten Welt seit der Jahrtausendwende erklärt einiges. Bezugssysteme für Kritik wie für Affirmation vervielfältigen sich, relativieren sich dadurch aber auch gegenseitig oder befördern einen Differenz-Pluralismus von gegeneinander gleichgültig gewordenen Kommunikationsgemeinschaften.

Die Entwicklung des neuen Strukturwandels zeitigt Widersprüche. Einerseits kann eine fortschreitende Entgrenzung und Verflechtung verschiedener lebensweltlicher Bereiche festgestellt werden, zu denen u.a. die Kunst, das private und das soziale Leben, die Ethik, die Religiosität oder auch die Politik zählen. Andererseits ist eine Vermehrung und Verschließung kleiner Teilöffentlichkeiten in selbstbezügliche und in sich geschlossene Inseln oder „Blasen“ zu bemerken, in denen Öffentlichkeit als ein wertvolles „Prinzip“ per se in Frage gestellt wird. Zur Signatur von Digitalisierung als transversalem Kulturprozess gehört (bis jetzt), dass weltweit offene, umfassend vernetzte und Dissens integrierende Öffentlichkeiten (z.B. in der Wissenschaftsgemeinschaft) und andererseits zersplitterte Teile voneinander getrennter, in sich geschlossener *Separé*-Öffentlichkeiten nebeneinanderstehen. Die „Öffentlichkeit von Öffentlichkeiten“ (DEWEY 1927) zerfällt unter der starken Spannung gegenläufiger Kräfte. Das nahezu Paradoxe ist: Öffentlichkeit diffundiert durch starke Vermengung und Zersplitterung zugleich.

Das Prinzip Öffentlichkeit ist hierdurch nicht nur per se entwertet; es lässt sich auch kaum noch durch autoritative Meinungsbildungs-Bestrebungen realisieren (was gerade „öffentliche Intellektuelle“, nicht zuletzt auch viele Kunstkritikerinnen, als bedauerlichen Bedeutungsverlust erleben). Ordnete Habermas der *Theorie des kommunikativen Handelns* (1984) „unserer Lebenswelt“ noch die Bereitstellung von „Hintergrundkonsens“ zu, ist diese Zuordnung heute nicht mehr so einfach:

[J]e heterogener die sozialen Lebenslagen, die kulturellen Lebensformen und die individuellen Lebensstile einer Gesellschaft sind, desto mehr muss das Fehlen eines a fortiori bestehenden Hintergrundkonsenses durch die Gemeinsamkeit der öffentlichen Meinungs- und Willensbildung wettgemacht werden. (HABERMAS 2022: 19)

Dieses „muss“ erscheint uns aporetisch. Denn gerade solche Bestrebungen einer „öffentlichen Meinungs- und Willensbildung“ beruhen auf der Prämisse einer geteilten Lebenswelt, die es als solche nicht mehr gibt. Folglich sind sie weder ausreichend noch adäquat, um diese Prämisse zu rekonstruieren – bzw. um den Mangel eines nicht mehr

ausreichend vorhandenen „Hintergrundkonsenses“ zu kompensieren. Starke „Meinungs- und Willensbildung“ kann ohne einen hinreichend großen geteilten *Raum der Gründe* sich weder herauskristallisieren, noch diesen Raum wiederherstellen oder ihn auch nur als etwas für alle Wertvolles und Erstrebenswertes, sprich: als ein Allgemeingut, rehabilitieren.

Diese Diagnose wirft Licht auf eine Parallele zwischen zwei Neuentwicklungen in Kunst und Politik. Zum einen sehen wir uns mit einer diskursiven Pluralisierung und Infragestellung der alten Frage konfrontiert, was Kunst als solche (aus)macht, was einen erweiterten, instabilen oder stets neu definitionsbedürftigen Geltungsanspruch für neue Genres im Feld der Gegenwartskunst zur Folge hat (etwa als eine ‚ent-grenzte‘, ‚post-autonome‘, jedenfalls zunehmend in die Gesellschaft eingreifende kulturelle Praxis). Zum anderen ist die Repräsentationskrise moderner Regierungsformen zu einem zentralen Thema politischer Demokratietheorien geworden. Manifest wird dies etwa durch die mittlerweile breit rezipierte These des Übergangs in eine „Postdemokratie“ (CROUCH 2021). Darüber hinaus wird ein Krisenzustand moderner Demokratien vielerorts thematisiert – zwischen „Hass der Demokratie“ (RANCIÈRE 2011) und steigendem Populismus. Die auf demokratischem Wege zu erzielende Dauerverständigung darüber, was zum Gemeinwohl und Gemeininteresse gehört und was nicht, geht im weißen Rauschen (DELILLO 1985) der endlos vervielfältigten Eigeninteressen und eigensinnigen Vorstellungen individuellen guten Lebens unter.

Ausgehend von dieser Parallele zwischen zeitgenössischer Kunst und zeitgenössischer demokratischer Politik möchten wir im Folgenden zwei Phänomene hervorheben: (A) Gewissen ästhetischen Repräsentativitätsformen (in Gestalt des Exponats, des *Sujets* oder des Motivs der Kunst) bzw. Repräsentanten oder Repräsentationsinstanzen wird die Legitimität abgesprochen; (B) Rückzüge erfolgen in Sonderwelten, in denen alternative, aber massentaugliche Repräsentationen performativ angeeignet und maschinell (oder algorithmisch) verfestigt werden können.

#### *(A) Negation, Illegitimität und Repräsentationskrise*

Das Absprechen des legitimen Kunststatus ebenso wie die erwartbaren Abwehrreaktionen bilden ein wiederkehrendes, oft produktiv gewesenes Muster in der Innovationsgeschichte der Kunst der westlichen Moderne. Ablehnende Reaktionen werden häufig solchen Rezipienten (seien es reaktionäre Kritiker oder Kunstlaien) zugeschrieben, die entweder den

innovativen Charakter der betreffenden Exponate nicht sehen können oder die schlichtweg das Kontingenzmoment in der Fremddefinition und das Autonomiemoment in der Selbstdefinition von moderner Kunst ignorieren. Problematisch wird solche Metakritik spätestens dann, wenn exkludierende und sanktionsbewehrte (z.B. rechtliche) Kategorien als Schutzwall abendländlicher Kunst gegen nichtwestliche Kunst in Anschlag gebracht werden, wie dies etwa Wolfgang Ullrich kürzlich anlässlich des Antisemitismus-Skandals der *documenta fifteen* vorgeschlagen hat (nachhörbar auf [www.deutschlandfunk.de/ist-das-alles-von-der-kunsthfreiheit-gedeckt-elke-buhr-vs-wolfgang-ullrich-dlf-oe611070-100.html](http://www.deutschlandfunk.de/ist-das-alles-von-der-kunsthfreiheit-gedeckt-elke-buhr-vs-wolfgang-ullrich-dlf-oe611070-100.html), zum Kontext s. BERTRAND-HOETTCKE/KETTNER 2022).

Auf der Bühne des Politischen hat das Absprechen von repräsentativer Legitimität Konsequenzen, die gravierender sind als im Feld der Kunst. Der demonstrative Entzug des Legitimitätsvertrauens, z.B. in Ergebnisse politischer Wahlen, kann als ein Rechtfertigungsnarrativ genutzt werden, etwas als Freibrief für Protestaktionen, die zu politischen Umsturzversuchen auflaufen können. Der Sturm auf das Kapitol im Januar 2021 hat musterbildend gewirkt. Wir denken an die versuchte Erstürmung des Reichstagsgebäudes im August 2020 in Berlin und an die Verwüstung von Regierungsgebäuden im Januar 2023 in Brasilia.

