

## Kunst als partizipative und politische Strategie

Christoph Scheurle

Dass Kunst und Politik prinzipiell etwas miteinander zu tun haben, wird oftmals angezweifelt. Kunst wird auch heute noch nach einer Idee der Aufklärung und in der Tradition von Kant (1) und Schiller (2) mit Zweckfreiheit verbunden. Diese Vorstellung von Kunst als einem autonomen Bereich wendet sich dezidiert gegen eine politische In-Dienst-Nahme dieser und erteilt deren Verzweckung eine Absage. Der Kunst wird damit ein Platz in der Gesellschaft eingeräumt, in der sie außerhalb sozialer Normen, nach ihren eigenen Regeln arbeiten kann. Diese ihr zugestandene Autonomie wird allerdings dann zum Problem, wenn Zweckfreiheit als Relevanzlosigkeit ausgedeutet und Kunst damit prinzipiell für politische Fragen als irrelevant abgetan wird. Dann werden Kunst oder die Künstler/innen selbst, auch wenn sie sich zum politischen Geschehen direkt und unmittelbar verhalten, als Marginalie abgetan. Argumentiert wird hier, dass ihr Handeln nicht nur zweckfrei, sondern auch konsequenzlos sei. Das Problem der Kunst sei, so hat Theodor W. Adorno festgehalten, dass sie sich mit Themen und Dingen befasse, die sie mit ihren eigenen Mitteln nicht zu lösen vermag (3). In diesem Verständnis muss sich Kunst scheinbar darauf beschränken, politische Realitäten aus gemessener Distanz zu kritisieren, darf aber wiederum nicht erwarten, Einfluss nehmen zu können.

In der Realität begnügt sich die Kunst mit dieser ihr zugewiesenen Position freilich nicht und mischt sich in die politischen Debatten oftmals kräftig ein. Und auch die Politik schätzt die Kunst nicht immer nur als harmlos ein. Sie unternimmt manches Mal den Versuch, diese für sich zu vereinnahmen oder auch mundtot zu machen. Die Versuche des russischen Regimes, die russischen Aktionskünstlerinnen von *Pussy Riot*, die mit ihren *Punk Prayers* für Aufruhr sorgten, qua Gesetz auszuschalten, sind dafür nur ein Beispiel.

Auch in der Kunstwissenschaft ist in unterschiedlichsten Disziplinen wieder verstärkt ein Diskurs zu beobachten, in dem die Relevanz von Kunst im Mittelpunkt steht. Unter dem Stichwort »Entgrenzung der Künste« (4) wird »ein postautonome[s] Verständnis von Kunst in deren Folge« die »Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst destabilisiert« werde propagiert (5). Manche Theaterwissenschaftler/innen legen gar nahe, die Entwicklung eines autonomen Kunstverständnisses allenfalls als Randnotiz der europäischen Kulturgeschichte zu betrachten. Unter dem Begriff *Theater als Intervention* etwa stellen Matthias Warstat und andere fest, dass »in vielen afrikanischen Ländern Theaterkulturen, die [...] Einflüsse ästhetische[r] Programme und Kunstideologeme des europäischen Idealismus nicht (oder nur teilweise) übernommen haben« (6). Hier herrsche ein Theaterverständnis vor, welches das Theater nicht außerhalb, sondern direkt und unmittelbar innerhalb der Gesellschaft verorte und vor allem soziale Ziele verfolge (7). Parallel dazu machen die Autor/innen die Beobachtung, dass eine Reflexion über die materiellen und institutionellen Voraussetzungen von Kunst eingesetzt habe. Dies zeige

sich maßgeblich in Projekten, die eine Auseinandersetzung mit »ihrer eigenen Infrastruktur, den Produktionsbedingungen und Finanzierungsformen zum Thema machen« (8).

