

›Devenir tout le monde‹. Über Partizipation, Teilhabe und Abhängigkeiten in der Kunst

Nina Bandi

Einführung

Partizipation, Teilhabe, Inklusion: Absichten des Inkludierens und Versuche des Partizipierens und Partizipieren-Lassens sind wichtige Elemente in politisch und sozial engagierten künstlerischen Praktiken der letzten Jahrzehnte. Neben den eigentlichen künstlerischen Strategien der Involvierung rückt dabei auch die Frage ins Blickfeld, wer partizipiert und auf welche Art und Weise. Wer wird eingebunden und wie? Wer wird als teilnehmendes und teilhabendes Subjekt adressiert oder auch imaginiert? Wer oder was handelt, sofern diese Möglichkeit gegeben und vorgesehen ist? An diesem Punkt möchte ich mit diesem Beitrag anknüpfen.

Wenn man von einem Höhepunkt in Bezug auf partizipative Kunstpraktiken in institutionalisierten Zusammenhängen sprechen will, müsste man diesen in den 1990er und 2000er Jahren ansiedeln. Aber auch heute noch stellt sich die Frage, wer wie in künstlerische Verfahrensweisen eingebunden wird, immer wieder aufs Neue. Mit dem Begriff der delegierten Performance hat Claire Bishop versucht, eine spezifische Form der Involvierung zu fassen, auf die ich mich erstmal fokussieren möchte: »the act of hiring nonprofessionals or specialists in other fields to undertake the job of being present and performing at a particular time and a particular place on behalf of the artist, and following his or her instructions.«¹ Der zentrale Aspekt ist, dass diese Personen sich ›selbst‹ darstellen im Sinne ihrer spezifischen Zugehörigkeit zu einer sozioökonomischen Gruppe auf der Basis von Kategorien wie Gender, Klasse, Ethnie, Alter, ›ability‹, und auf Grund des Berufs.

Ein Beispiel sind Santiago Sierras Arbeiten, in denen Personen bezahlt werden, eine spezifische Tätigkeit auszuüben, sei es beispielsweise als Arbeiter*innen, die aufgrund ihres rechtlichen Status eigentlich kein Einkommen generieren dürften wie in *Eight People Paid to Remain inside Cardboardboxes* (1999) / *Laborers who Cannot Be Payed, Remunerated to Remain in the Interior of Carton Boxes* (2000). Eine weitere Arbeit Sierras mit dem Namen *68 People Paid to Block a Museum Entrance*

¹ Bishop 2012, S. 91.

(2000) bestand aus Protestierenden in Südkorea, die den Eingang zur Eröffnung eines internationalen zeitgenössischen Kunstfestivals blockierten und dabei bekannt machten, dass sie dafür bezahlt werden. Sierra zielt mit seinen Aktionen darauf ab zu zeigen, was Menschen bereit sind zu tun für einen oftmals minimalen Lohn. Die Eventhaftigkeit dieser Anlage, die auch als Motivation für eine Teilnahme dienen könnte, unabhängig von der Bezahlung, lasse ich hier beiseite. Dabei thematisiert er (globale) Ungleichheiten und den Zusammenhang von Arbeit und Ausbeutung.

Auch Thomas Hirschhorn bezahlt für seine Installationen im öffentlichen Raum Personen, damit sie Teil seiner Inszenierungen und Projekte werden. Dabei sind für ihn Fragen zu und das Ausstellen von (Lohn-)Arbeitsverhältnissen nebensächlich. Vielmehr geht es darum, mit Kunst in eine soziale Situation zu intervenieren und, so wie er es formuliert, Kunst für ›den Anderen‹, das heißt für ein nicht-exklusives Publikum zu machen.² Oft sind diese Arbeiten bekannten Philosophen, Theoretikern und Schriftstellern³ gewidmet, wie beim *Gramsci-Monument* (2013) in New York⁴ und finden in sozial schlechter gestellten Quartieren statt, wie in der Bronx bei obigem Beispiel oder in der Nordstadt von Kassel beim *Bataille-Monument* (2002) anlässlich der Documenta 11. Der Akt der Delegation scheint bei Hirschhorn im Gegensatz zu Sierra Nebensache oder bloßes Mittel zum Zweck zu sein. So steht die Ästhetik des selbst Gebastelten (Pappe, Holz, und Klebeband) im Vordergrund und die Personen scheinen eher zufällig ›aufzutreten‹. Dennoch ergibt sich deren Zusammensetzung jeweils aus den örtlichen Gegebenheiten und sie treten in der Funktion von lokal Ansässigen mit einer spezifischen sozialen und ökonomischen Herkunft auf.

