

A group of people, seen from behind, are walking away from the camera on a grassy hillside. The people are dressed in casual outdoor clothing, and some are carrying backpacks. The landscape is open with rolling hills in the distance under a bright, cloudy sky. The overall mood is one of exploration or a group outing.

Marcel Bleuler, Anita Moser (Hg.)

# ENT/GRENZEN

Künstlerische und kulturwissenschaftliche  
Perspektiven auf Grenzräume, Migration  
und Ungleichheit

[transcript] Edition Kulturwissenschaft

# Was macht Kunst in der Konfliktzone?

## Empirische Beobachtungen zu einer »dialogischen Ästhetik«

---

Marcel Bleuler

Dieser Text beschäftigt sich mit dem künstlerischen Austauschprojekt *off/line: what can art do in Zemo Nikozi?*, das seit 2015 jährlich in einem Dorf in der georgischen Provinz Shida Kartli stattfindet.<sup>1</sup> Zemo Nikozi mit seinen gut 1000 Einwohner\_innen war im Jahr 2008 von der kriegerischen Eskalation um die Region Südossetien stark betroffen. Südossetien, das während der Sowjetunion wechselnde Autonomiebefugnisse hatte, ist seit dem Krieg de facto unabhängig, aus völkerrechtlicher Sicht jedoch nach wie vor Teil Georgiens. Die Demarkationslinie, die aus dem Konflikt hervorging, läuft direkt an Zemo Nikozi entlang, ein zwei Meter hoher Drahtzaun auf einem verwaisten Feld. Auf der anderen Seite dieses Felds sind die Hochhäuser der Stadt Zchinval/i zu sehen, an die Zemo Nikozi früher angebunden war. Heute ist die Stadt aufgrund der auf beiden Seiten stationierten Militärpolizei unerreichbar. Wer das Feld in Richtung des Zauns begeht, kann Schüsse provozieren, wer bis zum Zaun gelangt, kann verschleppt werden.

Die Situation wird als ein »frozen conflict« bezeichnet, ein ungelöster Konflikt also, der wieder in eine kriegerische Eskalation münden könnte, wobei es für eine solche erneute Eskalation seit Längerem keine Indikationen mehr gab. So wurde auch das von der Landwirtschaft geprägte Alltagsleben in Zemo Nikozi längst wieder aufgenommen. Inmitten der zur Normalität gewordenen Militärpräsenz und der Spuren, die der Krieg an Häuserfassaden und in den Familiengeschichten hinterlassen hat, befindet sich das Dorf in einem allmählichen Rehabilitationsprozess. Apfelbäume blühen vor dem Hintergrund des massiven Kaukasus und Jugendliche machen in der lokalen Schule ihre mittlere Reife. Dennoch handelt es sich hier aus Sicht vieler Georgier\_innen um

---

1 | Die Nutzung von Bezeichnungen und Namen ist nicht als Anerkennung oder Nichtanerkennung durch den Autor auszulegen. Bezeichnungen wie »Region«, »Demarkationslinie« oder »Südossetien« haben im vorliegenden Zusammenhang keinerlei politische Konnotationen.

eine Gefahrenzone, was sich etwa darin manifestiert, dass die Bewohner\_innen kaum Chancen auf einen Bankkredit haben und aus wirtschaftlicher wie sozialer Sicht relativ isoliert leben.

Für das Projekt *off/line* reisten im Jahr 2016 elf Kunstschaffende aus Westeuropa und die gleiche Anzahl Künstler\_innen aus Georgien für einen zweiwöchigen Aufenthalt an. Das Projekt lässt sich als Residency-Programm bezeichnen. Die Künstler\_innen kommen, um sich mit Zemo Nikozi, seinen Bewohner\_innen und ihren Geschichten auseinanderzusetzen. Zugang und Austausch werden dadurch erleichtert, dass sie in Gastfamilien wohnen und so unmittelbar am Alltagsleben teilhaben. Die Künstler\_innen gehen individuellen Recherchen und Arbeitsprozessen nach und treffen sich täglich in einem Workshopraum, wo sie über ihre Erfahrungen und Einblicke sprechen. Das Ziel besteht nicht darin, dass sie fertige Arbeiten entwickeln, sondern dass sie auf den Ort reagieren und vielleicht auch intervenieren. Ihre Auseinandersetzungen präsentieren alle Künstler\_innen im Rahmen einer Abschlussveranstaltung, die an verschiedenen Orten im und mit dem Dorf stattfindet.

*Abb. 1: Bewohner\_innen von Zemo Nikozi bei den Abschlusspräsentationen von off/line 2016*



Foto: Olivia Jaques

Im Hintergrund von *off/line* steht artasfoundation, eine Schweizer Stiftung, die Kunstprojekte in Kontexten der Nachkriegsrehabilitation initiiert und durchführt. Der Gründungsgedanke von artasfoundation besteht darin, durch künstlerische Zusammenarbeit mit Menschen aus der Zivilbevölkerung Prozesse der Normalisierung, des Wiederaufbaus und der Friedensbildung nach

bewaffneten Konflikten zu unterstützen. Für diese Stiftung bin ich neben meiner wissenschaftlichen Tätigkeit selbst tätig. Dies ist wichtig zu erwähnen, da ich seit 2016 in Zusammenarbeit mit der georgischen Kuratorin Lali Pertenava auch Projektleiter von *off/line* bin. Aufgrund meiner Involvierung stellt sich aus wissenschaftlicher Sicht natürlich die Frage, inwiefern sich meine Perspektive darauf auswirkt, wie ich das Projekt hier darstelle, und inwiefern ich als konzeptioneller und organisatorischer Leiter überhaupt zu einer Analyse legitimiert bin.

Zum einen möchte ich diese Frage mit einer Offenlegung meiner Beteiligung begegnen: Nachdem ich 2015 das Vorgängerprojekt in Nikozi als Beobachter begleitet hatte, übernahm ich es im folgenden Jahr und konzeptionalisierte es in Absprache mit artasfoundation neu. Über mein Netzwerk habe ich die westeuropäischen Kunstschaaffenden ausgewählt, Lali Pertenava hat die Auswahl der georgischen Künstler\_innen übernommen. Das Briefing der gesamten Gruppe, die sich vor Projektbeginn in der georgischen Hauptstadt Tbilisi traf, lag mehrheitlich bei mir. Damit ist es gut möglich, dass ich den Kunstschaaffenden eine Perspektive auferlegt habe, die mit meinen Interessen am Projekt zusammenhängt und sich auf den sozialen Dialog konzentriert, der innerhalb von *off/line* stattfindet. Diese Interessen haben sicherlich auch meine Gesprächsführung während des Projekts geprägt und mir als Leitfaden bei der Beobachtung gedient, die ich einerseits aus der Perspektive des Projektleiters – der den Verlauf begleitet, um zu unterstützen und gegebenenfalls einzugreifen – und andererseits aus derjenigen des Wissenschaftlers durchgeführt habe, der qualitative empirische Daten sammelt, um danach über das Projekt zu schreiben.<sup>2</sup>

Zum anderen muss betont werden, dass der herkömmliche, wissenschaftliche Anspruch auf Objektivität mit seinen ohnehin diskussionswürdigen Implikationen in einem Setting wie demjenigen von *off/line* vollends seine Konturen verliert. Für die Erforschung von Kunst in fragilen Kontexten ist eine enge Zusammenarbeit mit Organisator\_innen, teilnehmenden Künstler\_innen und lokalen Akteur\_innen nur schon aus logistisch-organisatorischen Gründen nötig. Zudem sorgt man als von außen Kommende\_r bereits mit der eigenen Präsenz für Aufsehen. Man betritt automatisch ein komplexes Differenz- und Hierarchieverhältnis, von dem, wie ich ausführen werde, ein Projekt wie *off/line* immer mitgeprägt ist. Will man die künstlerische Interaktion vor Ort verfolgen, wird man als Forscher\_in unweigerlich Teil der sozialen Realität und

---

**2** | Die Datensammlung hat primär in Form von informellen Gesprächen, audiovisuellen Dokumentationen und einem Beobachtungsprotokoll stattgefunden. Zitate, die in diesem Text gedruckt sind, wurden von den entsprechenden Personen validiert. Situationen, die ich beschreibe, basieren auf meinen Dokumentationen und Beobachtungen, sie wurden nur im Falle von detaillierten Beschreibungen validiert.

der Projektverläufe, die man untersucht. Die Möglichkeit zu einer »distanzieren« Betrachtung, wie sie auch im Zusammenhang mit der Erforschung von Performancekunst infrage gestellt wurde (vgl. Ursprung 2008), erscheint hier auf mehrfacher Ebene nicht gegeben.