Ranciè (2021) gibt sich nicht zufrieden mit der simplen kultursoziologischen Kausalerklärung von Andreas Reckwitz (2017), die den Anstieg des Populismus auf traditionsbewusste, insgesamt unterprivilegierte soziale Schichten, die in der singulären, kreativen Selbstfindung und im Kosmopolitismus keinen Anschluss finden, zurückführen will. Diese Erklärung wäre nur Wasser auf die Mühlen des ‚Hasses der Demokratie‘ (den Ranciè als Hassliebe zur anti-elitären, radikal egalitären Volkssouveränität begreift – RANCIERE 2011) und ließe sich, indirekt zumindest, ausmünzen zugunsten des fragwürdigen Ideals einer einzigen regierungs- und repräsentationsfähigen Elite *gegen das Volk*. Anstatt dem uninformierten Staatsvolk die Schuld für die eigene Ignoranz zu geben, bezieht Ranciè sich auf einen generalisierten Zustand der Verunsicherung und (RANCIERE 2021: 1) Orientierungslosigkeit, welcher zu einer an sich gesunden vernunftbasierten Reaktion führt: Nämlich Skepsis und Infragestellung von behaupteten Evidenzen und Normen, unabhängig davon, wer diese behauptet und hochhält.

Tatsächlich ist es so, dass man den Beweis nicht deswegen ablehnt, weil man dumm ist, sondern, weil man zeigen will, dass man intelligent ist. Es ist das Zeichen einer Pervertierung, die in die Struktur unserer Vernunft selbst eingeschrieben ist.

Nicht pauschal Dummheit, Aberglaube oder Zugehörigkeit zu absonderlichen Gruppierungen und Sekten, sondern auch das verinnerlichte Vernunftprinzip des Selbstdenkens treibt möglicherweise zu einer (u.U. ihrerseits unhinterfragt bleibenden) Infragestellung der Informationen aus der globalen, massenhaften Öffentlichkeit – bis hin zu den absurdesten und irrationalen Theorien. Aus *dianoia* wird *paranoia*, aus Kants (1923) Ermutung, sich des eigenen Verstandes ohne Anleitung eines anderen zu bedienen, wird der trotzige Eigensinn derer, die ‚sich nichts vormachen lassen wollen‘.

Diese Schlussfolgerung lässt sich einfacher auf die Sphären von Kunst und Wissenschaft übertragen als auf den ersten Blick zu vermuten. Die neue literaturwissenschaftliche Richtung der *Postcritique* (ANKER/FELSKI 2017) denunziert ebenfalls paranoische Züge an „kritischen“ Ansätzen zeitgenössischer Kultur- und Sozialwissenschaften. So meint etwa die Gender- und Queer-Theoretikerin Eve Kosofsky Sedgwick in der modernen reflexhaften Suche nach Entmystifizierung und einem obsessiven Interesse an der Enthüllung verborgener Missstände etwas Paranoides zu erkennen (KOSOFSKY SEDGWICK 1997). Der Kunstkritiker Hal Foster (2021) hat Verschiebungen im Zeitgeist beobachtet, die die Geltungsansprüche von politischer wie ästhetischer Kritik gleichermaßen beeinträchtigen oder sogar annullieren. Foster sah, dass das Denunzieren oder Persiflieren die (meisten) Repräsentanten der politischen Klasse nicht mehr ernstlich zu erreichen vermag, weil diese Repräsentanten ihrerseits zunehmend auf Selbstironie und Clownerie, auch auf bloße Faktizität rekurrieren, oder umgekehrt auf „Postfaktisches“ und „alternative Fakten“. Taktiken der Irritation sind inzwischen in das selbstverständliche Repertoire einer aufmerksamkeitsbasierten Ökonomie eingewandert. Ob diese Depotenzierung von Kritik auch die neuen Strategien und Taktiken einer informierten (statt naiven und rein affirmativen) kurativ-therapeutischen *Postcritique* ereilt, lassen wir an dieser Stelle offen. Die Lösungswege, die wir im dritten Abschnitt andeuten, sind jedenfalls mit dieser Richtung verwandt.

*(B) Multiple Repräsentationsräume, komplexitätsreduzierende Repräsentationsformen.*

Viele der Kommunikationsverhältnisse, die technokulturell auf der Höhe der Zeit sind, begünstigen entschieden die Entstehung von in sich geschlossenen homogenen Sonderwelten, wie Inseln, die auf ästhetisch wie politisch homogenisierende Repräsentationsformen und

-plattformen zurückgreifen. Mediengetrieben bilden sich *Milieus* mit habitualisiertem Verhalten heraus (sichtbar durch Mode, Jargon, Auftritt, die Mimesis geteilter Überzeugungen), in denen ähnliche implizite Zielsetzungen (mess- und sichtbar gemachte Popularität, Gefallen und Einflussnahme) herrschen. Das dort tagtäglich gezeigte Verhalten unterscheidet sich nicht nur stark von dem Akt bewusst gewählter und konsequent durchgeführter kommunikativer Handlungen, die Koordination und Kooperation vermittelt vorbehaltlos verständigungsorientierten Sprachgebrauches und lebensweltlichen Hintergrundkonsenses anstreben. Vielmehr haben wir es vorwiegend mit instrumentellem bzw. zwischenmenschlich-strategischem Handeln zu tun (KETTNER/KRASKA 2012). Das Verhalten wird außerdem durch ein der Repräsentationsplattform innewohnendes Performativitätsprinzip gelenkt: Auch wenn man sich mit Mitmenschen austauscht, tut man dies stets auf einer Plattform mit sichtbar bleibenden Spuren. Man versammelt sich als Gruppe und steht zugleich für sich selbst und als diese Gruppe repräsentierend.

Die in der medienspezifisch geprägten Nutzungspraxis angelegte Homogenisierung kommunikativen Verhaltens wird überdies durch das digitaltechnische System und die zugrundeliegende algorithmisch gesteuerte Dynamik homogenisiert.

Das digitaltechnische System in Anwendung auf kleine homogenisierte Sonderwelten kann äußerst effektiv und effizient Funktionen der Handlungskoordination und der Verständigung im Sinne eines Einklangs, einer scheinbar spontanen Synchronisierung von Meinungen, erfüllen; Funktionen, die in Zeiten global gesteigerter kultureller Komplexität primär durch dialogische Vernunft und kommunikatives Handeln im Allgemeinen nicht (mehr) hinreichend gewährleistet werden können.

Informationsbeschaffung, Wahrnehmungsselektion, aber auch Entscheidungsfindung werden gestützt durch neuartige bewusstseinsferne, weil maschinelle Vorstellungs- und Modellierungstechniken, die wiederum unser bewusstseinsnahes Visualisierungsvermögen einschränken. Mit Anleihen bei der psychoanalytischen Theorie könnte man hier vielleicht vom Aufkommen eines neuartigen technischen Vor- und Unbewussten sprechen. In sich selbst bestätigenden performativen Kommunikationsblasen trägt *machine vision* (FOSTER 2021) als eine durch Künstliche Intelligenz gestützte, maschinelle Bildverarbeitung und Mustererkennung von Informationseinheiten bei zu einer je eigenen (mit Rancière gesprochen) „Neu-Aufteilung des Sinnlichen“ als der Art, wie einzelne ihre Welt erleben. Mit anderen Worten: Der

lebensweltliche Horizont der jeweiligen ‚Sonderwelt‘ in der wir uns befinden, wird durch maschinell erzwungene Synchronisation, die sich aber wie scheinbar spontan entstehender Konsens ausnimmt, eingeengt oder verzerrt. *The New Real*, ein 2019 durch Wissenschaft-Kunst-Kooperation entstandener „unique hub for AI, creativity and futures research“ versammelt solche Phänomene einer maschinell vorkonstruierten, vorgefilterten Welt, in der neue Optionen für persönliche Selbst-Kuratierung sowie für interaktive Darstellungsmöglichkeiten ins Werk gesetzt werden (<[www.newreal.cc/](http://www.newreal.cc/)>).