Anders verhält es sich bei den langfristig angelegten Projekten von Jeanne van Heeswijk im öffentlichen Stadtraum. Für Bishop würden diese Arbeiten nicht unter die Kategorie der delegierten Performance fallen, denn die zeitliche und räumliche Begrenzung, sowie ein eindeutiger ›Aufführungscharakter‹ sind oftmals nicht gegeben. Auch sind die Formen des Anheuerns und Bezahlens nicht immer eindeutig. Bekannt ist beispielsweise ihr im Auftrag der Liverpool Biennale entstandenes Projekt mit dem Namen *2Up2Down/Homebaked* (2010), bei dem es in einem mehrjährigen Prozess um die Wiederbelebung verlassener und sozial vernachlässigter Straßenzüge in Anfield und Breckfield in Liverpool ging. Aufschlussreich ist bei van Heeswijks Arbeiten die Frage der Delegation: nicht nur die ›Aufführung‹ wird an die Teilnehmer*innen übertragen, sondern – zumindest ist es so von der Künstlerin intendiert – auch die Produktion wird an die Beteiligten übergeben. Sie beschreibt das Projekt als eine Möglichkeit für die lokale Bevölkerung »to ›take matters into their own hands‹ and make real social and physical change in their neighbourhood«. ⁵ Die Langfristigkeit und die unbestimmte Dauer verändern im Vergleich zu Sierra und Hirschhorn den performativen Charakter. Betrachtet man van Heeswijk's Arbeiten aus einer künstlerischen Perspektive und verortet deren Effekte im künstlerischen Feld, sind einige Aspekte von Delegation gleichwohl vorhanden. Ihre künstlerische Arbeit besteht darin, Personen anzuleiten, Handlungsmöglichkeiten auszuloten und auf ihre lokalen Begebenheiten einzuwirken. Die Veränderungen entstehen durch die Arbeit der Partizipierenden, ob bezahlt oder unbezahlt. Diese wird in der jeweilig spezifischen Form jedoch erst durch den Anstoß der Künstlerin in Gang gesetzt. Was besonders zutrifft, ist die Tatsache, dass die Partizipierenden sich ›selbst einbringen (oder ›darstellen‹) und ihre Einbindung aufgrund einer sozio-kulturellen und sozio-ökonomischen Verbindung mit dem Ort, oft dem Wohnort erfolgt, an dem das Projekt stattfindet.

² Hirschhorn 2009.

³ Es sind ausschließlich Männer.

⁴ Oder aktuell die *Robert-Walser-Sculpture* in Biel (Sommer 2019).

⁵ Van Heeswijks Webseite: http://www.jeanetworks.net/projects/2up2down___homebaked/ (aufgerufen: 13. Mai. 2019).

An diesen wenigen Beispielen ist bereits ersichtlich, dass ganz unterschiedliche Verfahrensweisen eingesetzt werden und Partizipation sehr vielfältig gedacht und erprobt wird. Demgemäß treten je nachdem andere Aspekte und Fragen, aber auch Kritikpunkte, in den Vordergrund: zentral ist jeweils das Verhältnis von Künstler*in, Partizipierenden und Kontext. Eine wiederkehrende Kritik zielt auf die sich unweigerlich einstellende Machtasymmetrie bezüglich Autorschaft und symbolischem Kapital, das ungleich verteilt wird. Gemäß dieser Kritik erfolgt daraus eine Instrumentalisierung der Beteiligten, die letztendlich der Künstler*in zugutekommt. Bei Santiago Sierra irritiert am meisten das ›Ausstellen‹ von menschlicher Arbeit als Ware, wobei genau das seine Intention ist. Bei Hirschhorn wiederum erstaunt die Tatsache, dass er seine künstlerische Autorschaft überhaupt nicht zur Disposition zu stellen scheint, umso mehr als dass er den Anspruch hat, seine künstlerische Arbeit einem ›kunstfremden‹ Publikum zugänglich zu machen. Van Heeswijk sieht sich selber als ›Facilitator‹, was in diesem Spannungsfeld von Kunst und sozialer Praxis ambivalent ist. Durch die Langfristigkeit ihrer Projekte entsteht jedoch ein Raum, in dem die unterschiedlichen Rollen und Positionierungen hinterfrag- und verhandelbar werden.