Dokumentation und Diskussion eines solchen Projekts sind unweigerlich subjektiv und kontingent, nicht zuletzt auch deshalb, da künstlerische Arbeiten, die auf ein soziales Setting reagieren, prozessbezogen vorgehen und sich nicht auf ein »verbindliches Produkt« reduzieren lassen. Es hängt somit immer von der Perspektive derer ab, die über eine Arbeit sprechen/schreiben, wie diese dargestellt wird. Auch (scheinbar) unbeteiligte Forscher\_innen formen in diesem Sinne »den Gegenstand« also mit.<sup>3</sup>

Diesen Voraussetzungen trägt Grant Kester, der in seiner für den kunstwissenschaftlichen Diskurs prägenden Untersuchung *The One and The Many* (2011) mitunter auch Projekte in fragilen Kontexten erforschte, meines Erachtens zu wenig Rechnung. In Anbetracht der um die Jahrhundertwende oft beschriebenen Häufung von künstlerischen Kollaborationen außerhalb institutioneller Kunsträume hatte Kester mit seinem Konzept einer »dialogischen Ästhetik« (Kester 2004; Krenn/Kester 2013) eine prominente Position im Forschungsfeld der »social art« bezogen. In seiner Publikation von 2011 sowie im ersten Editorial des von ihm gegründeten Journals *FIELDS* (2015) spricht er die spezifischen Anforderungen an, die das Feld an Wissenschaftler\_innen stellt (vgl. Kester 2011: 83; Kester 2015). In seinen Fallstudien kommentiert er seine eigene Involvierung jedoch höchstens am Rande. Er betont zwar grundsätzlich die Herausforderungen des sozialen Dialogs sowie etwa die Wichtigkeit des Sprechens mit lokal Ansässigen. Zugleich macht er im konkreten Fall nicht nachvollziehbar, inwiefern diese Gespräche in seine Darlegungen Einzug halten und worin genau die Herausforderungen bestehen. Bei Kester bleibt damit auch offen, wessen Perspektive er letztlich auf die Projekte einnimmt respektive wiedergibt.

Aufgrund meiner Projekterfahrung komme ich – ähnlich wie Kester – zum Schluss, dass die Dialogsituation in einem Setting wie demjenigen von *off/line*, in dem sich nicht zuletzt an den Kolonialismus gemahnende Machtstrukturen manifestieren können, einen zentralen Stellenwert für die künstlerischen Prozesse einnimmt. Gerade die methodisch offen formulierte Feldforschung, für die Kester plädiert, ermöglicht, diese Ebene konkret werden zu lassen. Im Unterschied zu seinen Fallstudien in *The One and the Many* stelle ich dieses

---

**3** | Mit dieser Auffassung orientiere ich mich nicht zuletzt am Konzept der »performativen Kunstgeschichte«, das Philip Ursprung Anfang des 21. Jahrhunderts entwickelt hat (2003; 2008) und das von den feministisch geprägten Performance Studies der 1990er-Jahre (vgl. Jones 1997; Phelan 1993) und im Weiteren von Clifford Geertz' Methode der »dichten Beschreibung« beeinflusst ist.

Ziel einer Konkretisierung ins Zentrum. Im Folgenden fokussiere ich auf empirische Beobachtungen zu den Voraussetzungen und Implikationen der Dialogsituation in Zemo Nikozi, von denen sich – so behaupte ich – weder die Kunstprojekte noch die Forschungsperspektive abgrenzen lassen. Bei dieser Diskussion orientiere ich mich an dem von Kester konzipierten Begriff einer »dialogischen Ästhetik«, die, wie ich ausführen werde, dann entsteht, wenn sich künstlerische Praxis mit anderen kulturellen Praktiken verbindet und wenn Kunstschaaffende eine Begegnung und einen Austausch suchen, die über eine lediglich symbolische Bezugnahme hinausgehen.

## **ZEITGENÖSSISCHE KUNST UND INTERNATIONALE ZUSAMMENARBEIT**

Ein Projekt wie *off/line* positioniert sich an der Schnittstelle zwischen zwei Feldern, die sich nicht ohne Weiteres verbinden lassen. Internationale Zusammenarbeit findet hier nicht nur insofern statt, als Menschen aus verschiedenen Ländern zusammenkommen. Aufgrund der Stiftung artasfoundation sowie der Geldgeber\_innen<sup>4</sup> im Hintergrund tritt das Projekt grob gesagt in das Feld der internationalen ›Entwicklungszusammenarbeit‹ ein, einer Praxis also, die von westlichen Industrienationen in Kontexten betrieben wird, wo aufgrund von Ressourcenknappheit, fehlenden sozialen, politischen oder juristischen Strukturen oder aufgrund von Konflikten Destabilisierungsgefahr droht. Diese Form der internationalen Zusammenarbeit verfolgt das Ziel, zu einem Wandel und einer ›Verbesserung‹ von bestehenden Verhältnissen beizutragen. Gerade deshalb gerät sie vor dem Hintergrund der postkolonialen Kritik auch immer wieder in den Verdacht, normative Wertvorstellungen zu implementieren, ohnehin unterdrückte Bevölkerungen zu bevormunden und Abhängigkeitsverhältnisse zu schaffen.

Welche Rolle experimentelle und prozessoffene Ansätze der zeitgenössischen Kunst in diesem Feld der internationalen Zusammenarbeit spielen können, erscheint relativ unklar (vgl. Crossick/Kaszynska 2016; Hunter/Page 2014; Naidu-Silverman 2015). Es gibt zwar insbesondere in der Disziplin der Konflikttransformation ein Interesse für künstlerische Vorgehensweisen, dieses bezieht sich jedoch auf therapeutisch/pädagogisch geprägte Praktiken, die beispielsweise aus der »expressive arts therapy« (Lederach 2005) oder dem »applied theatre« (Thompson/Hughes/Balfour 2009) stammen. Diese Disziplinen arbeiten mit einem Kunstbegriff, der auf einer ausgeprägten Wir-

---

4 | Das Projekt wurde 2016 durch das Kulturprogramm des Kooperationsbüros der Schweizer Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit (DEZA) im Südkaukasus finanziert.

kungslogik basiert. Kunst wird hier als ein Instrument verstanden, mit dessen Einsatz Ziele angeregt und erreicht werden können, die außerhalb der Kunst liegen (etwa Stärkung von Menschenrechten, Gesundheitsaufklärung, Trau-mabewältigung oder Friedensbildung). Dieser wirkungsorientierte Zugang zu Kunst wird von Organisationen der internationalen Zusammenarbeit gestützt, die generell auf bedürfnis- und resultatorientierte Impacts ausgerichtet sind. Dem Feld liegt somit im Allgemeinen die Vorstellung zugrunde, dass künstlerische Ansätze innerhalb von übergeordneten Bestrebungen relativ klar umrissene Transformationseffekte erzielen können.

Diese Wirkungslogik stellt für mich eine Reibungsfläche dar, da ich Kunst ganz im Gegensatz dazu als ein offenes Bedeutungsgefüge verstehe. In der postmodernen Ideengeschichte hat sich mit den Dikta des »Tod des Autors« (Barthes) oder des »offenen Kunstwerks« (Eco) die Vorstellung durchgesetzt, dass nicht Kunstschaffende, sondern die Rezipient\_innen die Bedeutung von Kunst produzieren, eine Bedeutung, die von ihrer Subjektivität und den Bedingungen der Rezeption abhängt. Die Wirkung von Kunst muss somit als etwas Kontingentes und Plurales gedacht werden.

Dieses Rezeptionsmodell wurde im Zusammenhang mit performativen oder relationalen Kunstformen bis in die jüngste Vergangenheit weiter ausdifferenziert (vgl. Jones/Stephenson 1999; Gatzambide-Fernandez 2013; Odin 2000; Schneemann 2015). Obwohl hier immer wieder auch Zweifel an der tatsächlichen Freiheit der Rezipient\_innen geäußert wurden, sehe ich die Vorstellung als eine Errungenschaft an. Ihr liegt ein Denkmuster zugrunde, wonach die Wirkung von Kunst nicht festgeschrieben werden kann und scheinbare Deutungshoheiten ihre Autorität verlieren. Demgegenüber erscheint die Absicht, mit Kunst auf ein klar umrissenes Ziel hinarbeiten, nicht nur als eine Vereinfachung von Rezeptions- und Kommunikationsvorgängen, sondern auch als eine Machtpraxis.

Wer Kunst als ein Instrument zur Transformation von sozialen Verhaltensweisen oder Verhältnissen einsetzt, versetzt die Menschen, die adressiert werden, in eine untergeordnete oder gar unterdrückte Position. Wie Claire Bishop beschrieben hat, rückt Kunst damit vom Prinzip her in die aus kunsthistorischer Sicht berüchtigte Nähe zu Propaganda oder auch zu Marketingstrategien (Bishop 2006). Im Unterschied zu Bishops Kritik, die grundsätzlich die modernistische Vorstellung einer »ästhetischen Autonomie« (Krenn/Kester 2013) der Kunst verteidigt, besteht das Problem in meinen Augen nicht darin, dass Kunst damit als eigenes Feld ihre Konturen verliert. Mein Vorbehalt ist vielmehr, dass sich hinter der Instrumentalisierung von Kunst eine mehr oder weniger explizit gemachte Vorstellung von Manipulation verbirgt. Die Vorstellung also, dass ästhetische Prozesse Menschen in eine *bestimmte* Richtung verändern und prägen können, wobei damit immer auch eine Entscheidungsinstanz impliziert wird, die diese Richtung entsprechend ihres Guthaltens und ihrer Interessen festlegt.