In dieser Entwicklung, so der Theatermacher Jan Deck, zeige sich ein neues Verständnis des Verhältnisses von Politik und Kunst, in dem es nicht mehr darum gehe, politische Kunst oder politisches Theater zu machen, sondern darum, politisch Theater zu machen (9). Die Idee vom Künstler oder der Künstlerin als einem oder einer kritischen Intellektuellen, die oder »der im Wissen um die Falschheit der bestehenden Verhältnisse diese mithilfe künstlerischer Mittel anprangert« und als »Symbolfigur des Widerstands« die Kunst zum »Forum dieser Verhandlung über aktuelle Entwicklungen« mache, sei obsolet (10):

»Politisch Theater zu machen heißt [...] sich [...] [einer] moralischen Positionierung bewusst zu verweigern, um die Funktionsweise von Politik zu thematisieren. Moralische politische Kritik greift dagegen immer zu kurz, sie operiert an der Oberfläche und bleibt in der Systematik eines landläufigen Politikbegriffs gefangen.« (11)

Diese Haltung ist eine komplett andere, als wie sie etwa im dokumentarischen Theater eines Rolf Hochhuths mit dem *Stellvertreter* (12) oder auch eines Peter Weiss' (13) deutlich wird. Wurden hier die Zeitläufe und aktuellen Geschehnisse gleichsam von außen kritisch aufgearbeitet und kommentiert, schließt dieser Ansatz die kritische Betrachtung der eigenen künstlerischen und politischen Praxen mit ein und denkt sich diese immer auch als Alternativen.

Gerade unter dem Schlagwort der Partizipation erweist sich eine solche Wendung als produktiv. Denn wenn unter diesem das Feld der Teilhabe- und Teilnahmekancen und -möglichkeiten in den Blick genommen wird, dann sind die Kunstproduzent/innen aufgefordert, die Kunstprozesse selbst sowie die unterschiedlichen, an diesen Prozessen beteiligten Akteure und deren jeweiligen Positionen stetig zu reflektieren und beständig neu auszuhandeln. Im selben Zuge sind dann auch vermeintlich feststehende Begrifflichkeiten wie Kunst, Politik, Publikum oder Künstler sowie deren relationale Beziehungen, wenn nicht Makulatur, so doch in Bewegung. Markant für die Idee, politisch Kunst zu machen, scheint zu sein, dass vermeintlich feststehende Routinen und Logiken – sowohl des Politischen, als auch der Kunst – durchbrochen werden.

Diese Bewegung ist also nicht einseitig auf den Bereich der Politik ausgerichtet, sondern hinterfragt auch die Kunstpraxen und Kunstinstitutionen selbst. Wenn der Kurator Tom Marioni 1970 unter dem Pseudonym Alan Fish im Oakland Museum of Modern Art zu einem Kunstevent unter dem Titel: *The Act of drinking Beer with Friends is the Highest form of Art* einlädt (14) oder Joseph Beuys im Jahr 1972 im Rahmen der documenta 5 einen *Boxkampf für direkte Demokratie* veranstaltet (15), sind die Institution Museum genauso wie seine Besucher/innen herausgefordert, sich mit diesen Aktionen wie auch mit der eigenen Rolle als Besucher/in unter der Prämisse eines veränderten Kunstbegriffs auseinanderzusetzen. Die Kunst nimmt sich hier zum einen das Recht, Bereiche und Situationen, die vorher klar als Nicht-Kunst markiert waren, für sich und ihre Belange zu

reklamieren und partizipiert in der Folge an gesellschaftlichen Bereichen, von denen sie sonst ausgeschlossen bliebe. Zum anderen öffnet sie den exklusiven Kunstraum, der sonst den Kunst-Profis vorbehalten bleibt. Dies ist sozusagen der Tribut, den die Kunst für die Auflösung der Grenzen entrichten muss: Denn es bedeutet für die Kunstproduzent/innen auch, den elitären Raum der Kunst, die Deutungshoheit und die Handlungsmacht mit anderen zu teilen.