Claire Bishop spricht in Zusammenhang mit der Instrumentalisierungskritik von ›Verdinglichung‹ (reification). Sie kritisiert jedoch, dass dieses Argument den Blick auf eine nuanciertere Einschätzung verstellt und versucht, dieser Kritik eine positivere Bewertung gegenüber zu stellen. Dazu bringt sie die Möglichkeit eines ›disruptiven Ereignisses‹ in Anschlag, das Zeugnis einer geteilten Realität zwischen Performer*innen und Zuschauenden ablegt und gleichzeitig hergebrachte Annahmen zu den zugewiesenen Rollen in Frage stellt.

Sie macht zudem eine interessante Beobachtung hinsichtlich eines spezifischen Typs delegierter Performance: »[Another] strand of delegated performance, which began to be introduced in the later 1990s, concerns the use of professionals from other spheres of expertise. [...] These performers tend to be specialists in fields other than those of art or performance, and since they tend to be recruited on the basis of their professional (elective) identity, rather than for being representatives of a particular class or race, there is far less controversy and ambivalence around this type of work. Critical attention tends to focus on the conceptual frame and on the specific activities or abilities of the performer or interpreter in question, whose skills are incorporated into the performance as a readymade.«⁶ Bemerkenswert ist Bishops Feststellung, dass die zugeschriebene und wahrgenommene gesellschaftliche Stellung der Beteiligten entscheidend ist in Bezug auf die Rezeption. Wenn diese in Funktion einer Expert*innenrolle in ihrem jeweiligen beruflichen Feld auftreten, dann wird deren Rolle in der Performance weniger kontrovers diskutiert. Beispiele, die Bishop nennt, sind Tania Bruguera als Polizisten, die in *Tatlin's Whisper #5* (2008) hoch zu Ross ihre Massen-Kontrolltechniken demonstrieren oder auch das Künstlerpaar Allora und Calzadilla, das in *Sediments, Sentiments, Figures of Speech* (2007) Opernsänger*innen oder in *Stop, Repair, Prepare* (2008) Pianist*innen anstellt. Es scheint, dass das ausgewiesene Wissen und Können die Gefahr von Instrumentalisierung in den Hintergrund treten lässt, da ihnen wegen ihrer spezifischen Expertise eine eigene Handlungsfähigkeit zuerkannt wird. Auch der Aspekt, dass der Beruf oftmals als selbst gewählt wahrgenommen wird, spielt eine Rolle. Im Gegensatz dazu bewirken Zuordnungen aufgrund von Klasse oder ›race‹, die gesellschaftliche Hierarchien und Machtverhältnisse in den Vordergrund treten lassen, auf Seite der Rezeption eine Infragestellung der jeweiligen

⁶ Bishop 2012, S. 95ff.

Handlungsmöglichkeiten. Es sind also die gesellschaftlichen und politischen Fiktionen und Widersprüche, die sich auch in der Bewertung von partizipativen künstlerischen Zusammenhängen niederschlagen.