Selbstbestätigende performative Blasen sind natürlich auch im Feld politischer Kommunikation folgenreich, insofern Gerüchte, Meinungen, Überzeugungen und Bildmaterial in jeglicher Form ebenfalls als maschinell verarbeitbare Informationseinheiten konsolidiert, abgemischt und gefiltert, analysiert und rekombiniert werden, ohne dass der algorithmische Herrschaftsapparat, der das im nutzerfernen Back End leistet, im Front End (be)greifbar würde.

Die Konsequenzen im Hinblick auf Kommunikation und intersubjektive Verständigung (und gesellschaftliche Handlungskoordination) sind vermutlich erheblich. Es entstehen z.B. breitenwirksame Formen atomarer, leicht aggregierbarer Mit-Teilungshandlungen (*share*, *retweet*, *like* u.a.), die auf gleichgeschalteten lebensweltlichen Annahmen, homogenisierten Deutungsmustern oder ungefragt verteilten, unhinterfragt geteilten Überzeugungen beruhen. Wir Social Media Nutzer haben uns auch an neue Kommunikationsformen durch vereinfachte Semanteme gewöhnt, bis hin zu neuen ikonischen Einzelzeichen, typischerweise kleine Symbole oder *icons*, z.B. *emoticons*, und Mini-Animationen, z.B. *gifs*.

Die unfassbare Effizienz und Effektivität algorithmischer informationsverarbeitender Systeme im Hinblick auf Handlungskoordination kann freilich auch auf ihre ersichtliche Überproduktivität hin kritisch befragt werden. Unser Gewinn wird durch Rebound-Effekte aufgezehrt, unser Kommunikationsaufwand wird nicht kleiner, im Gegenteil: Es vermehren sich geteilte Nachrichten, Zeichen, Bilder und Videos, *likes* und *icons* etc. und verselbständigen sich zu einer nahezu unausweichlichen, anspruchsvollen und eigenlogischen sozialen Aktivität. Es entstehen *komprimierte*, konsensfähige und -fördernde Kommunikations- und Informationsträger mit repräsentativer oder, wenn man so will, kuratorischer Funktion (was eine solche Funktion angeht, denke man etwa an *Trailer*-ähnliche Diashows, die durch eine Auswahl repräsentativer

Momentaufnahmen aus der eigenen Fotomediathek automatisch generiert werden).

Es liegt auf der Hand, dass wir es mit einer gänzlich anderen Art des Kommunizierens zu tun haben als in der zumindest diskursaffinen Praxis öffentlicher politischer Kommunikation, wie wir sie bisher kannten. Innerhalb der kleinen Sonderwelten bilden sich klare, oft überscharfe und extreme Positionen, die durch Binnenkonsens und molekulare Aggregation für die Beteiligten selbstverständlich werden, statt durch die umwegige Vermittlung via Dissens, Disput und auf Gründe zurückgreifender Kontroversen. Paradox ist also, dass das Zusammenwirken zersplitterter Teilöffentlichkeiten zu anwachsender Feindseligkeit und Zuschaustellung von Antagonismus tendiert und Unruhe schürt, wohingegen das selbstregulierende Prinzip des digitalen Systems, technisch betrachtet, auf gemeinschaftliche Konsensbildung abzielt, allerdings auf maschinell gebahnte.

Folglich sind offene Diskurs- und Dialogfähigkeit als Grundlage für die subjektive wie intersubjektive Ausübung der eigenen Freiheit und Souveränität als *citoyen* und *demos*, als mündige Bürger und Staatsvolk, nicht mehr fraglos und in der Breite gegeben, die man für eine florierende Demokratie für erforderlich hält.

Alle bisher von uns gesammelten Beobachtungen münden in folgende allgemeine Problemanzeige: Welche Auswege bleiben vernunftbegabten, souveränen Menschen und Bürgern, wenn die Ausübung des Vernunftprinzips des diskursiven Denkens vor dem Hintergrund einer nicht mehr zu bewältigenden Komplexität in sein Gegenteil, nämlich in *paranoia* auszuarten droht? Wie kann man außerdem ein Miteinander wiederherstellen, das nicht geprägt wäre durch latente chronische Skepsis, generalisiertes Misstrauen und reizbare feindselige Einstellungen aller gegen alle?

Biegen wir diese Problemstellung wieder zurück ins Feld der Kunst: Das Problem der multiplen repräsentativen Kommunikationsformen und der fragmentierend pluralisierten Repräsentationsräume, die sie hervortreiben, fordert die adäquate (d.h. dem Sinn der Kunst selbst angemessene) Rezeption von Kunst insofern stark heraus, als Kunstrezeption intra- wie intersubjektiv strukturiert ist, nämlich durch eine gemeinsame Grundlage von Wahrnehmungsdispositionen und Deutungsmustern, die innerhalb der langen Geschichte der philosophischen Kunsttheorie z.B. als *sensus communis (aestheticus)* thematisiert worden sind. Ein weithin als geteilt oder teilbar unterstellbarer, tendenziell universell geltender *sensus communis* erscheint in unserer Gegenwart weniger

möglich als je zuvor (wie jüngst am Beispiel der documenta fifteen wieder schlagend deutlich wurde). Er bedürfte relativ homogener sozialer und kultureller Lebensformen, oder wenigstens sich ineinander reflektierender und aneinander reibender Kunstpraxen, die wir aber nicht haben. Und sie auf kulturpolitischem Wege erschaffen („herstellen“) zu wollen, wäre ein aussichtsloses Bemühen und stünde zudem im Widerspruch zu Geboten post-kolonialer inter- und transkultureller Verständigung mit Differenztoleranz. Im nächsten Abschnitt fragen wir daher, welche politische Wirksamkeit Kunst im Genre der gemeinschaftsbasierten Kunst vor dem skizzierten Hintergrund fragmentierend pluralisierter Repräsentationsräume überhaupt entfalten kann.

### Wann (wenn überhaupt) ist Kunst politisch (wirksam)?

#### *Ästhetische Liminalität*

Im Hinblick auf Kunst und Politik haben zwei gegenläufige zeitdiagnostische Strömungen Konjunktur: Einerseits wird seit den Neo-Avantgarden ein partielles oder gänzlichliches Scheitern der Kunst im Hinblick auf das originäre gesellschafts-politische Projekt der Moderne festgestellt, das auf egalitäre und immer inklusivere Vergemeinschaftung unter Bedingungen demokratischer Rechtstaatlichkeit abzielt. Für eine produktiv-kritische Relektüre von Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974) sei insbesondere auf Hal Foster (1994) hingewiesen. Andererseits ist die Rede von einer Wiederkehr des Politischen in der Kunst. Dieser Tatbestand wiederum ist nicht unproblematisch: Für Rancière (2007) verliert Kunst ihren politischen Einfluss gerade dann, wenn sie nicht mehr auf die *Ästhetik* der Politik und insofern bloß indirekt auf diese selbst einwirkt, sondern versucht, als politische Aktion *direkt* in die Sphäre der Politik einzugreifen. Die Kunstphilosophin Juliane Rebentisch äußert sich ebenfalls kritisch zu sozial-politisch engagierter Kunst. Rebentisch stört sich besonders an dem, was sie für die Uninformiertheit und Naivität dieses Genres hält, die besonders dort zutage trete, wo Kunst sich um die plakative Offenlegung und Behandlung komplexer politischer Sachverhalte bemüht. Rebentisch bezweifelt außerdem, dass diese neueren Kunstrichtungen auch nur die minimalen Anforderungen an eine Kunst, die diesen Namen verdient, erfüllen können:

Wo Kunst im Namen von direkten politischen Aussagen versucht, sich gleichsam moralisch prämiieren zu lassen [...] reproduziert sie nicht nur [...] die schlechte Alternative zwischen Formalismus und Inhaltismus. Vielmehr läuft sie dadurch, dass sie derart versucht, die eigene Wichtigkeit schlicht durch ihre Inhalte zu erpressen, Gefahr, hinter dem Begriff von Kunst zurückzubleiben. (REBENTISCH 2003: 276)

Für Oliver Marchart (2019) hingegen ist die von Rancière verbreitete, paradox wirkende These, Kunst sei gerade dann und deshalb politisch, wenn und weil sie es *nicht* ist, ein grundlegendes Problem des aktuellen Kunst-Mainstreams. Der österreichische Politikwissenschaftler setzt sich für eine Kunst ein, die als ‚ästhetischer Aktivismus‘ klare politische Position in der Öffentlichkeit bezieht und diese Position auch so offensiv wie möglich propagiert. Rebentischs pauschalen Unterkomplexitätsverdacht gegen politisch engagierte Kunst widerlegt er gekonnt anhand ausgesuchter Beiträge aus der Performancekunst. Auf die von Marchart so genannte *conflictual aesthetics* kommen wir unten zurück.

Auch der Kunstphilosoph Harry Lehmann (2020) problematisiert die Politisierung des Kunstfeldes und unterscheidet drei Ebenen. Auf der ersten Ebene geht es um die Themen, die in der Kunst behandelt werden („vorpolitische Kunst“) – wie etwa Klimawandel, Migration und Integration; auf der zweiten um das politische Engagement der KünstlerInnen selbst, die in politischen Fragen Partei ergreifen.

So unterscheidet Lehmann in einem Gespräch mit Jana Bruggmann „zwischen einem schwachen und einem starken Begriff von politischer Kunst“, d.h. zwischen Kunst, die politische Themen behandelt, und Künstlern als Handelnden, die „in einem politischen Konflikt [...] auch Partei ergreifen.“ (BRUGGMANN/LEHMANN 2020) Auf der dritten Ebene geht es Lehmann um eine Politisierung der Rezeption von Kunst, welche bis in die Kunstinstitutionen hinein eine neue Eingrenzung, sozusagen eine *Ästhetik der Liminalität* erzwingt. Liminalität entsteht, wenn in Kunstwerken oder im Leben von Kunstschaffenden Grenzüberschreitungen sanktioniert werden, was (auch nachträglich oder sogar posthum) zu einem Ausschluss von betreffenden Exponaten aus einem Ausstellungsraum führen kann oder auch zum Ausladen eines Künstlers (etwa wenn sich herausstellt, dass die Person AFD- oder BDS-Sympathisant ist).

Die liminale Grundfrage ist auch ein Kernpunkt in Marcharts *conflictual aesthetics*. Es komme darauf an, politisch eingrenzend (quasi definierend) Position zu beziehen, statt ästhetische Offenheit um ihrer selbst willen zu priorisieren. Als Paradebeispiel für eine Kunst, die sich zu politischen Differenzen explizit bekennen sollte, d.h. für eine Kunst, die sich durch die eigene Liminalität (als *politische* Positionierung in

Abgrenzung zu etwas Anderem, zu einem Gegenbild oder einem Gegner) definiert, verweist Marchart auf eine Performance des israelischen Kollektivs *Public Movement: Positions*. In dieser Performance, die u.a. in Tel Aviv durchgeführt wurde, wurden Beteiligte dazu aufgefordert, zu politischen Fragen Stellung zu nehmen (wie z.B. zum eigenen Gender oder zum politischen Konflikt zwischen Israel und Palästina). Daraufhin mussten sie sich auf der einen oder der anderen Seite einer Linie räumlich positionieren. Mit diesem und vielen anderen Beispielen möchte der Politikwissenschaftler und Philosoph Marchart zeigen, dass Kunst heute durchaus politisch sein kann ohne ästhetisch arm oder unterkomplex zu sein (was eine gängige Kritik vonseiten des Kunst-Mainstreams ist). Für Marchart verschreibt sich ästhetisch-politischer Aktivismus einer Tendenz, die durchaus auch aus kunstkritischer Sicht äußerst interessant kann. Lehmann hingegen meint, dass politisch engagierte Kunst jede Kunstkritik entbehrlich mache, weil sie als politisch engagierte Kunst nicht auf Distanznahme und Reflexion, sondern auf unmittelbare Aktion und Wirkung auf Rezipienten setze. Deshalb interessieren Lehmann Kunstwerke, die „die Möglichkeitsbedingungen der Politik reflektieren“ – er fokussiert hierbei auf klassisch aufgebaute Werke (etwa filmische Arbeiten), die zu einer narrativen Problematisierung und Polarisierung des Offenheitsideals führen können und die uns dazu bringen, überlieferte Weltanschauungen entlang der Achse von Offenheit versus Geschlossenheit zu hinterfragen:

Politische Kunst braucht eigentlich keine Kunstkritik, denn die Aussagen, die in ihren Arbeiten vermittelt werden, stehen schon fest und werden beim Publikum höchstens noch einmal abgerufen. Politische Kunst muss man nicht interpretieren, sie ist immer schon ein Identitätsangebot, sich zu engagieren. (Lehmann 2020)

So zutreffend Lehmanns politische Diagnose gesteigerter Feindseligkeiten ist („es ist (der) Mangel an einem gemeinsamen Wirklichkeitsbegriff und einer geteilten Wirklichkeitsvorstellung, der dazu führt, dass die politische Auseinandersetzung unter Carl Schmitts Freund-Feind-Schema geführt wird“, *ibid.*), so einseitig erweist sich sein Plädoyer für eine politisierte Betrachtung derjenigen Kunst, die das Ziel verfolgen will, entlang einer „Grenzfrage“ das veränderte (partei)politische (oder ideologische) Spielfeld zu thematisieren.

Wir möchten einen Gegenvorschlag machen. Wir schlagen vor, Gegenwartskunst, bzw. diejenige, die sich selbst politische Relevanz zusprechen möchte, durch das Prisma der Öffentlichkeit mit der *symbolischen* (statt mit der ideologischen) Dimension von Politik zu verknüpfen.

## Öffentlichkeiten im Crescendo: Begegnung, Individuation, Dissens und Aufprall

Es ist sicher eine wertvolle, wenn auch nicht fundamental neue Erkenntnis, dass unsere geteilte Vorstellung von Kunst und Politik gleichermaßen durch die Ausübung von performativer Repräsentativität gefestigt und reproduziert wird.

Stellvertretend für viele Stimmen möchten wir uns im Folgenden vier Thesen im Schnittfeld von Kunst, Öffentlichkeit und Politik widmen. Interessant erscheinen uns – neben den bereits angerissenen Hauptthesen von Rancière und Marchart – die Gedanken der am Pragmatismus Deweys geschulten Philosophin Joëlle Zask zu Kunst im öffentlichen Raum, sowie die neo-situationistische relationale Theorie des Kunstkritikers Nicolas Bourriaud. Wir wollen kurz darlegen, dass jede dieser Positionen sich auf einen je spezifischen Begriff von Öffentlichkeit stützt und dadurch unterschiedliche Momente von Politik bzw. verschiedene politische Wirkungsformen von Kunst akzentuiert.