Natürlich ist die internationale Zusammenarbeit in dieser Hinsicht fortgeschritten und darum bemüht, partizipative und demokratische Projektstrukturen zu schaffen. Nicht selten rennt man im Gespräch mit Praktiker\_innen mit der Kritik an Machtstrukturen und dem Hinweis auf die Gefahr einer Manipulation offene Türen ein (vgl. Thompson 2009). Irritierend erscheint jedoch, dass der Projektarbeit dennoch ein hartnäckiges Denkmuster zugrunde liegt, das von einer Zielorientierung und Wirkungslogik geprägt bleibt.

Vor diesem Hintergrund stellt sich aus den Perspektiven des Projektmanagements wie auch der Forschung die Frage, welche alternative Logik, also eine jenseits der Wirkungsorientierung, in Bezug auf die Schnittstelle von Kunst und internationaler Zusammenarbeit angewendet werden kann. Wie kann man davon wegkommen, von der sozialen Wirkung her über solche Projekte nachzudenken? Wie lässt sich *off/line* konzeptionalisieren und letztlich auch legitimieren, damit der Raum für kontingente und plurale Erfahrungen offenbleibt? Und wie kann das Projekt wissenschaftlich aufgearbeitet werden, ohne es in Hinblick auf das Erreichen eines Transformationseffekts engzuführen und dabei die Idee einer Manipulation zu perpetuieren?

Aus pragmatischer Sicht stellen diese Fragen insbesondere in Hinblick auf das Sponsoring und die Kommunikation mit (lokalen) Autoritäten eine Herausforderung dar. So gibt es in Bezug auf *off/line* auch bestimmte Zielsetzungen, die ich und die Organisation artasfoundation z. B. in Anträgen oder Berichterstattungen vertreten. Grundsätzlich halte ich mich jedoch zurück, soziale Effekte des Projekts oder einen Impact auf den lokalen Kontext zu formulieren. Stattdessen beschränke ich mich darauf, *off/line* als einen offenen Rahmen zu beschreiben, der im Unterschied zu anderen Bereichen der internationalen Zusammenarbeit gerade nicht zielorientiert ist.

Ich vertrete also die Haltung, dass sich künstlerische Projekte dadurch von anderen Praktiken der internationalen Zusammenarbeit, beispielsweise einer Gesundheitskampagne oder eines Bildungsprojekts, unterscheiden können, als dass sie eben nicht auf einen Zweck hinarbeiten. Stattdessen setzt ein Projekt wie *off/line* einen offenen Austauschprozess darüber in Gang, wie Kunst an den spezifischen Kontext anknüpfen und wie sich Kunstschaffende und Bewohner\_innen zueinander positionieren können. In diesem Prozess treten Zwischenmenschlichkeit und eine offene, gegenseitige Wahrnehmung in den Vordergrund. Dies scheint mir gerade für Zemo Nikozi wichtig, wo die Bewohner\_innen ansonsten von internationalen Organisationen als ›Bedürftige‹ adressiert werden. *off/line* hat das Potenzial, diese Rollenzuschreibung in Bewegung zu setzen. So resultieren oftmals gar nicht die Bewohner\_innen, sondern die Kunstschaffenden als diejenigen, die auf Unterstützung und Orientierungshilfe angewiesen sind. Es ist möglich, dass die Bevölkerung in diesem Prozess eine Neuperspektivierung ihres Lebensumfelds und eine Wertschätzung ihres spezifischen Wissens erfährt. Zudem kommt sie mit anderen Le-

benserfahrungen und kulturellen Prägungen in Kontakt, wozu sie aufgrund der relativ isolierten Lage ihres Dorfs ansonsten wenig Gelegenheit hat. Inwiefern diese Erfahrungen aber zu einer Transformation der sozialen Verhältnisse führen können, bleibt für mich offen.

## **ABGRENZUNG VOM WOHLTÄTIGKEITSAUFTRAG**

Nichtsdestotrotz kann ich mich nicht durchgehend von einer Wirkungslogik abgrenzen. So erscheinen mir beispielsweise die Überlegungen, die in der internationalen Zusammenarbeit unter den Prinzipien der Konfliktsensitivität und des Do-No-Harm diskutiert werden, für die Arbeit in einem Kontext wie Zemo Nikozi wichtig. Grob formuliert weisen diese Prinzipien auf die Wirkungen hin, die man als von außen Kommende\_r durch die eigene Präsenz und durch die Mittel, die man mitbringt, auf einen lokalen Kontext hat. Sie betreffen also die Voraussetzungen und Implikationen der sozialen Dialogsituation, die meist implizit bleiben und nicht direkt angesprochen werden.

Ein konkretes Beispiel dafür stellt folgendes Dilemma dar, das sich in Bezug auf *off/line* stellt: Die 13 Gastfamilien, bei denen die Kunstschaffenden untergebracht werden, profitieren finanziell von dem Projekt. Damit schafft *off/line* eine soziale Ungerechtigkeit gegenüber allen anderen Familien, die keine Gäste aufnehmen können. Dies erscheint insbesondere deshalb ungerecht, da es sich dabei oftmals um Familien handelt, die ein Zusatzeinkommen dringender nötig hätten, jedoch über keinen Platz und keine Infrastruktur für Gäste verfügen.

Nach der ersten Durchführung im Jahr 2015 entstand bei artasfoundation der Eindruck, dass das Projekt hier ein soziales Spannungsverhältnis unter den Bewohner\_innen verstärkt. Für die Durchführung 2016 wurde es somit zur Auflage, das Problem anzugehen. Die Geschäftsführerin Dagmar Reichert gab einen Teil des für die Gastfamilien budgetierten Gelds in einen »Village Fund«, der potenziell dem ganzen Dorf zugutekommen sollte. Gemeinsam entschieden wir dann, dass die teilnehmenden Künstler\_innen einen Plan entwickeln sollten, wie das Geld für das Dorf eingesetzt wird.

In der ersten Projektwoche von *off/line* (2016) kamen die Kunstschaffenden abends zusammen, um den »Village Fund« zu besprechen. Neben einer grundsätzlichen Diskussion über die Sache wurde über eine Vielzahl konkreter Ideen abgestimmt. Zuletzt standen drei Vorschläge im Raum: erstens, einen Treffpunkt im Dorf zu schaffen, da der öffentliche Raum bisher unbelebt und die Menschen in ihre privaten Räume zurückgezogen erscheinen. Zweitens dem lokalen Kindergarten qualitativ gutes Spielzeug zu schenken anstelle der billig produzierten Plastikware. Drittens, eine Party für das Dorf zu veranstal-

ten, bei der Aufführungen stattfinden, Musik gespielt und Essen und Trinken gratis an die Bewohner\_innen ausgegeben werden sollen.

Diese Ideen wurden dann kombiniert. Vor der lokalen Schule, die gleichzeitig den einzigen bestehenden Treffpunkt für die Bevölkerung darstellt, wurde in Zusammenarbeit mit lokalen Handwerkern ein eigens entworfener, aus massivem Holz bestehender Spielplatz errichtet, der – nebst dem Angebot an Kinder – den Ort mehr beleben und als öffentlichen Platz markieren soll. Zweitens wurde das Dorffest in einer kleineren Version in die Abschlussveranstaltung – also die Präsentation der künstlerischen Prozesse im Dorf – integriert. Die Idee von Aufführungen und Konzerten wurde gestrichen. Dafür wurden die Bewohner\_innen, die keine Gäste beherbergten, animiert, sich zusammenzuschließen und Getränke sowie Essen gegen Bezahlung bereitzustellen. Einige Künstler\_innen fungierten dabei als DJs.

Bei der Erzählung dieser reibungslosen Umsetzung des »Village Funds« ließe es sich nun bewenden. Damit würde ich jedoch darüber hinwegtäuschen, dass die Sache bei den Kunstschaaffenden sehr zwiespältige Reaktionen ausgelöst hatte, die mit der Überschneidung von Kunst und internationaler Zusammenarbeit zu tun haben. Bereits am ersten Abend, an dem die Verwendung des Gelds diskutiert wurde, entstanden insbesondere bei den westlichen Künstler\_innen ablehnende Reaktionen. Ihre Ablehnung lässt sich mit zwei Positionen beschreiben. Zum einen erachteten es die Künstler\_innen nicht als ihren Kompetenzbereich, den Menschen zu »helfen«. Zum anderen stellten sie infrage, inwiefern sie als von außen Kommende entscheiden sollten, was mit dem Geld passiert. »Wir sollten es einfach der Bewohner\_innen übergeben«, waren sich viele einig.

Vor allem letzteres Argument stieß auf große Zustimmung. Da jedoch unklar erschien, wie man das Geld übergeben könnte, sodass es von den Bewohner\_innen fair eingesetzt würde, und da man mit der Einrichtung eines Verwaltungsgremiums nicht noch einmal soziale Spannungen erzeugen wollte, wurde die Idee verworfen. Das erste Argument wurde weniger ausdiskutiert. Die ablehnende Haltung manifestierte sich jedoch darin, dass nach dem zweiten Diskussionsabend nur noch eine kleine Gruppe an Kunstschaaffenden überhaupt mit dem »Village Fund« beschäftigt war.