Vor diesem Hintergrund drängt sich die Frage umso mehr auf, ob die Gegenüberstellung von möglicher Instrumentalisierung und Verdinglichung der Beteiligten einerseits und dem Zugestehen eigener Handlungsmacht, andererseits nicht zu einer Verengung der Perspektive auf die Prozesse von Teilnahme und Teilhabe führen. Dieser Eindruck verstärkt sich durch die Tatsache, dass sich genauso auch in der Rezeptionsperspektive die hierarchischen und unterdrückenden Strukturierungen von Gesellschaft reproduzieren. Ich möchte damit keinesfalls bestreiten, dass eine Kritik der Machtverhältnisse und Ausschlüsse, die sich auch in künstlerischen Kontexten reproduzieren, unbedingt notwendig ist, umso mehr da sich diese oftmals davor gefeit wähnen. Nur lässt sich das kaum mit einer Perspektive des ›Außen‹ bewerkstelligen, die ich in Bezug auf die beschriebenen Beispiele als entfernte Beobachterin einnehme. Daher möchte ich an dieser Stelle eine gedankliche Figur einbringen, die den Fokus auf mögliche Prozesse von Veränderung und Öffnung aber auch von Festschreibung lenken lässt. Es handelt sich dabei nicht alleine um die Frage der Identifizierung derjenigen, die partizipieren. Es ist ein Versuch, kein lineares Verhältnis von Künstler*in zu den Teil-zu-Habenden festzuschreiben, sondern den Blick auf das Prozesshafte zu lenken, auf die Potentialität, die einer ›partizipativen Situation‹ eingeschrieben ist, ohne dabei aber die Machtverhältnisse, die diese Situationen strukturieren, außer Acht zu lassen.

Spekulative Öffnung von Teilhabe

Um diese Ambivalenz aus Zuordnungen und Zuschreibungen, aus Ausschlüssen, und möglichem Aufbrechen eben dieser zu thematisieren, braucht es eine gedankliche Figur, die dieser Widersprüchlichkeit gerecht werden kann. Dabei geht es einerseits darum, die Ambivalenz einer solchen Figur herauszustreichen und andererseits diese als spekulative Möglichkeit aufzufassen. Angenommen in der Kunst ist ein spekulativ-ästhetisches Moment eingeschrieben, verhilft diese Figur womöglich, diesem oft nur sehr unkonkret zu fassenden Versprechen, das in der Kunst etwas Ungeahntes möglich sein soll, etwas näher zu kommen, ohne sich auf eine essentialistische oder funktionalistische Definition von Kunst abstützen zu müssen.

In *Mille Plateaux*, dem zweiten Band von Kapitalismus und Schizophrenie, führen Gilles Deleuze und Félix Guattari die gedankliche Figur des ›devenir tout le monde‹ ein. ›Devenir tout le monde‹ wird in der deutschsprachigen Ausgabe mit ›alle Welt werden‹ oder ›jeder/jedermann werden‹ übersetzt – dies entspricht einerseits der wörtlichen Übersetzung von ›tout le monde‹ (alle Welt/die ganze Welt) und andererseits dem alltäglichen Gebrauch im Sinne von alle und jede*r. Schon in dieser Doppeldeutigkeit zeigt sich eine Ambivalenz in Bezug auf jene, die teilnehmen oder teilhaben, sei es nun künstlerisch oder politisch gedacht. Dieses alle und jede*r, das gleichzeitig ›die ganze Welt‹ repräsentieren soll, stellt immer schon eine Kategorie dar, die das Unvollständige mit einschließt. Für Deleuze und Guattari sind es denn auch nicht diese Kategorien an sich, die im Zentrum stehen, sondern die Verbindung mit dem, was sie als ›Werden‹ bezeichnen. Das stellt in ihren Augen die größte Schwierigkeit dar, so zu ›werden‹ wie alle, wie jede*r, denn es bedarf einer besonderen Anstrengung. Für eine künstlerisch partizipatorische Praxis gedacht,

ist dieser Begriff des ›alle/jeden*‹ nicht gegeben. Es kann demnach nicht darum gehen, ihm im Sinne einer allgemeinen Inklusivität zu entsprechen, weder als Ausgangspunkt noch als das zu-erreichende Ziel.