### (A) *Öffentlichkeit als Begegnung: Relational Aesthetics (Nicolas Bourriaud)*

Der Autor der *relational aesthetics* (BOURRIAUD 1998) macht sich die situationistische Gesellschaftskritik zu eigen, die maßgeblich auf Guy Debords *Gesellschaft des Spektakels* zurückgeht. Die zwischenmenschlichen Beziehungen sind Debord (und anderen Theoretikern der situationistischen Internationale) zufolge durch bildliche Darstellungen, die als Mittler funktionieren, erheblich gestört. Öffentlichkeit ist eine Art des Miteinanders, ein relationales Geflecht. Die Öffentlichkeit wird aber dadurch pervertiert, dass es aufgrund der medialen und bildlichen Vermitteltheit immer weniger gelingt, eine direkte und authentische zwischenmenschliche Beziehung herzustellen. Stattdessen (so die Diagnose) sind wir zunehmend darauf angewiesen, uns gegenseitig darzustellen, also wesentlich mittels Selbstinszenierungen Beziehungen aufzubauen.

Für die Wiedergewinnung von unspektakulärer Öffentlichkeit sind demnach Situationen erforderlich, in denen wir auf eine weniger durch die Spektakel der Selbstinszenierungen vermittelte, wenn man so will: unmittelbare Weise einander begegnen können. Für Bourriaud sind das keine Ausnahmesituationen, die etwa nur in starken Affektzuständen erlebbar wären (wie die des *dérive* als Fete, als Rausch und als Sichverlieren),

sondern vorzugsweise die nicht weiter belangvollen, anti-spektakulären Situationen des Alltags, wie z.B. gemeinsames Essen und Trinken.

Im Format der Museumsausstellung oder im Ritual der Vernissage dominiert hingegen die (Selbst)Inszenierung und -stilisierung, und der kostbare Moment möglicher direkter Begegnung verschwindet dort in seiner performativen Ästhetisierung.

*(B) Öffentlichkeit als Anlass zur Individuation: Kunst der Partizipation  
(Joëlle Zask)*

Für Joëlle Zask öffnet ein öffentliches Kunstwerk einen je eigenen Raum, den es zu betreten gilt. Es geht der Autorin des Aufsatzes *Outdoor Art* (2013) nicht so sehr um die Neugestaltung und Neuverhandlung des öffentlichen Raums, als um die Schaffung einer alternativen, fiktiven Realitätsebene, eine Art Parallelwelt abseits unserer gewohnheitsmäßig geteilten Öffentlichkeitsvorstellungen. In politikwissenschaftlichem Zuschnitt formuliert Zask (2011) eine Theorie der Partizipation, die sich gleichermaßen auf Kunst wie auf Politik beziehen lässt. Im Kern besagt ihre Theorie, dass es für gelingende Partizipation nicht hinreicht, Beteiligte (rein konsultativ) nach ihrer Meinung zu fragen oder sie (rein deliberativ) zu Rate zu ziehen. Es könne nur dann von gelungener Partizipation die Rede sein, wenn die Beteiligten erstens involviert sind, zweitens einen Beitrag leisten und darüber hinaus drittens daraus einen symbolischen Nutzen ziehen: *prendre part, contribuer, bénéficier*.

Die Autorin bezieht sich hierbei auf ein ethisches Demokratieverständnis, wonach zum Ideal der Lebensführung in Demokratien gleichsam ein Auftrag der Individuation gehört. Gemeint ist die Verwirklichung des Selbst (oder Selbstverwirklichung), welche für jedes mündige Subjekt der demokratischen Souveränität gelten sollte. Für Zask geht es also nicht um eine bloß deliberative oder konsultative Demokratie, in der jeder nach seiner Position oder Meinung gefragt wird, sondern um eine beitragsbasierte oder *kontribuierende* Demokratie (*démocratie contributive*), in der jeder zum aktiven Mitgestalten eingeladen ist. Die Ausübung demokratischer Souveränität durch aktives Mitgestalten der Demokratie und die Realisation subjektiver Freiheit durch Selbstverwirklichung und Individuation gehen Hand in Hand. Zask skizziert also mehr als nur eine Ästhetik radikaler Freiheit, auf die Juliane Rebentischs (2012) Kunsttheorie abhebt. Zask kommt es auf Subjektivierung des politischen Subjekts an, ein Thema, welches sie andernorts unter Rekurs auf John Dewey vertieft. Im Hinblick auf die politische Wirksamkeit heutiger

Kunst kann es für Zask also nicht darum gehen, dass Künstler sich zu aktuellen politischen Fragen explizit positionieren und vielleicht sogar versuchen, ihr Publikum zu belehren, ihre Mitbürger/innen zu beeinflussen oder politisch zu animieren. Vielmehr gehe es darum, im Spiegelbild der Kunst einen Raum der Individuation, der Distanznahme zu sich selbst und für die Bewusstwerdung der eigenen gesellschaftlichen Situiertheit zu schaffen.

(C) *Öffentlichkeit als Dissens: Ästhetisches Regime (Jacques Rancière)*

Möglicherweise die zentrale Folie für das Nachdenken über den Zusammenhang zwischen Kunst und Politik ist Rancières unorthodoxe Idee einer verkörperten, szenischen Politik, die sich nicht primär im Feld der Ideologien und Argumente, sondern auf der Bühne des Öffentlichen abspielt. Ohne ins Detail von Rancières politischer Theorie zu gehen, ist es doch von Interesse, seine Unterscheidung zwischen Polizei und Politik durch das Prisma der primären Ästhetik zu betrachten. Etwas vereinfacht: Polizeiliche Ordnung stützt sich auf den allgemeingeltenden Repräsentationsrahmen einer „primären“, sprich: nicht-kunstspezifischen, Ästhetik. Bestimmte politische Eingriffe bewirken unter Umständen eine temporäre Destabilisierung der Machtverhältnisse, was wiederum in einer Neu-Anordnung des Repräsentationsrahmens (oder in einer „Neuaufteilung des Sinnlichen“) resultieren kann. Im Umkehrschluss *kann* schon innerhalb der „sekundären“ Ästhetik selbst, sprich: in der Kunst, eine „Neuaufteilung des Sinnlichen“ herbeigeführt werden, die potentielle oder indirekte Rückwirkungen auf den allgemeingültigen Repräsentationsrahmen außerhalb der Kunst entwickeln kann. Etwas plakativ formuliert: Aus marginalisierten, unsichtbaren Personen, Milieus oder Communities werden zunächst überraschende, interessant zu betrachtende Kunst-Sujets, später möglicherweise neue Erscheinungsfiguren in Film, Neuen Medien, und Werbung, und zuletzt vielleicht sogar ernstzunehmende politische Akteure mit politisch nicht mehr zu überhörenden neuen Stimmen.