Während die Party nebenbei von einigen Künstler\_innen organisiert wurde, nahm sich insbesondere der georgische Künstler David Kukhalashvili des Spielplatzes/Treffpunkts an. Er betrachtete die Sache jedoch dezidiert nicht als Kunstprojekt. Kukhalashvili kam bereits am ersten Tag des Aufenthalts zum Entschluss, dass er in Zemo Nikozi keine Kunst machen könne, sondern dass er einfach Zeit mit den Leuten vor Ort verbringen wollte. So half er einigen Familien bei der Apfelernte, diskutierte mit verschiedenen Bewohner\_innen über die öffentlichen Orte im Dorf und ihre Geschichten, suchte Handwerker zusammen, mit denen er Konstruktionspläne für den Spielplatz entwickelte, kaufte Material ein und half bei der Errichtung.

*Abb. 2: David Kukhalashvili und lokale Handwerker errichten den durch den »Village Fund« finanzierten Spielplatz*



Foto: Marcel Bleuler

Interessant an seinem Arbeitsprozess ist, dass Kukhalashvili auf einer deutlichen Abgrenzung von Kunst und sozialer Arbeit bestand. Obwohl er gerade die entgegengesetzte Richtung einschlug, lässt sich an seiner Position damit ein ähnliches Denkmuster ablesen, wie es die Künstler\_innen zum Ausdruck brachten, die sich vom Anspruch abgrenzten, ›Hilfe‹ zu leisten. Diese Beobachtung wirft die Frage auf, ob hier aus unterschiedlichen Perspektiven die angesprochene Autonomie der Kunst verteidigt wird. Eine Autonomie, die, so scheint es, an der Schnittstelle zur internationalen Zusammenarbeit gefährdet ist und den logischen Gegenentwurf zur Idee einer Instrumentalisierung von Kunst darstellt, die jedoch zugleich eine geradezu reaktionäre Haltung verkörpert.

## **LIMITIERUNG UND UN DURCHSCHAU BARKEIT DES DIALOGS**

In der Auseinandersetzung mit den für die Jahrhundertwende typischen Kunstprojekten im sozialen Raum, die oftmals unter dem Begriff der »Partizipation« (Bishop 2012) subsumiert werden, entwickelte Grant Kester wie einleitend erwähnt das Konzept einer »dialogischen Ästhetik«. Im Unterschied zu einer »relationalen Ästhetik« (Bourriaud), die vom Fokus auf die zwischenmenschliche Interaktion ausgeht, baut Kester dabei auf der Beobachtung auf,

dass in der Kunst seit den 1990er-Jahren ein »transversaler Dialog« zwischen künstlerischer Praxis und anderen Bereichen der kulturellen oder intellektuellen Produktion stattfindet. »We encounter overlaps between art practices and activism, environmental science, participatory urban planning, social work, ethnography, and so on.« (Krenn/Kester 2013: 1) Dieser Dialog fußt gerade auf einer Überwindung der Autonomie-Idee, die Kester als typisch modernistisch bezeichnet. »[...] artists are much less likely to conceive of aesthetic autonomy as a kind of defensive bunker that protects art from contamination by the outside world.« (Krenn/Kester 2013: 4) Die veränderte Beziehung von Künstler\_innen zu anderen Feldern (»domains«) und ihre Bereitschaft für Überschneidungen beschreibt er als die zentrale Grundvoraussetzung einer dialogischen Ästhetik.

Die oben beschriebene Abgrenzungstendenz der Künstler\_innen von *off/line* scheint auf den ersten Blick nahezulegen, ihnen die Erfüllung dieser Grundvoraussetzung abzusprechen. Zugleich arbeiteten die meisten von ihnen jedoch betont transdisziplinär. Sie integrierten Methoden anderer Felder in ihre Arbeitsprozesse, etwa ethnografische und dokumentarische Ansätze, handwerkliche Techniken oder kommunikationswissenschaftliche Fragestellungen. Zudem hatten sich die Künstler\_innen mit ihrer Entscheidung, überhaupt an *off/line* teilzunehmen, bewusst für die Schnittstelle von Kunst und internationaler Zusammenarbeit entschieden und damit ihre Bereitschaft für eine Überschneidung mit einer anderen kulturellen Praxis an den Tag gelegt.

Im Verlauf der Gruppengespräche während des Aufenthalts erwies sich, dass die Reibungsfläche, auf die sie mit Abgrenzung reagierten, vielmehr mit der sozialen Konstellation zu tun hatte, in die sie im fragilen und relativ entbehrensreichen Kontext gerieten. Zwischen den von außen kommenden, urban geprägten und gut ausgebildeten Künstler\_innen und der lokal ansässigen Bevölkerung, die über wenig Bildungsmöglichkeiten, Vernetzung und Mobilität verfügt, besteht eine Differenz, der trotz der Tatsache, dass man »zu Gast ist«, ein Hierarchieverhältnis eingeschrieben ist.

Gerade in der spezifischen Form des Zu-Gast-Seins zeigt sich die Komplexität dieses Hierarchieverhältnisses. Die Bewohner\_innen sind zwar in der Position der Kundigen, die etwa wissen, wie man den Weg durch das Dorf, das von einem unübersichtlichen Netz an Pfaden durchzogen ist, findet, wie man sich den streunenden Hunden gegenüber zu verhalten hat oder wie die zuweilen versteinerten Gesichter der Militärpolizisten einzuschätzen sind. Die Kunstschaffenden sind Besucher\_innen, die freundschaftlich und zuweilen belustigt – wenn sich etwa jemand von der imposanten Erscheinung einer Milchkuh erschrecken lässt – aufgenommen werden. Zugleich sind die Bewohner\_innen natürlich froh darüber, dass das Projekt Geld bringt. Es lässt sich nicht von der Hand weisen, dass ihre Gastfreundschaft zumindest teilweise erkaufte ist. Dennoch wirkt gerade die Gastfreundschaft – die entsprechend weitverbreite-

ter Klischees den Georgier\_innen generell zugeschrieben wird – authentisch. Gerade wenn sie jedoch so ausgeprägt ist, stellt sich die Frage, inwiefern sie ein Interesse ersetzt, das scheinbar auf die künstlerischen Tätigkeiten der Besucher\_innen gerichtet ist. D.h., es erscheint manchmal unklar, ob gewisse Bewohner\_innen zu einer Präsentation kommen, weil sie tatsächlich an den künstlerischen Prozessen interessiert sind, oder ob sie einfach freundlich sein wollen. Genauso erscheint oftmals unklar, welche Bedeutung sie in den Arbeiten erkennen und wie sie die künstlerischen Prozesse wahrnehmen. Unterhält man sich darüber, bleibt vieles offen und man kommt selten über ein »Ich mag es« hinaus. Dabei lässt sich kaum ergründen, ob es schlicht schwierig ist, sich vor dem Hintergrund des divergierenden Bildungshintergrunds und der verschiedenen Sprachen über die Kunst zu verständigen, ob Kunst aus Sicht der Bewohner\_innen mit einem elitären Habitus verbunden ist, von dem sie sich ausgeschlossen fühlen, oder ob die zumindest teilweise erkaufte Gastfreundschaft – sowie vielleicht auch einfach die Freude daran, dass mal etwas passiert im Dorf – als unausgesprochene Aspekte den Dialog undurchschaubar werden lassen.

Insbesondere für die westlichen Kunstschaaffenden, die bereits im Vergleich zu den georgischen Künstler\_innen mit Privilegien und symbolischem Kapital ausgestattet sind, stellte die Undurchschaubarkeit ein Dilemma dar. Ein Dilemma, das durch einen »ethical turn« (Bishop 2006) verstärkt erscheint, der sich Anfang des 21. Jahrhunderts im westlichen Kunstdiskurs durchgesetzt hat. Die postkoloniale Kritik sowie die mit der Theorie einer »radical democracy« (Lac-lau/Mouffe) verbundene, diskursprägende Forderung nach Reziprozität und Antagonismus haben hier einen ethischen Vorbehalt geprägt, aus dessen Perspektive internationale Zusammenarbeit und Projekte, denen ein offensichtliches Hierarchieverhältnis eingeschrieben ist, in den Verdacht geraten, Machtstrukturen zu reproduzieren, die es, im Sinne der kritischen Geisteshaltung, zu überwinden gilt. Internationale Zusammenarbeit rückt aus dieser Sicht in die Nähe einer neokolonialistischen Praxis, die globale Hierarchieverhältnisse instrumentalisiert, marginalisierte Kontexte unter dem Deckmantel von »good intentions« (Hoogardt) ausbeutet und dabei Eigeninteressen unterschlägt.

Es liegt auf der Hand, dass *off/line* den ethischen Vorbehalt aktiviert. Insbesondere die aus dem Westen stammenden Kunstschaaffenden sehen sich im Vergleich zu den marginalisierten Bewohner\_innen von Nikozi in eine auf globale Hierarchien zurückzuführende Autoritätsposition versetzt. Sie stehen zudem einer Gastfreundschaft gegenüber, die die Möglichkeiten für Antagonismus und letztlich auch Reziprozität unter schwierige Vorzeichen setzt. Betrachtet man *off/line* als eine dialogische Situation, dann handelt es sich um eine, wie gesagt, undurchschaubare und möglicherweise monologische Situation.