In der Konsequenz verschieben und testen Künstler/innen damit die Vorstellungen und Praxen von Politik und Kunst. So stellt sich etwa der türkische Choreograph und Tänzer Erdem Gündüz am 18. Juni 2013 auf den Taksim-Platz der türkischen Metropole Istanbul und schaut für sechs Stunden unverwandt die türkische Fahne und das überlebensgroße Porträt des Staatsgründers Mustafa Kemal Atatürk an. Er wird damit zu einer der prägendsten Figuren der Protestkundgebungen im Gezi Park von Istanbul gegen das Regime des damaligen Ministerpräsidenten und heutigen Präsidenten der Türkei Recep Erdogan. Gündüz steht und schweigt. Er reagiert weder auf die Ansprachen der Ordnungskräfte, die nicht so recht wissen, wie sie mit dem augenscheinlichen Protest von Gündüz umgehen sollen, noch auf die Ansprache anderer Personen. Die Protestform jedoch wirkt. Weitere Demonstranten übernehmen die Form des stummen Protests und variieren und individualisieren ihn gleichzeitig: Menschen stehen stumm und vereinzelt mit verbundenen Augen auf dem Platz, einer hält Kafkas *Der Prozess* in der türkischen Fassung – jedoch verkehrt herum –, ein weiterer steht auf vier zerbrechlichen Teegläsern. (16) Die Aktion erlaubt es Jedem, dem Protest individuell Ausdruck zu verleihen. »Dabei wird die choreografische Urform – stehen und schauen – mannigfach variiert und spielt dabei auf subtile Art auf bestimmte Formen der Unterdrückung«, die türkische Historie oder auch die Zensurbestrebungen des Regimes an (17).

Dieses Beispiel, das durch viele weitere Beispiele zu ergänzen wäre (18), zielt unmittelbar auf die Beteiligung der ansonsten an politischen Prozessen nicht beteiligten Bevölkerung. Sie zeigt Möglichkeiten politischen Handelns, bzw. stellt die Frage, inwiefern die Einzelnen bereit sind, sich in den Prozess einzubringen. Nicht-Handeln ist hier genauso ein Statement, wie Handeln. Dies lässt sich auch als Effekt oder Konsequenz einer globalisierten Welt verstehen, in der alle an allem mehr oder weniger beteiligt sind. Es geht daher auch nicht mehr um die Frage, ob man sich beteiligen will oder nicht. Jede und jeder ist aufgerufen, sich innerhalb des politischen Geschehens als Subjekt zu verorten. Es geht, mit den Worten Kai van Eikels gesprochen nicht darum ob, sondern »welche Wendungen [...] [er oder sie den] kollektiven Dynamiken mit seinem oder ihrem Handeln geben will« (19). In dieser Perspektive bedeutet Partizipation im Verhältnis von Politik und Kunst vor allem das Verhältnis von Kunstschaffenden und Kunstrezipierenden, wie auch zwischen politischer Klasse und Bürgerschaft auszuloten. Letztere sind dann nicht mehr nur passive Rezipient/innen, sondern werden als Akteur/innen aktiv (20).

Partizipation strapaziert damit zum einen die Vorstellung von dem was Aufgabe der Kunst ist, und thematisiert zum anderen Kommunikationsprozesse zwischen Kunstschaffenden, Kunstrezipierenden als soziale und politische Akteur/innen und dem Kunstprozess als politische Aktion. Dementsprechend erweisen sich auch jenseits von politischen Themen, Fragen der Beteiligung, Fragen nach den Machtverhältnissen und Fragen nach den Handlungsformen und -möglichkeiten als höchst politisch. Die Überschreitung der Grenzen zwischen Kunst