Interessant sind auch die zwar historisch abstrakten, aber doch um ein Regierungsprinzip strukturierten epochalen Unterscheidungen, die Rancière anbietet. Hierbei muss unterstrichen werden, dass Rancière unter seinen Begriff des *Regimes* sowohl eine Funktionsweise der Kunst (bzw. Geltungsbedingungen von Bildern) fasst, wie auch eine Regierungsform oder ein Regierungsprinzip. Er sucht nach Parallelen und Äquivalenzen zwischen den beiden Bereichen, nicht explizit nach

kausalen Wechselwirkungen. Im Hinblick auf die Moderne stellt es sich so dar: Das ästhetische Regime der Kunst ist keine Erscheinung der kunsthistorischen Moderne, sondern korreliert mit der Emergenz moderner Demokratie und heute mit dem Krisenzustand klassischer repräsentativer Regimes. Im „ästhetischen Regime“ sensu Rancière wird etwas möglich, was in früheren repräsentativen Regimes, in denen zentrale Autoritätsinstanzen den Ton angaben, nicht zulässig war: die Formen legitimer Repräsentation (Kanons) als auch die dargestellten Sujets dürfen neu definiert werden (nicht nur Gottheiten, Fürsten oder gängige Allegorien, sondern auch Passanten, Menschen ohne besonderen Rang, Arbeitende, Bäuerinnen, sogar Zugehörige der *Demimonde*). Es ist möglich, sich gegen die vormals herrschenden Normierungen der Repräsentation zu positionieren und hiermit auch gegen die Repräsentanten selbst. Jedes beliebige Sujet darf als Kunst betrachtet werden, genauso wie in der Demokratie jedes Subjekt zugleich auch Bürger und Emanation des souveränen Staatsvolkes ist. Dies hat indirekt einen Einfluss auf unsere geteilte Weltwahrnehmung und somit auf die Politik. Im ästhetischen Regime der Moderne wird Freiheit als Emanzipation und Selbstermächtigung bildlich greifbar in der Vielfalt möglicher Darstellungen. Analog hierzu, wie neue Formen und Sujets immer wieder als Kunst erscheinen, dürfen neue Bevölkerungsgruppen, Minderheiten, Frauen, oder kurz: die vormals „Anteillosen“ ebenfalls auf der politischen Bühne sicht- und hörbar werden und ihren legitimen Anteil an der Demokratie einfordern. Irritation und Dissens werden zur performativen Produktivkraft der Öffentlichkeit: nur durch momentane Störung der „polizeilich“ geregelten öffentlichen Ordnung kann wirkliche Politik geschehen, indem neue Stimmen hörbar und neue Subjekte sichtbar werden, und das heißt im Fluchtpunkt der Idealität: bis alle ihren Anteil haben.

*(D) Gegen den Mainstream: Öffentlichkeit als Aufprall*  
*(Oliver Marchart)*

Als ein Verfechter der politischen Hegemonietheorie von Laclau/Mouffe ist Marcharts Vorstellung von Öffentlichkeit viel kompromissloser als die Rancières. Für Marchart ist der Kampf um Hegemonie (als Etablierung einer zwar illusionären, aber möglichst unhinterfragt verbreiteten, sprich: dominanten Weltvorstellung) vom Politischen nicht wegzudenken. Im Rahmen der jeweils dominant gewordenen Weltvorstellung gibt es Marchart zufolge keine effektive Möglichkeit für politisch beherrschte

Subjekte, sich auch jenseits des Rahmens Gehör zu verschaffen. Stattdessen müssen sich Bürger mit kämpferischen Mitteln der Kunst für die Herstellung einer Gegenhegemonie einsetzen.

Eine auch nur momentane Verständigung und neue Mischung der politischen Karten erscheint in der düsteren Sicht Marcharts unmöglich und sinnlos. Dies liegt darin begründet, dass das je herrschende politische Denksystem konstitutiv auf Systemdifferenz und dem Hass auf jede gegnerische Position beruht. Damit die zugrundeliegende Logik eines bestehenden Systems überhaupt sicht- und greifbar wird, braucht es eine Differenzierung, ein Feindbild, einen Gegner. Folglich bleibt nur noch die Möglichkeit des „Aufpralls“, um diese Differenzen sichtbar zu machen, und die kunstbewirkte (wenngleich nur temporäre) Öffnung von Öffentlichkeit mit kämpferischen künstlerischen Mitteln. Öffentlichkeit ist der Aufprall (MARCHART 2007).

### **Uneinlösbare Versprechen: Grenzen politischer Wirksamkeit**

Sobald Kunst mit einer außerästhetischen Intention in die Realität eingreift (das heißt, sobald es um mehr als nur das Experimentieren mit neuen Formen und Definitionsmöglichkeiten von als Kunst erkennbarer Kunst geht), wie dies typischerweise mit sozialpolitisch engagierter Kunst des *New Genre Public Art* der Fall ist (zur Terminologie siehe <[www.tate.org.uk/art/art-terms/n/new-genre-public-art](http://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/new-genre-public-art)>), bespielt Kunst immer auch zwei angrenzende Kategorien: die (ethische) Kategorie des Versprechens sowie die (pragmatische) Kategorie der Wirkung. Auf diese Angrenzungen machen jeweils Aline Caillet (2009) und Suzana Milevska (2015) aufmerksam. Freilich läuft solche Kunst immer Gefahr, ein nicht einzulösendes Versprechen zu bleiben bzw. Kunst, die wirken will, doch bestenfalls eine symbolische, aber keine greif- und messbare Wirkung erzielt.

Produzenten wie Rezipienten, ob sie aus der Kunst, aus außerkünstlerischen Initiativen oder aus interessierten Organisationen stammen (z.B. kommunale Förderer von Kunstprojekten), geraten in einen Zwiespalt aus Hoffnung und Vertrauen in das Potential solcher Kunst einerseits, Enttäuschung andererseits, wenn die mutmaßlichen Potentiale nicht ausgelotet werden können oder die künstlerische Initiative nach Projektabschluss ohne greifbare Folgen bleibt. Die Gefahr liegt nahe, dass gerade sozial engagierte Kunstprojekte nur noch wie Maßnahmen betrachtet werden, die man auf ihre (kulturpolitische oder sozialintegrative

oder ökonomische) Wirkung hin abklopfen und evaluieren will. So gerät die ästhetisch entgrenzte, als politische Intervention statt als autonome gemeinte Kunst unweigerlich in den Bann von Funktionalisierung, dem sie sich immer wieder zu entziehen versucht. In diesem Zusammenhang ist die Frage wichtig, als was man das Kunstprojekt betrachtet. Oder wie Daniel M. Feige (2020: 36) bemerkt:

Ein Kunstwerk als Kunstwerk zu behandeln heißt, es allein an dem zu messen, was es aus sich heraus etabliert. [...]. Gute Kunstkritik ist entsprechend keine Beurteilung des Werks im Lichte der Vorlieben der Kritiker oder irgendwelcher ethischer Maßstäbe, sondern der Versuch, dem Werk gerecht zu werden – in seinem Gelingen wie Scheitern.

Bei sozialpolitisch engagierten Projekten ist diese anscheinend simple Frage nach der Identifikation („als was?“) keineswegs trivial. Denn hier handelt es sich immer um ein Sowohl-als-Auch: wir haben es mit einem Kunstprojekt zu tun und zugleich auch mit z.B. einer sozialen Aktion, etwa einer Stadtteilbelebung.

Anders als Wolfgang Ullrich (2022) meinen wir, dass es sich hierbei nicht um eine kumulative Funktionalisierung oder einen funktionalen Mehrwert von Kunst handelt, sondern um eine Pluralisierung des Sinns, worin jeweils andere Geltungsansprüche und Maßstäbe zu unterscheiden und zugleich aufeinander zu beziehen sind. In anderem, nämlich sozialphilosophischem Zusammenhang hat der Philosoph John Searle die für kulturelle Sinnstiftung überhaupt konstitutive Kontextrelativität der Identitätsbestimmung auf die folgende abstrakte Formel gebracht: *A gilt als X im Kontext C*. (Zur Konstruktion gesellschaftlicher Tatsachen und Institutionen siehe SEARLE 2011) Das heißt für unseren Gegenstand: Projekt *A* gilt als *Kunst* in *C1* und als *Imagepflege* in *C2*. *C* ist eine Kontextvariable und könnte einmal z.B. für den Kontext der Kunstwelt stehen (Galerien, Kunstmärkte, Kritiker usw.), einmal für den Kontext einer Sozialinitiative (Akteure der Sozialarbeit, Ämter, Bürgerinitiativen usw.).