Diese Schwierigkeit zeigte sich in der Durchführung 2016 etwa indirekt daran, dass sich vier Künstler\_innen dazu entschieden, gar keine Eingriffe

oder Äußerungen zu machen, sondern sich lediglich auf eine Beobachtung und auf die Begegnung mit den Bewohner\_innen zu fokussieren. Im Unterschied zu dem georgischen Künstler David Kukhalashvili fassten sie diese Entscheidung und Vorgehensweise als künstlerischen Prozess auf.

Grundsätzlich entspricht diese Sensibilität gegenüber der eigenen sozialen Position der zweiten Grundvoraussetzung der dialogischen Ästhetik. Kester trifft eine Unterscheidung zwischen Projekten, die das Anliegen einer Begegnung und eines Austauschs auf »struktureller oder organischer« Ebene verfolgen, gegenüber anderen, die ihn auf lediglich symbolischer Ebene erfüllen. Letzterer steht er kritisch gegenüber:

The artists come up with a concept or an idea that requires them to assemble the bodies of people who play some symbolic role or »participate« in some nominal way acting out a prescribed script or set of movements. The bandwidth of that engagement is pretty narrow. This involves a kind of directoral notion of participation in which the artist remains the primary locus of creative agency. (Krenn/Kester 2013: 3)

Ein Austausch auf strukturell-organischer Ebene hingegen beinhaltet, dass ein Projekt die sozialen Positionen der involvierten Personen verhandle und ein\_e Künstler\_in dabei auch ihre autoritäre Position zur Disposition stellt. Es bedürfe der Bereitschaft, »agency«, also Handlungs- und Entscheidungsmacht, abzugeben. Dies sei nicht damit zu verwechseln, dass man die Behauptung oder Hoffnung verfolgt, die eigene (Macht-)Position zu überwinden. Vielmehr gehe es darum, die Auseinandersetzung mit Positionszuschreibungen als Teil der künstlerischen Arbeit aufzufassen und zu thematisieren.

How do we optimize those conditions that can lead to exchanges that are the most open, creative and transformative, and that don't claim to eliminate all differences of power entirely, but that thematize them in such a way that they can be acknowledged and addressed in the practical, real world contexts in which they are actually reproduced? (Ebd.: 9-10)

Was passiert nun aber, wenn sich das schwer thematisieren lässt? Die Tatsache, dass in *offline* die Reflexion der sozialen Konstellation grundsätzlich innerhalb der Künstler\_innengruppe – etwa bei den Diskussionen um den »Village Fund« – und kaum im Austausch mit der lokalen Bevölkerung stattfand, unterstreicht die Schwierigkeit, das Differenz- und Hierarchieverhältnis im Austausch mit den gastfreundlichen Bewohner\_innen zu adressieren.

Diese Schwierigkeit ist nicht unbedingt mit einer fehlenden Bereitschaft gleichzusetzen. In meinen verschiedenen Involvierungen in Projekte im Südkaukasus bin ich immer wieder auf das ungute Gefühl gestoßen, dass der Austausch über die soziale Konstellation und ihre Implikationen voraussetzungs-

reich wäre, und dass diese Voraussetzungen innerhalb eines Settings, wo viel grundlegendere Aspekte der Verständigung und Orientierung im Zentrum stehen, kaum geschaffen werden können. Ein Problem, das auch in der internationalen Zusammenarbeit – meist im Zusammenhang mit Evaluationstechniken oder im Rahmen des Anspruchs, »local ownership« herzustellen (Reich 2006) – thematisiert wird. Dabei erscheint mir das Argument, dass es dazu eben mehr Zeit braucht, nur teilweise gültig. Ich habe erlebt, wie sich bei wiederholten auch längeren Aufenthalten etwa in Nikozi eine freundschaftliche, teils fast familiäre Vertrautheit einstellen kann, die sich z. B. darin artikuliert, dass man Gefühlslagen des Gegenübers zu erkennen vermag, ohne ein Wort zu sagen. Zugleich gibt es in meiner Erfahrung Ebenen – wie etwa die Beziehung, in der man steht –, die »unberührbar« bleiben. Dies mag auf eine soziokulturelle Prägung zurückgehen oder, vielleicht, auf die letztlich doch nie zu überwindende Machtbeziehung. Der Versuch, die soziale Konstellation zu verhandeln, findet auf jeden Fall unweigerlich auf einer mehrheitlich unausgesprochenen Ebene statt.

Die Vorgehensweise von David Kukhalashvili, der entschied, keine Kunst zu machen, und der Künstler\_innen, die nicht am »Village Fund« beteiligt sein wollten, lässt sich als solche unausgesprochenen Verhandlungen interpretieren. In Zemo Nikozi Kunst zu machen, kann die Differenz zu der lokalen Bevölkerung, die kaum einen Zugang zu zeitgenössischer Kunst hat und in der sich auch keine professionellen Künstler\_innen finden, unterstreichen. Mit seinem Entschluss, keine Kunst zu machen, entschied sich Kukhalashvili somit dagegen, sich als wissende und privilegierte Person hervorzuheben. Ähnlich lässt sich die Ablehnung des »Village Funds« als ein »Wohltätigkeitsprojekt« der Künstler\_innen als diejenigen, die über *mehr* Mittel und Entscheidungsmacht verfügen, interpretieren. Indem die Künstler\_innen nicht mehr an den Diskussionen teilnahmen, suchten sie die übergeordnete Position, die dem Projekt ohnehin schon auf anderen Ebenen eingeschrieben ist, zu vermeiden.

Zu letzterer Gruppe gehörte die Schweizer Künstlerin Sabine Schlatter, die eine scheinbar entgegengesetzte Position zu Kukhalashvili bezog. Nach einer kurzen Orientierungsphase begann sie, großformatige, abstrakte Zeichnungen herzustellen, sogenannte »Mappings« oder »innere Karten« von Nikozi. Mit dem Medium der Zeichnung entschied sich Schlatter für eine hermetische künstlerische Arbeit, über die man jedoch unmöglich hinwegsehen konnte. Alle, die das Gemeindehaus, wo sich der Workshopraum, in dem Schlatter arbeitete, direkt neben der Militärküche befindet, betreten, sahen die Künstlerin beim Zeichnen. Auch wenn dies paradox klingen mag, so reflektierte Schlatters Arbeitsprozess gerade die soziale Konstellation des Projekts. Eine Konstellation, in die sie weder als Helferin noch als Künstlerin intervenieren wollte, in der sie sich nicht gut zu verständigen wusste, in der sie aber gerade

aufgrund ihrer Position als Außenstehende den Raum zwischen sich und ›den Anderen‹ besonders ausgeprägt wahrnahm. Diesen Zwischenraum zeichnete sie in ihren abstrakten Bildern auf. Dass sie dabei völlig exponiert war, unterstrich ihr Anliegen, den Zwischenraum nicht zu bestätigen, sondern über die ästhetische Produktion eine Kommunikation herzustellen, die die Unmöglichkeit einer sprachlichen Verständigung ersetzt.

*Abb. 3: Sabine Schlatter beim Zeichnen ihrer ›Mappings‹ im ehemaligen Kulturclub und heutigen Gemeindehaus von Zemo Nikozi*



Foto: Marcel Bleuler

## **SPRECHBEFUGNIS UND SELBSTSABOTAGE**

Wer darf was sagen? – Diese Frage schwingt bei *off/line* mit, wo ja Kunstschaffende aus Westeuropa mit jenen aus dem nur etwa 60 Kilometer entfernten Tbilisi zusammenkommen. Während Krieg mit all seinen Auswirkungen für die Künstler\_innen aus Westeuropa in den seltensten Fällen eine selbst erlebte Realität darstellt, haben diejenigen aus Georgien den Krieg 2008 aus nur ein paar Dutzend Kilometer Entfernung miterlebt. In ihre Familiengeschichten sind zudem der Kollaps der Sowjetunion und die von Ressourcenknappheit und Bürgerkriegen geprägten 1990er-Jahre eingeschrieben. Aus dieser Sicht stehen sie den Bewohner\_innen von Nikozi eindeutig näher.

An mir selbst beobachte ich eine Tendenz, auf die Diskrepanz der Erfahrungshintergründe und die eigene Privilegiertheit, die in der sozialen Konstel-

lation von *off/line* deutlich hervortritt, mit Zurückhaltung zu reagieren. Es tut sich eine Unsicherheit auf, wie man angemessen auf Menschen mit einem im Vergleich entbehreungsreichen und oftmals traumatisierenden Hintergrund zugehen soll. Es ist nicht so, dass ich die Zurückhaltung eine durchwegs gute Reaktion fände. Mir scheint, dass sie zumindest teilweise die eigene Privilegiertheit – oder vielleicht auch ein aus der Diskrepanz entstehendes schlechtes Gewissen – kaschiert. Insofern bestätigt sie viel eher die Distanz zu »den Anderen«, als dass sie sie zu überwinden vermag.