Um auf *Mille Plateaux* zurückzukommen, bei Deleuze und Guattari steht ›tout le monde‹ für das molare Ganze, während ›devenir tout le monde‹ die »molekularen Komponenten ins Spiel bringt.«⁷ Molekular steht im Gegensatz zu molar für das Kleinteilige, das physikalisch Wandelbare, für die mögliche Veränderung im Zeichen einer molaren Entität wie zum Beispiel der Staat. Das Molare als das Zähne, das Feste, umfasst Machtstrukturen ebenso wie wirkmächtige Zuordnungen und Zuschreibungen. Deleuze und Guattari schreiben: »alle Arten des Werdens sind schon molekular. Weil Werden nicht bedeutet, etwas oder jemanden zu imitieren oder sich mit ihm zu identifizieren. Es bedeutet auch nicht, formale Beziehungen einander anzugleichen. Keine der beiden Analogieformen entspricht dem Werden, weder die Imitation eines Subjekts noch die Proportionalität einer Form. Werden heißt, ausgehend von Formen, die man hat, vom Subjekt, das man ist, von Organen, die man besitzt, oder von Funktionen, die man erfüllt, Partikel herauszulösen, zwischen denen man Beziehungen von Bewegung und Ruhe, Schnelligkeit und Langsamkeit herstellt, die dem, was man wird und wodurch man wird, *am nächsten* sind. In diesem Sinne ist das Werden der Prozess des Begehrens.«⁸

Das mögliche Herauslösen von Partikeln, die sich zueinander in Bezug setzen, eröffnet eine Ebene der Einwirkung, die schwer zu fassen, schwer zu begreifen ist. Nicht zuletzt dadurch ergibt sich ein Naheverhältnis zur Frage der Partizipation in der Kunst, wo gerade Beispiele wie die weiter oben besprochenen Arbeiten darauf hindeuten, dass der Blick auf das, was passiert und auf die Frage, wer wie eingebunden wird, zu eng ist. Darauf komme ich später zurück.

Beim Werden, das sich auf der molekularen Ebene abspielt, geht es jedoch nicht nur um das Kleinteilige im Sinne einer Mikroebene. Vielmehr geht es darum, die Frage nach Veränderung auf unterschiedlichen Ebenen anzusiedeln. Ein wichtiges Beispiel bei Deleuze und Guattari rund um ›devenir tout le monde‹ ist das *Frau-Werden*. Die Frau als »molare Entität«⁹ soll zur *Frau* werden, um die Kategorie der Frau nicht an Festschreibungen, hinsichtlich was eine Frau ist/zu sein hat, zu knüpfen. Eine molare Politik (als das Gegenüber von molekular) bildet gewissermaßen den Rahmen für politische und gesellschaftliche Kämpfe auf einer molekularen Ebene. Das Molare steht dabei für die machtvollen Unterteilungen, für Strukturen, die unterdrücken und einschreiben. Deleuze und Guattari schreiben: »Man muss also eine molekulare weibliche Politik entwickeln, die in die molaren Konfrontationen hineinschlüpft und unter ihnen oder durch sie hindurchgeht.«¹⁰

Die Gegenüberstellung von molekular und molar findet im Politischen eine weitere Entsprechung im Verhältnis von minoritär zu majoritär. ›Werden‹ ist immer minoritär. Und so ist das Minoritär-Werden ein weiteres Element, das für die Frage des Partizipierens und des Inkludierens relevant ist, da in partizipativen Situationen, wie sie durch künstlerische Strategien herbeigeführt werden, meistens gegebene Strukturen auf ein Begehren nach Einwirkung und Veränderung eben dieser treffen. Dem Minoritären gegenüber steht die Majorität nicht nur in quantitativem, sondern vor allem in qualitativem Sinne. Die Majorität steht für den Maßstab, für die Konstante, und somit für das beherrschende Element. Macht entsteht nicht als Folge einer Majorität, durch eine zahlenmäßige Mehrheit, sondern Macht bildet die Voraussetzung:

⁷ Deleuze/Guattari 1993, S. 381.

⁸ Deleuze/Guattari 1993, S. 371.

⁹ Deleuze/Guattari 1993, S. 375.

¹⁰ Deleuze/Guattari 1993, S. 376.