Und vergessen wir nicht über dem „als“ der Identität das „als ob“: Als politisch engagierter oder intervenierender Künstler handelt man so, *als ob* man *X* (eine Partei, eine Bank, eine NGO u.a.) wäre. Doch gleichzeitig sind die Mittel, Ressourcen, Methoden im Vergleich mit denen von richtigen NGOs, geschulten Sozialarbeitern, politischen Lobbyisten, echten Unternehmern, gemessen an den gestellten Aufgaben nie wirklich adäquat.

Daraus folgt: Um einer auf politische Wirkung zugeschnittenen Kunstproduktion gerecht zu werden, müssen wir immer auch die verfügbaren

Mittel des Projektes aus dem Feld der Kunst präsent haben und alle Kontexte berücksichtigen, in denen die Initiatoren selbst sich verorten. Es wäre illusorisch, wollten wir von einem Projekt, das mit den bescheidenen Bordmitteln der Kunst operiert, z.B. erwarten, dass es eine gewaltige massenmediale Resonanz erzeugt, oder dass es alle Probleme löst, mit denen etwa ein Stadtteil mit überwiegend sozial benachteiligter Bevölkerung zu kämpfen hat. Andererseits aber wäre es fatal, wollten wir uns mit einer lediglich exemplarischen Funktion politisch engagierter Kunstprojekte begnügen, die doch nur im abgesonderten Kreis der Kunstwelt bemerkt würde.

Wie können Kunstschaffende der Gefahr der ausstrahlungslosen Selbst-Referentialität entgegenwirken, einer Gefahr, die durch Institutionalisierung und Katalogisierung oder Unsichtbarkeit und Selbst-Marginalisierung akut werden kann? Ein Schlüssel liegt u.E. im Bewusstsein dafür, dass künstlerisch eingreifend Handelnde nicht nur von außerhalb oder gleichsam von oben in die Lebenswirklichkeit ihrer Mitmenschen eingreifen, sondern auch ihrerseits Beteiligte in schon bestehenden sozialpolitischen Arrangements sind. Im günstigen Fall setzt sie das in den Stand, die Produktionsbedingungen der Kulturarbeit zu verändern, das heißt, die institutionelle Ebene wie auch die jeweils individuellen Arbeitsbedingungen. Denn die künstlerischen Arbeitsbedingungen decken sich teilweise mit den „sozialen, ökonomischen, technischen und politischen Bedingungen der Produktion, der Distribution und der Präsentation“ anderer Arbeitsformen, wie der Kunstkritiker Boris Groys (2015) unterstreicht. Die von Michael Hirsch (2022) beschworene, „anti-professionelle Haltung“ einer nicht resignierten, gut informierten und situierten Kunstarbeiter-Gruppierung ist die wohl wichtigste Voraussetzung, um sozialpolitisch engagierte Kunst ohne Illusionen und ohne Selbstwidersprüche (etwa zwischen einerseits guten Absichten und andererseits ausbeuterischen oder selbst-verdinglichenden Arbeitsbedingungen) zu konzipieren und umzusetzen. Auf dieser Grundlage ist es nicht unrealistisch, wirkungsvolle Veränderungen sogar innerhalb bestehender Kunstinstitutionen zu erzielen, etwa indem gut etablierte Künstler und Künstlerinnen ihre Mitwirkung an organisational folgenreiche Bedingungen binden (z.B. an die Bedingung, dass auch helfende Mitarbeitende eine angemessene Vergütung erhalten, oder dass das ansonsten unsichtbare Hilfs- und Wachpersonal sichtbar werden soll und einiges mitentscheiden darf). Darüber hinaus dürfen sozialpolitisch engagierte Kunstprojekte als ein Testfeld gelten für Blaupausen der Selbstorganisation,

des Dialogs und des Miteinanders (von der Entscheidungsfindung hin zur Ressourcen- oder Aufgaben-Verteilung).

Ergebnisse auf diesem Testfeld können als ein wertvolles soziales Gemeingut betrachtet werden. Wer z.B. die *documenta fifteen* wach erlebte (und nicht bloß wachsam verfolgte), konnte hier viele Praxisbeispiele studieren, die unter der Sozialmetapher des *lumbung* realisiert wurden.

### **Jenseits von Repräsentation: Geschlossene Begegnungs-situationen, offene Dialogräume**

Das Politische des *zoon politikon* beruht auf zwei menschentypischen Grundfähigkeiten, der Fähigkeit zur Verträglichkeit und der Gemeinschaft mit Anderen seinesgleichen, und der Fähigkeit zum verständigungsorientierten Sprachgebrauch selbst unter Bedingungen antagonistischer Interessen. Lassen wir offen, ob Demokratie dem Politischen als Telos bereits innewohnt. Gewiss aber ist das demokratische Politische eine inhärente Möglichkeit, und zwar diejenige, an der uns am meisten liegt. Auf die besondere Möglichkeit eines demokratischen Politischen hin ausgelegt folgt aus den beiden Grundfähigkeiten: Sowohl leibliche Präsenz, unmittelbare Begegnung von Angesicht zu Angesicht, wie auch Dialogfähigkeit sollten wir zu den Erhaltungsbedingungen für politisch offene („liberale“) demokratisch sich selbst regierende Gemeinwesen zählen und entsprechend wertschätzen. Die Arbeit an diesen Erhaltungsbedingungen jenseits von medialer Verzerrung und unterhalb der Zwänge beständiger Selbstinszenierung erscheint dringlicher denn je.

*Community Based Arts* sind sinnvoll für den Erhalt der politischen Wesensbestimmung des Menschen, nicht nur dann, wenn sie Zielgruppen zu Strategien der Selbst-Repräsentation, der Subjektivierung und ggf. der Selbst-Ermächtigung animieren, sondern schon durch ihre (bescheidene) Macht, Kunst als einen privilegierten Raum für Begegnung und *soziale Handlungen* (SIEGMUND 2019: 133ff.) zu gestalten.

Wie im ersten Abschnitt erwähnt, zählen auch gewisse dialogbasierte Kunstpraktiken zu diesem Kunstgenre. In der *dialogical aesthetics* von Grant Kester werden sie exemplarisch betrachtet (zu *dialogical aesthetics* siehe z.B. <[www.variant.org.uk/9texts/KesterSupplement.html](http://www.variant.org.uk/9texts/KesterSupplement.html)>). Sie stärken die Fähigkeit zu offenem und pluralisierten Diskurs. Beachtung verdienen auch die Konzepte und Projekte der Kunsttheoretikerin und Kuratorin Geraldine Gourbe (2016), die von der problemformulierenden, bewusstseinsbildenden Pädagogik à la Paolo Freire zehren. Es geht

um den noch unwissenden, tastenden, neugierigen Dialog anstelle eines wissenden, belehrenden, meisterlichen, dogmatischen Anti-Dialogs. Weder steht der angeblich zwanglose Zwang des besseren Arguments im Vordergrund der künstlerischen Absicht, noch die Identifikation mit einer ursprünglichen Gemeinschaft, sondern ein gemeinsamer Prozess des Sichherantastens, des Staunens, des Immer-wieder-anders-Betrachtens. Diese kollektive Übung im Neuperspektivieren erfolgt am Objekt der Gesellschaft statt am Objekt der Kunst. Damit dies gelingen kann, müssen sich die Beteiligten aber darauf einlassen, mit pluralen Lebenswelten konfrontiert zu werden – auf einem beweglichen, ungewissen Terrain. Ohne festgestampften gemeinsamen Boden und ohne das letzte Wort zu behalten. Gute kommunitär basierte Kunst kann zu solchem Einlassen hin- und verführen.