Eine solche Zurückhaltung ist prägend für die Dialogsituation in *off/line*. Bezeichnend dafür ist z. B., dass westliche Künstler\_innen, die bei einer Gastfamilie mit schlechter Dusche oder sogar ohne Duschköglichkeit untergebracht sind, dies meist unkommentiert hinnehmen. 2016 wohnten drei Künstler, zwei westliche und einer aus Georgien, bei einer solchen Familie. Es fehlte nicht nur eine Dusche, sondern die Künstler schliefen auch in einem Durchgangszimmer und auf Matratzen, die sich im Verlauf ihres Aufenthalts buchstäblich aufzulösen schienen. Die beiden westlichen Künstler fügten sich der Situation und fassten sie als so etwas wie eine Selbsterfahrung auf. Der georgische Künstler hingegen fing bald an, bei einer anderen Familie zu duschen und zuletzt auch dort zu schlafen. Als Projektleiter versetzte mich diese Reaktion in eine schwierige Situation. Die Familie, zu der er wechselte, wurde nicht bezahlt für seine Unterbringung, die Familie, die er verlassen hatte, hingegen schon, obwohl sie nun einen geringeren Aufwand hatte. Zudem sah ich im Sinne des Prinzips der Konfliktsensitivität das Risiko, dass der Wechsel die ursprüngliche Gastfamilie verletzen oder gar im Dorf bloßstellen könnte (über alle Regungen der Gäste wurde beispielsweise im Dorfladen täglich getratscht). Zugleich handelt es sich bei seinem Wechsel aber auch einfach um ein pragmatisches Verhalten, das viel eher auf den Tisch brachte, was ohnehin im Raum stand: in diesem Falle, dass die betreffende Gastfamilie chaotisch war, ihr Versprechen, eine Dusche einzurichten, nicht eingelöst hatte, und einfach das Geld dringend benötigte.

Demgegenüber stand die Reaktionsweise der beiden europäischen Künstler. Ihr Aufenthalt war sichtlich geprägt von schlechtem Schlaf, dem Fehlen einer Rückzugsmöglichkeit und einer warmen Dusche. Ihre taktvolle Zurückhaltung mündete in das, was die deutsche Künstlerin Swaantje Güntzel in Bezug auf eine ähnliche Situation als »Selbstsabotage«<sup>5</sup> bezeichnete, etwas, was Güntzel gerade in Bezug auf Künstler\_innen mit privilegiertem Hintergrund beobachtet, die in fragile Kontexte reisen. Der Begriff der Selbstsabotage, wie ich ihn hier verstehe, ist nicht mit dem in der postkolonialen Theorie oftmals erhobenen Anspruch, aus der sozial stärker gestellten Position Privilegien ab-

---

**5** | Der Begriff stammt aus einem Gespräch des Autors mit der Künstlerin in Tskaltubo (GEO) im September 2015. Die Aufzeichnung liegt dem Autor vor.

zugeben, zu verwechseln. Denn ähnlich wie in Bezug auf die oben angesprochene Zurückhaltung erscheint mehr als fraglich, ob die Selbstsabotage nicht viel mehr ein Zeichen *für* die Privilegiertheit darstellt als für deren Überwindung und damit dem Ziel von Begegnung und Austausch im Wege steht.

Einen Unterschied zwischen pragmatisch-direkter und taktvoll/unsicher-zurückhaltender Reaktion ließ sich auf mehreren Ebenen beobachten. Anschaulich ist die Reaktion der Teilnehmer\_innen auf die im Dorf omnipräsenten Einschusslöcher, die an Häuserfassaden und Metallzäunen bis heute vom Krieg im Jahr 2008 zeugen. Gleich zu Beginn des Projekts, als wir mit der ganzen Gruppe in Zemo Nikozi ankamen und am Dorfeingang von der Militärpolizei kontrolliert wurden, sprang die georgische Künstlerin Luiza Laperadze elektrisiert aus dem Bus, sah sich die Schusslöcher aus der Nähe an und fotografierte sie. Mir war ihre Reaktion unangenehm, da sie die Kriegsspuren unverhohlen als Sensation behandelte. Zugleich erinnere ich mich bestens an meine ersten Reisen nach Nikozi, wo mich die Schusslöcher ebenfalls stark beeindruckten. Ich hätte meiner Wahrnehmung jedoch niemals Ausdruck gegeben, sondern habe sie – aus Unsicherheit oder dem Anspruch, taktvoll zu sein – zurückgehalten.

Analog dazu ließ sich 2016 beobachten, dass sich niemand von den europäischen Teilnehmer\_innen, aber gleich vier Künstlerinnen aus Georgien mit den »bullet holes« beschäftigten. Ninuca Megrelishvili malte im Austausch mit der Tochter ihrer Gastfamilie Bilder, mit denen sie die Einschusslöcher in ihrem Schlafzimmer überdecken konnte. Nutsa Esebua setzte sich analytisch mit der Ästhetik der Einschusslöcher im öffentlichen Raum auseinander und übertrug diese dann in abstrakte Frottagen und Zeichnungen. Luiza Laperadze, die von Beginn an fasziniert war von den Schusslöchern, griff in die Situation ein und ließ sich von einem Handwerker ein Stück von einem durchlöchernten Metallzaun herausschneiden. Für dieses Fragment baute sie dann eine Vitrine, wie sie in einem historischen Museum stehen könnte. Sie präsentierte die Schusslöcher damit als etwas, was zurückliegt und archiviert ist, und spielte so auf ihre Beobachtung an, dass die Bewohner\_innen von Nikozi zu sehr in ihrer Kriegs Betroffenheit verharrten. Zugleich setzte sie sich zum Ziel, die Vitrine in Tbilisi auszustellen, wo das Wissen um die Situation in Nikozi zu gering sei und prinzipiell verdrängt werde.<sup>6</sup>

Auch Tamar Botchorishvili beschäftigte die Frage, warum die Kriegsspuren so sichtbar bestehen gelassen werden. Sie suchte nach einer Möglichkeit, über eine symbolische Auseinandersetzung hinauszugehen, und begann, mit verschiedenen Bewohner\_innen über die Spuren zu sprechen. Dabei bestätigte sich bald, dass niemand im Dorf die Einschusslöcher mag, im Gegenteil.

---

6 | Aufzeichnungen der Präsentation von Laperadze sowie aller anderen Teilnehmer\_innen an *off/line* (2016) liegen dem Autor vor.

Der Grund, warum sie dennoch bestehen bleiben, ließ sich jedoch weniger leicht eruieren. Das einzige konkrete Argument, das Botchorishvili wiederholt zu hören bekam, war, dass es zu aufwendig und kostspielig sei, die Stellen zu reparieren. Ausgehend von diesem Argument setzt sie sich im Folgenden mit Füllmaterialien und Reparaturmethoden auseinander. Sie eruierte die praktikabelste und günstigste Art, die Löcher zu reparieren. Bei der Abschlussveranstaltung von *off/line* präsentierte sie den Dorfbewohner\_innen dann eine einfache Anleitung sowie Kostenaufstellung.

*Abb. 4: Tamar Botchorishvili beim Materialtest zur Reparatur einer von Einschusslöchern übersäten Hausfassade in Zemo Nikozi*



Foto: Sabine Schlatter

Eine solche direkte Adressierung der Kriegsspuren, die für die Kriegserfahrung und den bis heute wirksamen, eingefrorenen Konflikt stehen, fand sich bei den westlichen Künstler\_innen nicht. Am ehesten bezog die Schweizerin Nora Longatti Position zu der Situation. Longatti stellte Trinkgefäße aus Tonerde her, die sie selbst aus einem Flussbett auf dem Feld zwischen Nikozi und der südossetischen Stadt Zkhinval/i gewonnen hatte. Dazu musste die Künstlerin von der Militärpolizei zu dem Flussbett begleitet werden. Zudem stieß sie beim Graben des Erdofens, in dem sie ihre Töpferei schließlich brannte, auf einen zugeschütteten Bunker. Die Kriegsbedrohung des Ortes war also präsent in ihrem Arbeitsprozess, sie sprach diese Erfahrungen bei der Präsentation jedoch nur indirekt an. Meiner Einschätzung nach hat aus ihren poeti-

schen Äußerungen auch nur ein kleiner Teil der Bevölkerung verstanden, dass die Trinkgefäße auf konkret-materieller Ebene eine Verbindung zu Südossetien verkörperten. Ihre Ausführung stand somit in einem starken Kontrast etwa zu der Vitrine von Luiza Laperadze, die den Bewohner\_innen die eingefrorene Kriegssituation mit ihren Implikationen unmissverständlich vor Augen führte.

Dieser Unterschied zwischen den georgischen und den westlichen Kunstschaffenden scheint deutlich auf ihre Herkunft und Position zurückzugehen. Die Künstler\_innen, die aus Tbilisi angereist waren, haben dieselbe Sprache, denselben kulturellen Hintergrund wie die Bewohner\_innen in Nikozi. In Vergleich zu den Kunstschaffenden aus Westeuropa sind sie Insider<sup>7</sup>, auch in dem Sinne, dass sie der eingefrorene Konflikt selbst betrifft. Eine erneute Eskalation würde auch sie gefährden, zumindest in Bezug auf die sozialen, politischen und wirtschaftlichen Konsequenzen, die für Georgien entstünden. Dieses Teil-Sein erlaubt ihnen, sich anders zu der Situation in Nikozi zu äußern, als es für die Outsider angebracht erscheint, also die Westeuropäer\_innen, die persönlich wenig zu verlieren hätten, würde der Konflikt wieder ausbrechen, und die sich freiwillig und lediglich temporär mit der eingefrorenen Konfliktsituation konfrontieren.