»Die Majorität setzt einen Zustand der Macht oder der Beherrschung voraus.«¹¹ Machtverhältnisse sind der Majorität vorgängig. Durch das Minoritär-Werden kann jedoch eine aus der Machtasymmetrie entstandene Dominanz immer wieder von Neuem durchbrochen werden, wobei sich Machtverhältnisse verschieben können und somit sich die Bedeutung des Minoritär-Werdens dem entsprechend ändert.

Neben der Kontextspezifität und der Prozesshaftigkeit ergeben sich daraus für die künstlerische Praxis weitere Anhaltspunkte, indem Partizipation als ein Zusammenwirken unterschiedlicher Teile erfasst werden kann. Aus dem Begriff des ›devenir tout le monde‹ lässt sich die Ambivalenz des Einbindens weiterdenken, die sich im Anspruch einzuwirken und etwas zu verändern noch potenziert: ›Tout le monde‹ enthält ganz viele Welten, die auch widersprüchlich zueinanderstehen und nie ein Ganzes abbilden können. Um sich den Fragen der Zuschreibung von Positionen der Teilnehmenden, von Handlungsfähigkeit und der Möglichkeit einer Veränderung anzunähern, sind die Relationen von molar und molekular, sowie von majoritär und minoritär entscheidend. Die Handlungsmöglichkeiten bewegen sich in einem von den jeweiligen Polen aufgespannten Spannungsfeld. Die gesellschaftliche Zuschreibung, die erfolgt, enthält gleichzeitig die Möglichkeit, dieser etwas entgegen zu setzen. Das Molekulare durchkreuzt das Molare, das Minoritäre verhält sich disruptiv zum Majoritären. Daraus Handlungsprinzipien oder ein Prinzip des möglichen Unterbruchs oder Widerstands zu verallgemeinern wäre ein zu mächtiges Narrativ, das als Strategie ausgelegt schnell zum Scheitern führen würde. Es eröffnet jedoch die Möglichkeit, immer wieder konkret diese Instanzen und Bewegungen zu suchen, diesen nachzugehen.

Die Beispiele von Deleuze und Guattari stammen zum großen Teil aus der Literatur und lassen sich nicht leicht auf partizipative Situationen in der bildenden Kunst übertragen. »Übertragen« wäre auch der falsche Anspruch. Ich werde daher eher versuchen, den Blickwinkel auf das Phänomen Partizipation zu verändern. Ausgehend von Bishop's Begriff der delegierten Performance hatte ich zu Beginn dieses Beitrags Arbeiten von Sierra, Hirschhorn und van Heeswijk beschrieben, um ein breites Spektrum an partizipativen Herangehensweisen in der Kunst darzulegen und den oft in Diskussionen in Bezug auf Partizipation in der bildenden Kunst gegebenen Rahmen abzustecken. Entsprechend der vorangegangenen Überlegungen ist diese Perspektive jedoch zu eng. Das Problematische am Konzept der delegierten Performance als auch an den Beispielen ist, dass sowohl der Rahmen als auch die Art und Weise der Intervention abgesteckt zu sein scheinen. Dies mag auch an meiner Betrachtungsweise liegen, die genauso darauf konditioniert ist, zu fragen, wer hier an was partizipiert, wer für was steht, welche Rollen repräsentiert werden und welche nicht: Letztendlich operiert auch diese Betrachtungsweise mit einer binären Annahme von Handlungsmacht in Bezug auf die Künstler*in und die partizipierenden Subjekte.

Handlungszusammenhänge und Handlungsmöglichkeiten

Im Anschluss an Bishop, die die Verschiebung von Performances von den Künstler*innen selbst und dem Einsatz ihres eigenen Körpers (1960/70er Jahre) zum Anheuern von Nichtprofessionellen (ab den 1990er Jahren) als auffälligste

¹¹ Deleuze/Guattari 1993, S. 147.