### Literatur

- ANKER, Elizabeth, FELSKI, Rita (Hgg.) (2017): *Critique and Postcritique*. Durham: Duke University Press.
- BERTRAND-HOETTCHE, Aude/KETTNER, Matthias (2022): Framing people's justice Normative Aporien des interkulturellen Dialogs über Kunst am Beispiel der documenta fifteen. – In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 67(2), 75–100.
- BISHOP, Claire (2004): Antagonism and Relational Aesthetics. – In: *October* 110, 51–79 <doi.org/10.1162/0162287042379810>.
- BISHOP, Claire (2006): The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. – In: *Artforum International*, 44(6), 178–183.
- BOURRIAUD, Nicolas (1998): *Esthétique relationnelle*. Dijon: Presses du réel.
- BRUGGMANN, Lana/LEHMANN, Harry (2020): Politisierung der Kunst – Über die Notwendigkeit von Spielräumen. – In: <www.artlog.net/de/kunstbulletin-12-2020/politisierung-der-kunst-uber-die-notwendigkeit-von-spielraumen> [12.12.2022].
- BÜRGER, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- CAILLET, Aline (2009): Pour une responsabilité esthétique. – In: *Marges* 9, 25–35 <doi.org/10.4000/marges.535>.
- CROUCH, Colin (2021): *Postdemokratie revisited*. Berlin: Suhrkamp.
- DeLILLO, Don (1985): *White Noise*. New York: Viking Press.
- DEWEY, John (1927): *The Public and its Problems*. New York: Holt.
- FEIGE, Daniel M. (2020): Die Funktionalität der Kunst? Für einen revidierten Begriff künstlerischer Autonomie. – In: Eusterschulte, Birgit/Krüger, Christian/Siegmund, Judith (Hgg.), *Funktionen der Künste. Transformatorische Potentiale künstlerischer Praktiken*. Berlin: Springer/J.B. Metzler, 33–44.
- FOSTER, Hal (2021): *What Comes after Farce? Art and Criticism at a Time of Debacle*. London: Verso.

- FREIRE, Paulo (1986): *Erziehung als Praxis der Freiheit. Beispiele zur Pädagogik der Unterdrückten*. Reinbek: Rowohlt TB-V.
- GOURBE, Geraldine (Hgg.) (2016): *In the Canyon, Revise the Canon. Savoir utopique, pédagogie radicale et artist-run community art space en Californie du sud*. Annecy, Rennes: ESAAA Editions / Shelter Press.
- GROYS, Boris (2015): *Kunstarbeiter: Zwischen Utopie und Archiv*. – In: *Schweizer Monat*, 1023 (Februar) <<https://schweizermonat.ch/kunstarbeiter-zwischen-utopie-und-archiv/>> [28.08.2022].
- HABERMAS, Jürgen (2021): *Überlegungen und Hypothesen zu einem erneuten Strukturwandel der politischen Öffentlichkeit*. – In: Seeliger, Martin/Sevignani, Sebastian (Hgg.), *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit?* [Sonderband Leviathan 37]. Baden-Baden: Nomos, 470–500.
- HABERMAS, Jürgen (2022): *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik*. Berlin: Suhrkamp.
- HIRSCH, Michael (2022) *Kulturarbeit. Progressive Desillusionierung und professionelle Amateure*. Hamburg: Textem.
- KANT, Immanuel (1923 [1784]): *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* - In: *Gesammelte Schriften (Akademie-Ausgabe)*. Band VIII. Berlin: de Gruyter, 33–42 .
- KESTER, Grant H. (2005): *Conversation pieces: Community and communication in modern art*. Berkeley: Univ. of California Press.
- KETTNER, Matthias/KRASKA, Matthias (2012): *Kommunikatives Handeln – eine realistische Neuinterpretation*. – In: XXII. Deutscher Kongress für Philosophie, 11. – 15. September 2011, Ludwig-Maximilians-Universität München <<http://epub.ub.uni-muenchen.de/12612/>> [01.02.23].
- KOSOFKY SEDGWICK, Eve (1997): *Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction is About You*. – In: Dies., *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*. Durham: Duke University Press <[doi.org/10.1215/9780822382478](https://doi.org/10.1215/9780822382478)>.
- KWON, Miwon (2005): *Public Art as Publicity*. – In: Sheikh, Simon (Hg.), *In the Place of the Public Sphere? On the establishment of publics and counter-publics*. Berlin: b\_books.
- LEHMANN, Harry (2020): *Kunst und Kunstkritik in Zeiten politischer Polarisierung. Ein Kippmodell des politischen Raums*. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 853 (Juni), 5–21.
- MARCHART, Oliver (2007): *There is a crack in everything ... – Public Art als politische Praxis*. – In: Schenker, Christoph/Hiltbrunner, Michael (Hgg.), *Kunst und Öffentlichkeit – Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum*. Zürich: jrp|Ringier, 237–244.
- MARCHART, Oliver (2019): *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*. London: Sternberg.
- MILEVSKA, Suzana (2015): *Auf der neoliberalen Bühne. Die uneingelösten Versprechen und Hoffnungen partizipatorischer Kunst für die Demokratisierung der Gesellschaft* (= Bildpunkt. Zts. der IG Bildende Kunst <[www.linksnet.de/artikel/32420](http://www.linksnet.de/artikel/32420)> [10.01.2023]).
- RANCIÈRE, Jacques (2006): *Die Aufteilung des Sinnlichen: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: B\_books.
- RANCIÈRE, Jacques (2007): *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien: Passagen.
- RANCIÈRE, Jacques (2011): *Der Hass der Demokratie*. Berlin: August Verlag.

- RANCIÈRE, Jacques (2021): Die Verrückten und die Weisen. Reflexionen über das Ende der Präsidentschaft Trumps. – In: *Sozial.Geschichte Online, Zts. für historische Analyse des 20. und 21. Jahrhunderts*, 29 <<https://sozialgeschichte-online.org/2021/03/12/die-verrueckten-und-die-weisen-reflexionen-uber-das-ende-der-praesidentschaft-trumps/>> [25.01.23]
- REBENTISCH, Juliane (2003): *Ästhetik der Installation*. Frankfurt: Suhrkamp.
- REBENTISCH, Juliane (2012): *Die Kunst der Freiheit: Zur Dialektik demokratischer Existenz*. Berlin: Suhrkamp.
- RECKWITZ, Andreas (2017): *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp.
- SEARLE, John (2011): *Die Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Zur Ontologie sozialer Tatsachen*. Berlin: Suhrkamp.
- SEELIGER Martin/ SEVIGNANI Sebastian (Hgg.) (2021): *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit?* (Sonderband Leviathan 37). Baden-Baden: Nomos <[doi.org/10.5771/9783748912187](https://doi.org/10.5771/9783748912187)>.
- SIEGMUND, Judith (2019): *Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert*. Berlin: Springer/J.B. Metzler.
- ULLRICH, Wolfgang (2016): *Kunst und Flüchtlinge: Ausbeutung statt Einfühlung* <[www.perlentaucher.de/essay/wolfgang-ullrich-ueber-kunst-und-fluechtlinge.html](http://www.perlentaucher.de/essay/wolfgang-ullrich-ueber-kunst-und-fluechtlinge.html)> [01.02.2023].
- ULLRICH, Wolfgang (2022): *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*. Berlin: Wagenbach.
- WEBER, Max (1989): Zwischenbetrachtung. – In: Max Weber Gesamtausgabe, Bd. 19: Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen. Konfuzianismus und Taoismus, hrsg. von Helwig Schmidt-Glintzer. Tübingen: Mohr.
- ZASK, Joëlle (2011): *Participer: Essai sur les formes démocratiques de la participation*. Lormont: Le Bord de l'eau.
- ZASK, Joëlle (2013): *Outdoor art: La sculpture et ses lieux*. Paris: la Découverte.