und Politik, bzw. der Versuch der Entgrenzung ist dabei gleichermaßen Programm, wie »nützliche Fiktion« (21) mit deren Hilfe (temporäre) Perspektivwechsel überhaupt erst vollzogen werden können. Dabei geht es jedoch nicht darum, die angestammten Orte der Kunst zu verlassen und sich einen spezifischen Ort zu suchen, an dem die künstlerische Aktion unmittelbar auf politische und soziale Realitäten trifft, wie bei Erdem Gündüz, es kann aber auch heißen, den Bedeutungshorizont der Institution zu hinterfragen und zu weiten, wie bei Marioni oder Beuys. Damit aber kann es nicht darum gehen neue Grenzzlinien zwischen politischer Kunst und unpolitischer Kunst zu ziehen. Politisch Kunst zu betreiben bedeutet vielmehr sich »jenseits der Pole engagierter Kunst und »L'art pour l'art« zu bewegen (22). Im Sinne eines partizipativen Verständnisses bedeutet es vor allem, sich über den sozialen Raum als gemeinsamen Handlungsraum bewusst zu werden, in dem die unterschiedlichen Gestaltungsoptionen – seien sie künstlerisch, seien sie politisch – jeweils neu auszuhandeln sind.

## Anmerkungen

---

*Dieser Text ist die gekürzte und überarbeitete Fassung eines Aufsatzes, der 2017 unter dem Titel »Kunst als Politische Partizipation – politische Partizipation als Kunst?« erschienen ist. Die genaue Quelle ist im Literaturverzeichnis angegeben (Scheurle 2017a).*

(1) Kant 1997 [1790]

(2) Schiller 1994 [1879]

(3) Vgl. Adorno 1959: 97-98

(4) Vgl. bspw. Eiermann 2009; Mattenklott 2004; Meyer et al. 2016; von Hantelmann/Mies 2010

(5) Meyer et al. 2016: 13

(6) Warstat et al. 2015: 12

(7) Vgl. Warstat et al. 2015: 7

(8) Warstat et al. 2015: 12

(9) Vgl. Deck 2011

(10) Deck 2011: 12

(11) Deck 2011: 28

(12) Hochhuth 1963

(13) Weiss: *Die Ermittlung*, 1965

(14) Vgl. Blunk 2012

(15) Vgl. [www.documenta.de](http://www.documenta.de)

(16) Vgl. Scheurle 2016

(17) Scheurle 2016

(18) Vgl. Scheurle 2017a

(19) van Eikels 2013: 11

(20) Vgl. Scheurle 2017b

(21) Vaihinger 2007

(22) Deck 2011, S: 28

## Literaturverzeichnis

---

Adorno, Theodor W. (1959): »Theorie der Halbbildung.« In: Ders.: Gesammelte Schriften, Band 8. Soziologische Schriften I. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 93 – 121.

Blunk, Lars (2012): »Biertrinken als höchste Kunstform? Zur Formierung des Publikum in Relationaler Kunst.« In: Dietmar Kammerer (Hrsg.): *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*. Bielefeld: transcript, S. 13-28.

Deck, Jan (2011): »Politisch Theater machen – Eine Einleitung.« In: Ders./Angelika Sieburg (Hrsg.): *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld: transcript, S. 11-28.

Eiermann, André (2009): *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: transcript Verlag.

Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hochhuth, Rolf (1963): *Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel*. Reinbek: Rowohlt.

Kant, Immanuel (1997 [1790]): *Kritik der Urteilskraft*. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. 3. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Mattenklott, Gert (Hrsg.): »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich.« In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft (ZÄK), Sonderheft 04. 2004.

Meister, Carolin/von Hantelmann, Dorothea (Hrsg.) (2010): *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*. Zürich/Berlin: Diaphanes.

Meyer, Torsten/Dick, Julia/Moormann, Peter/Ziegenbein, Julia (Hrsg.) (2016): *Where the magic happens: Bildung nach der Entgrenzung der Künste*. Schriftenreihe Kunst Medien Bildung, Band 1. München: Kopaed.

Ranciere, Jaques/Höller, Christian (2007): »Entsorgung der Demokratie.« In: *Documenta Magazine No 1-3, 2007 Reader*, Köln, S. 449-465.