Während die einen sich zur direkten Äußerung befugt sahen und den Konflikt gewissermaßen in Besitz nahmen, verlagerten die anderen den Fokus weg von den Kriegsspuren. Auch dies kann als eine Form der Selbstsabotage aufgefasst werden, die sich in diesem Falle darin äußert, dass man sich selbst verbietet, das anzusprechen, was im Raum steht, um die eigene Privilegiertheit und Distanz in Bezug zu diesem Raum nicht zu betonen.

## INDIREKTE RESPONSE

Inwiefern aus dem Teil-Sein der georgischen Künstler\_innen tatsächlich eine ›Sprechbefugnis‹ in Bezug auf die Kriegserfahrung resultiert, lässt sich in Frage stellen. So erwies sich in der Evaluation des Projekts, die 2016 durch die Kunsthistorikerin Irine Jorjadze durchgeführt wurde,<sup>8</sup> dass die Bewohner\_innen von Nikozi die direkte Adressierung mitunter als unangenehm empfan-

---

7 | Vgl. zur Unterscheidung von Insidern und Outsidern in der Konflikttransformation: Reich 2006: 9-10.

8 | Irine Jorjadze verfolgte *off/line* sowie die Abschlussveranstaltung an zwei Tagen vor Ort mit und führte dabei mit den Kunstschaffenden, mit einigen Gastfamilien sowie mit unbeteiligten Bewohner\_innen von Nikozi informelle Gespräche. Sie reiste einen Monat nach dem Projekt noch einmal an, um mit den Bewohner\_innen im Rückblick über das Projekt zu sprechen. Ihre Beobachtungen und Beurteilungen teilte sie dem Autor bei einem Skype-Gespräch mit. Alle hier gedruckten Aussagen wurden von Jorjadze validiert.

den. Jorjadzes Einschätzung war, dass sich die georgischen Künstler\_innen endlich am Ort einer Kriegserfahrung wählten, zu der sie bisher nur einen, zwar sie selbst betreffenden, aber zugleich abstrakten Zugang hatten. Sie hätten sich übermäßig mit der Situation identifiziert und mit ihren emotionalen Reaktionen die Bewohner\_innen belastet, da diese ganz im Gegensatz die Sache zurückzulassen suchen. Während also die Kunstschaffenden ihre Nähe zu der Situation sowie ihre Befugnis, den Konflikt zu adressieren, für selbstverständlich hielten, grenzten sich die Bewohner\_innen hier dezidiert ab.

Umgekehrt hatte Jorjadze den Eindruck, dass in Bezug auf die westlichen Kunstschaffenden durchaus erwünscht gewesen wäre, dass sie die taktvolle Zurückhaltung und die damit verbundenen, selbst auferlegten Grenzen mehr überschritten hätten. So brachte die Evaluierung hervor, dass sich die Bewohner\_innen wunderten, dass die Künstler\_innen während ihres Aufenthalts nicht viel mehr und lauter gefeiert hätten. Dies sei eigentlich erwartet worden und man habe das Ausbleiben von berauschten Gästen etwas bedauert.

Ebenfalls in der Evaluation stellte sich heraus, dass gerade die künstlerische Arbeit in *off/line* 2016, die aus Perspektive der Konfliktsensitivität als heikel angesehen werden konnte, den Bewohner\_innen mitunter am lebhaftesten in Erinnerung geblieben war. Dabei handelte es sich um den etwa 20-minütigen Film *Nikozi Shadows*, der die Geschichte eines Ausländers erzählte, der sich mit einem Alkoholschmuggelring in Nikozi einlässt. Der Film wurde von der Schweizer Künstlerin Linda Pfenninger und dem in Europa lebenden US-amerikanischen Künstler Philip Matesic in enger Zusammenarbeit mit der Übersetzerin Martha Todua gedreht. Die Hauptfiguren waren Dorfbewohner\_innen, die sich teilweise spontan auf die Beteiligung einließen. So wurde eine pensionierte Militärköchin zum Kopf der Schmuggelorganisation, ein Jugendlicher zum versierten Hacker (obwohl, nebenbei bemerkt, kaum Internet in Nikozi vorhanden ist) und der Dorfladenbetreiber zum Informanten. Der Film erschuf das Bild eines äußerst gut organisierten kriminellen Untergrunds, in dem scheinbar unbescholtene Bewohner\_innen Schlüsselrollen einnehmen, ohne sich von der Polizei schnappen zu lassen.

Beim Prozess der Filmherstellung, der innert kürzester Zeit gedreht und geschnitten wurde, gab es durchaus heikle Momente. Dazu gehörte etwa, dass einige Jugendliche, die sich in die Rolle von Ermittler\_innen versetzten, eine leidenschaftliche Gewaltbereitschaft zum Ausdruck brachten, als sie einen Hof stürmten, in dem der Schmuggelring vermutet wurde. Bei der Schlusspräsentation löste gerade diese Stelle bei den jungen Dorfbewohner\_innen und ihren Eltern Gelächter aus. Anders als befürchtet erwies sich, dass die Bewohner\_innen das Übermaß bestens erkannten, dieses jedoch weniger als Zeichen für eine traumatisierende Kriegserfahrung, sondern vielmehr als leidenschaftlichen Einsatz und pubertären Eifer wahrnahmen.

Abb. 5: Die Künstlerin Linda Pfenninger bei einer Szenenbesprechung mit den Bewohnern und Filmdarstellern Guram Kereselidze und Sergo Kereselidze für den Film *Nikozi Shadows*



Foto: Philip Matesic

Mit ähnlichem Beifall wurde auch die Persiflage auf die im Dorf omnipräsente Militärpolizei quittiert. Diese trat in Erscheinung, als zu Beginn des Films der Ausweis des Ausländers kontrolliert wird. Der Militärpolizist musste jedoch von einem deutschen Künstler gespielt werden, da die echten Polizisten nicht abgelichtet werden dürfen. Seine etwas ungelente Verkörperung wurde hoch amüsiert angenommen, obwohl sie die Autorität der Militärpolizei und die tragischen Verhältnisse, die sie in Nikozi vor Augen führt, zumindest implizit untergrub. Auf ähnliche Weise schien auch die Tatsache, dass kaum eine Szene ohne Schusswaffe auskam (wobei es sich um glaubhafte Attrappen handelte, die am nahe gelegenen Markt erstanden worden waren), unproblematisch. Die Waffe wurde von den jugendlichen ›Ermittler\_innen‹ beherrscht eingesetzt, in anderen Szenen steckte sie zumindest irgendwo im Hosenbund oder lag auf einem Tisch. Wenn man bedenkt, dass im Hintergrund des Projekts mit artasfoundation eine Organisation für Friedensbildung steht, erscheint die Waffe unangebracht. Gestoßen hat sich jedoch niemand an ihr. In diesem Sinne erwies sich in Bezug auf *Nikozi Shadows* plötzlich all das, was aus Sicht der Konfliktsensitivität tabu erschienen war – etwa die Jugendlichen in eine Gewaltszene zu versetzen, die Autorität der Militärpolizei zu untergraben oder im Dorf mit einer Schusswaffe zu spielen –, als Publikumsschlagler und als unerwartet verbindendes Element.

Die indirekte Response der Bewohner\_innen, die mir durch Irine Jorjadze vermittelt wurde, weist darauf hin, dass ihre Reaktionsweisen nur schwer kalkulierbar sind. Vielmehr scheint es so, dass die Grenzen des Dialogs, die die Künstler\_innen in Zemo Nikozi erfahren, seine Undurchschaubarkeit und Einseitigkeit zumindest teilweise zu einer Projektionsfläche werden lassen. Aus Perspektive der georgischen Kunstschaffenden mag das Gefühl einer zu großen Nähe entstehen, aus derjenigen der Westeuropäer\_innen hingegen gerade das Gefühl einer Limitierung, die sich darin äußert, dass man ›den Anderen‹ nicht zu nahe treten und sich selbst nicht privilegiert zeigen will. Problematisch an beiden Projektionen ist, dass sie – in entgegengesetzte Richtungen – die ›Opferposition‹ der Bewohner\_innen bestätigen.

Natürlich hat das Prinzip der Konfliktsensitivität bis zu einem gewissen Grad mit Projektion zu tun. Es lässt sich nie genau annehmen, wie etwas auf jemand anderes wirkt, schon gar nicht, wenn eine derart große kulturelle Differenz und ein Hierarchieverhältnis bestehen. Ebenso wenig kann ein Schweigen oder eine nur indirekte Response mit Sicherheit richtig interpretiert werden. Dies sage ich nicht, um die Konfliktsensitivität zu disqualifizieren, sondern um ihren Fokus weg von ›den Anderen‹ hin zu einem selbst zu verschieben. Wenn sich nicht über eine soziale Konstellation sprechen lässt, weil unausgesprochene Interessen, sprachliche Verständigungsschwierigkeiten und verschiedene Voraussetzungen herrschen, dann kann die Verhandlung der sozialen Rollen vielleicht nur dann stattfinden, wenn man das eigene Verhalten erkennt und die eigene Reaktionsweise, die selbst auferlegten Begrenzungen überwindet.