Verschiebung hinsichtlich eines ›social turns‹ in der zeitgenössischen Kunst ansieht, möchte ich daher die Überlegungen, die aus der gedanklichen Figur des ›devenir tout le monde‹ entstanden sind als Grundlage nehmen um zu fragen, welche aktuellen Verschiebungen sich beobachten lassen. Der Fokus bewegt sich in Richtung der Frage, wie Handlungszusammenhänge entstehen und strukturiert sind und wie Handlungsmacht in den jeweiligen Situationen als eine prozesshafte, situationsbedingte Teilhabe und Teilnahme definiert werden könnte.

Ein Beispiel, das an die vorangegangenen Ausführungen anknüpft, aber gleichzeitig etwas aus dem Rahmen fällt, sind die teilweise installativen Video-Arbeiten von Mika Rottenberg. Ihre Arbeiten werden nicht als ›partizipative Kunst‹ bezeichnet, und doch ermöglicht in ihrem Fall gerade das Medium Video vielschichtige Handlungsstränge und -positionen miteinzubeziehen: in Verbindung von eingespielten Szenen und dokumentarischen Einstellungen stellt sie ein Verhältnis her zwischen dem, was durch ökonomische Kreisläufe verbunden ist, aber in entkoppelten Sphären vor sich geht. Es sind Selbstdarstellungen der jeweiligen Akteur*innen aber auch In-Szene-Setzungen von Seiten Rottenbergs: chinesische Blumenverkäuferinnen in *Cosmic Generator* (2017), Perlenproduzentinnen in *NoNoseKnows* (2015); oft weibliche Arbeit in gleichzeitig alltäglichen und surrealen Arbeits- und Lebenswelten. Was mich dabei interessiert, ist die gleichzeitige Zuordnung und Nicht-Festschreibung. Partizipation findet nicht in erster Linie anhand der einzelnen Personen statt, sondern anhand globaler Kapital- und Warenströme. Es werden Abhängigkeitsverhältnisse gezeigt zwischen Warenverkehr und Arbeit, Konsum und Produktion, Körpern und deren Wirkung, zwischen Nähe und Distanz. Mittels einer starken formalen Komposition und ironischer Überhöhung gelangt sie zur absurden ›Realität‹, in der nicht so klar ist, wer an was teilhat, und gleichzeitig Verschränkungen offensichtlich werden. Vordergründig geht es nicht um die individuell-subjektiven Handlungsmöglichkeiten, sondern eher um die Handlungszusammenhänge. Bishop hat diese ›erste‹ Verschiebung im Übergang zu den 1990er Jahren als eine von der immanenten Präsenz eines einzigen Performers/Körpers zu einem kollektiven Körper einer sozialen Gruppe beschrieben. In einer weiteren Verschiebung ergibt sich nun auch ein sich verändernder Begriff von ›Kollektivität‹ und von Anwesenheit/Abwesenheit. Es ist ein sozialer Körper, der in ständiger Teilung immer wieder neu zusammenkommt, in Form von Gemeinsamkeiten und in Form von Trennungen, von Grenzen. Diese Verhältnisse aus Verbindendem und Trennendem, die im kleinteilig Sozialen genauso wirken wie auf grösserer Ebene, lassen sich aus dieser veränderten Form von Partizipation besser erkennen als zum Beispiel bei Hirschhorn, der zwar in eine soziale Situation interveniert, diese aber fast eher als Schablone für seine eigene Arbeit zu verwenden scheint.

Ein anderes Beispiel ist eine Videoarbeit von Stephanie Comilang mit dem Namen *Lumapit Sa Akin, Paraiso (Come to Me, Paradise)* von 2017. Was zwar auch schon bei Rottenberg Thema ist, sich aber bei Comilangs Arbeit noch viel stärker zeigt, ist die mediale und technologische Verschränkung von Partizipation, gerade in der von mir versuchten Verschiebung hinsichtlich der Frage, wer/was partizipiert und wer/was handelt. Der Film begleitet drei Frauen aus den Philippinen, die in Hong Kong als Hausangestellte arbeiten. Er zeigt deren jeden Sonntag – ihrem einzigen freien Tag – stattfindende Zusammenkunft mit hunderten anderen Frauen, die sich in derselben Situation befinden. Gemeinsam ›besetzen‹ sie das Finanzzentrum Hong Kongs und erschaffen Orte des Zusammenkommens. Aus dem Off interveniert immer wieder eine Stimme, die sich als Drohne über die Wälder der Philippinen bewegt.