Scheurle, Christoph (2017a): »Kunst als Politische Partizipation – politische Partizipation als Kunst?« In: Tom Braun / Kirsten Witt (Hrsg.): *Illusion Partizipation – Zukunft Partizipation*, München: Kopaed, S. 117- 125.

Scheurle, Christoph (2017b): »Partizipation/Partizipatives Theater.« In: Ders./ Melanie Hinz/ Norma Köhler (Hrsg.): *PARTIZIPATION: teilhaben/teilnehmen*. Theater als Soziale Kunst II. München: Kopaed, S. 13-21.

Scheurle, Christoph (2016): »Duran Adam – Standing Man.« In: *Aesthetics of Resistance, Pictorial Glossary, The Nomos of Images*, 21 March 2016. [<http://nomoi.hypotheses.org/751>; Zuletzt aufgerufen am: 12.02.2018]

Scheurle, Christoph (2009): *Die Deutschen Kanzler im Fernsehen*. Bielefeld: transcript Verlag.

Schiller, Friedrich (1879): »Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen.« In: *Schillers Sämtliche Werke*, vierter Band. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung.  
[<http://gutenberg.spiegel.de/buch/ueber-die-asthetische-erziehung-des-menschen-in-einer-reihe-von-briefen-3355/3>; zuletzt aufgerufen am: 14.02.2018]

Vaihinger, Hans (2007): *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*. Neu herausgegeben von Esther von Krosigk. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.

Van Eikels, Kai (2013): *Die Kunst des Kollektiven: Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*. München: Fink-Verlag.

Warstat, Matthias/ Heinicke, Julius/ Kalu, Joy Kristin/ Möbius, Janina/ Siouzouli, Natascha (2015): »Applied theatre: Theater der Intervention.« In: Diess.: *Theater als Intervention. Politiken ästhetischer Praxis*. Berlin: Theater der Zeit, S. 6-27.

Weiss, Peter (1965): *Die Ermittlung: Oratorium in 11 Gesängen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

#### Links:

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/ueber-die-asthetische-erziehung-des-menschen-in-einer-reihe-von-briefen-3355/3> (letzter Zugriff: 14.02.2018)

[http://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_5](http://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5) (letzter Zugriff: 09.02.2018)

<http://nomoi.hypotheses.org/751> (letzter Zugriff: 09.02.2018)

---

## Autor

**Dr. Christoph Scheurle** ist seit 2013 Professor für Kulturwissenschaften mit dem Schwerpunkt Kunst und Teilhabe an der FH Dortmund. Nach seinem Studium der Kulturwissenschaften mit dem Schwerpunkt Literatur/Theater/Medien in Hildesheim sowie der Creative and Performing Arts an der York St. Johns University von 1996 bis 2001, arbeitete er als freier Dramaturg und Schauspieler (3%XTRA!, Rimini-Protokoll, HAU, Stadttheater Hildesheim, Junges Theater Bremen, Theater Freiburg u.a.) und schrieb seine Dissertation über »Kanzlerdarstellungen im Fernsehen« (transcript 2009). Seitdem forscht er an den Schnittstellen von Theater, Politik und Medien. Gemeinsam mit Norma Köhler und Melanie Hinz verantwortet er das Profilstudium Theater als Soziale Kunst – TaSK am Fachbereich Angewandte Sozialwissenschaften der Fachhochschule Dortmund.

## Kontakt

Prof. Dr. Christoph Scheurle  
FH Dortmund  
Sonnenstraße 96  
44139 Dortmund  
E-Mail: [Christoph.scheurle@fh-dortmund.de](mailto:Christoph.scheurle@fh-dortmund.de)

---

## Redaktion

Stiftung Mitarbeit  
Redaktion eNewsletter Wegweiser Bürgergesellschaft  
Eva-Maria Antz, Ulrich Rüttgers  
Ellerstr. 67  
53119 Bonn  
E-Mail: [newsletter@wegweiser-buergergesellschaft.de](mailto:newsletter@wegweiser-buergergesellschaft.de)