## **WIE ÜBER KUNST IN DER KONFLIKTZONE SCHREIBEN?**

Abschließend will ich auf die im Titel dieses Texts gestellte Frage, »Was macht Kunst in der Konfliktzone?«, zu sprechen kommen. Dabei werde ich allerdings diejenigen enttäuschen, die sich eine Kategorisierung oder Typologie versprochen haben. Das erklärte Ziel meiner Diskussion bestand darin, qualitative empirische Beobachtungen zu liefern, und diese lassen sich nicht in Hinblick auf die künstlerischen Praktiken verallgemeinern. Die einzig allgemeine Aussage, die ich treffen kann, hat vielmehr mit der Perspektive zu tun, die ich auf die Kunstproduktion im Rahmen von *off/line* eingenommen habe: Kunst wird hier zu einem sozialen Prozess, und zwar nicht in dem Sinne, dass sie zwingend in die soziale Situation von Nikozi eingreifen würde, sondern dass sich die künstlerischen Arbeiten in der Auseinandersetzung mit der Anlage des Projekts an der Schnittstelle zur Sozialarbeit und mit der Konstellation zwischen den von außen kommenden Kunstschaffenden und den lokalen Bewohner\_innen generieren und artikulieren.

In Bezug auf diese Auseinandersetzung lassen sich anhand meiner empirischen Beobachtungen vier Spannungsfelder ablesen, die sich zumindest begrifflich verallgemeinern lassen. Zu diesen Spannungsfeldern gehört erstens, dass sich die Kunstschaffenden zum Feld der internationalen Zusammenarbeit zu positionieren haben, das in Hinblick auf seine Denkmuster Widersprüche zu ideengeschichtlichen Wendungen des Kunstdiskurses aufweist. Zum einen stehen sich hier der Anspruch, zielorientiert auf einen Transformationseffekt (im Sinne eines gesellschaftlichen Wandels) hinzuarbeiten, und die Vorstellung, dass Kunst eine kontingente und plurale Wirkung hat, gegenüber. Zum anderen steht die herkömmlicherweise mit der internationalen Zusammenarbeit assoziierte Geste des Helfens in Widerspruch zum ethischen Vorbehalt, wonach gerade die Prämissen und Implikationen des Helfens kritisch zu adressieren sind.

Zweitens besteht in einem Projekt wie *off/line* nicht nur ein Differenz-, sondern auch ein Hierarchieverhältnis zwischen den von außen Kommenden und lokal Ansässigen. Während sich die Differenz in relativ offensichtlichen Aspekten, wie etwa der Sprache, dem Erfahrungs- und Bildungshintergrund manifestiert, erscheint das Hierarchieverhältnis komplexer, insbesondere wenn finanzielle Interessen und symbolisches Kapital mit im Spiel sind. Gerade dann kommt aber auch wieder die Differenz zum Tragen, die es schwierig macht, diese Aspekte zu thematisieren. Wer im Sinne einer dialogischen Ästhetik Handlungs- und Entscheidungsmacht verhandeln will, findet sich schnell in einer monologischen Auseinandersetzung wieder, in der man lediglich das eigene Verhalten zu reflektieren und überwinden vermag.

Drittens kann aus dem undurchschaubaren Hierarchieverhältnis gerade bei denjenigen in der privilegierten Position eine Reaktionsweise entstehen, die ich als Selbstsabotage bezeichnet habe. Gemeint ist damit eine Form der unsicheren/taktvollen Zurückhaltung, die sich etwa darin äußert, dass man Unangenehmes hinnimmt – es vielleicht sogar als eine Selbsterfahrung umwertet – oder die eigene Wahrnehmung nicht äußert, obwohl etwas, das anzusprechen wäre, im Raum steht. Selbstsabotage mag auf ein schlechtes Gewissen aufgrund der eigenen Privilegiertheit zurückgehen. Meines Erachtens stellt sie jedoch vielmehr ein Zeichen für die eigene Privilegiertheit dar, als dass sie einen Ausgleich – geschweige denn eine Überwindung der Distanz – erreichen würde.

Viertens kann die Gegenbewegung zur Selbstsabotage als (vermeintliche) Sprechbefugnis bezeichnet werden. Hierbei handelt es sich gerade um eine zu große Nähe, zu der sich Kunstschaffende gegenüber der sozialen Situation aufgrund einer eigenen Betroffenheit legitimiert fühlen können. Diese Nähe scheint einen zu befugen, eine Erfahrung in Besitz zu nehmen, womit gerade die Differenz, die ich oben als offensichtlich bezeichnet habe, übergangen oder auch missachtet wird.

Wie ich einleitend gesagt habe, geht es mir darum, einen Gegenentwurf zum Diskurs der internationalen Zusammenarbeit, seiner Wirkungslogik und entsprechenden Rhetorik zu entwickeln. Die vier Spannungsfelder können diesem Ziel dienlich sein. Denn sie zielen nicht auf die Beschreibung von Transformationseffekten, sondern der Positionierung in der sozialen Konstellation hin. Sie ermöglichen es, die Kunstproduktion als dialogische Situation zu beschreiben, die unlösbar mit zwischenmenschlichen und subjektiven Dynamiken verbunden ist. Auf der Ebene dieser Dynamiken sehe ich auch das Potenzial einer künstlerischen Produktion, wie sie in Zemo Nikozi stattfindet. Ein Potenzial, das sich nur schlecht in eine neoliberale Logik fügen lässt, da es kaum verwertbar oder quantifizierbar ist. Ein Potenzial, das dem nahekommt, was Kester als Absicht von Kunst beschreibt, die den sozialen Dialog sucht: »We don't simply enter into dialogue with the intention of defending an *a priori* belief, but in order to experience an opening out to the other that has the potential to reconfigure our subjectivity in a profound manner.« (Krenn/Kester 2013: 10)

## LITERATUR

- Bishop, Claire (2006): The Social Turn: Collaboration and its Discontents. In: Artforum, Bd. 44, Februar, S. 94–103.
- Bishop, Claire (2012): Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. New York: Verso.
- Crossick, Geoffrey/Kaszynska, Patrycja (2016): Understanding the value of arts & culture. The AHRC Cultural Value Project. Swindon: Arts & Humanities Research Council.
- Hunter, Mary Ann/Page, Linda (2014): What is »the good« of arts-based peace-building? Questions of Value and Evaluation in current practice. In: Peace and Conflict Studies, Nr. 21, Herbst, S. 117–134.
- Jones, Amelia (1998): Body Art/Performing the Subject. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Jones, Amelia/Stephenson, Andrew (Hg.) (1999): Performing the Body/Performing the Text. London: Routledge 1999.
- Kester, Grant (2004): Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art. Berkeley: University of California Press.
- Kester, Grant (2011): The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context. Durham/London: Duke University Press.
- Kester, Grant (2015): Editorial. In: FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism, Nr. 1, Frühling.

- 
- Krenn, Martin/Kester, Grant (2013): Interview with Grant Kester. Online unter: [http://martinkrenn.net/the\\_political\\_sphere\\_in\\_art\\_practices/?page\\_id=1878](http://martinkrenn.net/the_political_sphere_in_art_practices/?page_id=1878) (16.09.2017).
- Lederach, John Paul (2005): *The Moral Imagination. The Art and Soul of Building Peace*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Naidu-Silverman, Ereshnee (2015): *The contribution of art and culture in peace and reconciliation processes in Asia*. Kopenhagen: Center for Culture and Development.
- Odin, Roger (2000): *De la Fiction*. Brüssel: De Boeck & Larcier.
- Phelan, Peggy (1993): *Unmarked. The Politics of Performance*. London/New York: Routledge.
- Reich, Hannah (2006): »Local Ownership« in Conflict Transformation Projects«, Berghof Occasional Paper, Nr. 27. Berlin: Berghof Research Center for Constructive Conflict Management.
- Schneemann, Peter J. (Hg.) (2015): *Paradigmen der Kunstbetrachtung*. Bern/Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Terkessidis, Mark (2015): *Kollaboration*. Berlin: Suhrkamp.
- Thompson, James/Hughes, Jenny/Balfour, Michael (Hg.) (2009): *Performance in Place of War*. London: Seagull Books.
- Thompson, James (2009): *Performance Affects. Applied Theatre and the End of Effect*. London/New York: Palgrave Macmillan.
- Ursprung, Philip (2003): *Grenzen der Kunst. Allan Kapprow und das Happening, Robert Smithson und die Land Art*. München: Silke Schreiber.
- Ursprung, Philip (2008): *Performative Kunstgeschichte*. In: Krieger, Verena (Hg.): *Kunstgeschichte und Gegenwartskunst: Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*. Köln: Böhlau, S. 13–26.