Es handelt sich dabei um die Mutter der Künstlerin, die selber ursprünglich aus den Philippinen stammt. Das filmische Material aus Hongkong besteht hauptsächlich aus den Videobotschaften und Aufnahmen, aufgenommen von den Protagonistinnen mit ihren Mobiltelefonen, während sie sich an einem Sonntag durch Hong Kong bewegen, um untereinander und mit ihren Angehörigen in Kontakt zu bleiben. Die Mutter der Künstlerin als Stimme aus dem Off bildet neben den Erzählungen und den steten Geldflüssen die Verbindung zum Herkunftsland. Durch technologische Veränderungen verschiebt sich der Begriff von Präsenz, von Distanz und Nähe, aber auch von teil-sein, teil-haben. Die Herstellung von ›Kollektivität‹, wobei das vermutlich nicht der passende Begriff ist, eines sozialen Körpers ist genauso technologisch durchdrungen als auch geprägt von migrantischen Arbeitsverhältnissen. Durch die Arbeit der Künstlerin entsteht eine (ästhetische) Sichtbarkeit global sich auswirkender Abhängigkeitsverhältnisse, die die sozialen und technologischen Strategien, mit denen die unterschiedlichen Akteur*innen hindurchnavigieren, miteinschließt. Die Frage, wer wie handelt lässt sich nicht mehr leicht beantworten und ist womöglich die falsche Frage. Die Teilnahme und Teilhabe ergibt sich aus sozialen, ökonomischen und technologischen Abhängigkeitsverhältnissen, ist aber gleichzeitig nicht bis zum letzten determiniert.

Das Mögliche ausloten, das sich gleichsam in und durch Machtstrukturen und Unterdrückungsmechanismen bewegt, so könnte man auch den Versuch von Deleuze und Guattari beschreiben, mit dem ›devenir tout le monde‹ etwas festzuhalten, was gerade in vielen künstlerischen Praktiken heutzutage zumindest momenthaft versucht wird. So wie auch ihre begrifflichen Verrenkungen nicht über blinde Flecken in ihrem Denken hinwegtäuschen können, so lassen sich auch in künstlerischen Praktiken, die von einem ›Begehren‹ nach Partizipation durchdrungen sind, Leerstellen finden in Bezug auf Abhängigkeiten und Machtverhältnisse. Was diese Beispiele jedoch zeigen, ist, dass gerade medial vielschichtige Arbeiten einen anderen Blick auf Partizipation und die sich dabei manifestierenden sozial-technologischen Körper eröffnen können. So habe ich in einer assoziativen Folge und ausgehend von ›klassischen‹ Formen partizipativer Kunst versucht, Partizipation als einen Prozess, als eine Situation zu begreifen, in der sich Handlungsmöglichkeiten in einem Zusammenspiel von unterschiedlichsten Kräften materialisieren. Die Frage, die übrig bleibt, ist dabei nicht so sehr, ob und wieso man Partizipation wollen soll, sondern eher, wie sich diese immer wieder von Neuem einstellt, und letztendlich auch künstlerisch als eine spekulative Logik der gegenseitigen Abhängigkeiten erfasst werden kann, ohne Festschreibung und unter Berücksichtigung von Machtlinien, die jegliche Teilhabe und Teilnahme immer durchkreuzen.

Literatur

Bishop, Claire: »Delegated Performance: Outsourcing Authenticity«, in: *October* Nr. 140 (2012), S. 91–112; auch erschienen als Kapitel in: Bishop, Claire: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012.

Deleuze, Gilles und Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* [1980], Berlin 1993.

Hirschhorn, Thomas: »Kunst politisch machen: Was heißt das?«, in: *Inästhetik* Nr. 1 [Politics of Art] (2009), S. 71–82.

Van Heeswijk, Jeanne: »Projects: 2Up2Down / Homebaked«, http://www.jeanne-works.net/projects/2up2down___homebaked/ (aufgerufen: 27. August. 2019).