

Nalpar Sites von Dialogue

Kontexte – Künstlerische Strategien – Widersprüche – Ausblicke.

Nalpar Sites von Dialogue

Kontexte – Künstlerische Strategien – Widersprüche – Ausblicke.

Diplomarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

Mag.^a art (Magistra artium)

in den Studienrichtungen Unterrichtsfach Werkerziehung (Design, Architektur und Environment); Philosophie/Psychologie und Textiles Gestalten (Textil – Freie, angewandte und experimentelle künstlerische Gestaltung)

eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien
am Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und
Kunstvermittlung

bei

ao. Univ.-Prof. Dr. Ernst Strouhal

Sen.Sc. DI Dr.phil. Florian Bettel

vorgelegt von

Cornelia Kolmann

Wien, im April 2020

Für Theresia.

Eine albumhafte Reisevorbereitung.

Inhaltsverzeichnis

VORWORT	8
EINLEITUNG	8
I. WERK	11
EIN VORSPANN	11
KÜNSTLERISCHER PROZESSES DER <i>NALPAR SITES</i>	17
DIE INSTALLATION <i>NALPAR SITES</i>	45
II. KONTEXT	49
DIE VIER KÜNSTLER*INNEN.....	50
BEVÖLKERUNG	55
EINFLÜSSE UND BLICKE VON AUßEN AUF ADIVASI-BEVÖLKERUNGEN	61
EXKURS: DIE <i>INDIA MARK II</i>	71
EXKURS: DIE RECHTE UND DIE ROLLE(N) „DER FRAU(EN)“ LAUT GESETZ UND IN DER PRAXIS	75
III. KUNSTTHEORETISCHER KONTEXT UND BEGRIFFE	85
STRATEGIEBEGRIFF	87
INTERVENTION	87
DIALOGE UND PROZESSORIENTIERTHEIT	93
INTERDISZIPLINARITÄT.....	97
PARTIZIPATION ALS KÜNSTLERISCHE STRATEGIE	101
VERANTWORTUNG AUS SOZIALER VERBUNDENHEIT	105
IV. KÜNSTLERISCHE STRATEGIEN	111
UNGERECHTIGKEIT ALS MOTIVATION	113
KÜNSTLERISCHE STRATEGIEN.....	115
(a) <i>Die nicht-isolierende Betrachtung der vorgefundenen Ungerechtigkeiten</i>	117
(b) <i>Die Beurteilung der Voraussetzungen für Handlungen</i>	117
(c) <i>Die Künstler*innen blicken eher in die Zukunft als in die Vergangenheit – Looking Forward Approach</i>	119
(d) <i>Die Künstler*innen teilen ihre Verantwortung</i>	121
(e) <i>Die Übernahme von Verantwortung gipfelt in kollektiven Aktionen</i>	123
(f) <i>Interdisziplinarität und die Vielseitigkeit der Rollen der Künstler*innen</i>	123
V. WIDERSPRÜCHE	131
DAS IDEAL DES OFFENEN DIALOGES UND DES EMPHATISCHEN ZUHÖRENS VS. SELEKTIVE EMPATHIE IN DER UMSETZUNG ..	131
UMSETZUNG VS. ANLIEGEN	135
INTERVENTIONEN ALS REFORMIERENDE GESTE	139
VERANTWORTUNG TEILEN – ABER NUR BIS ZU EINEM GEWISSEN GRAD	140
WENN KOLLEKTIVE VERANTWORTUNG ÜBERNOMMEN WIRD, WÄLTZT (MEISTENS) JEMAND AUCH VERANTWORTUNG AB... 142	
GEGENSEITIGES LERNEN ALS RESULTAT KOLLEKTIVER AKTIONEN – EINE MÖGLICHKEIT DER SELBSTERMÄCHTIGUNG?	143
AUTONOMIE UND AUFLÖSUNG DER KUNST	149
WARUM SETZT MAN SICH ALS KÜNSTLER*IN DEM ALLEN AUS?.....	149
VI. ABSCHLIEßENDE BEMERKUNGEN UND AUSBLICKE	151
BIBLIOGRAFIE	155
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	164
WEITERFÜHRENDE LITERATUR UND LINKS	167
ANHANG	168
DANKSAGUNG	171
EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG	173

Vorwort

Ich habe einen genauen Zeitplan: gleich nach Abgabe dieser Arbeit werde ich mich auf den Weg zum Flughafen machen. Ich sehe mich in einem Flugzeug Richtung Raipur, Zentralindien, mit den Zwischenstopps in Istanbul und Neu-Deli. Von Raipur aus geht es mit dem Bus weiter, zirka viereinhalb Stunden dauert die Fahrt in das Dorf Kopaweda, das von Wien rund 8000 Kilometer entfernt ist.

Meiner Vorstellung nach werden mich dort bereits die vier Künstler*innen der *Dialogue Interactive Artist Assosiation*, kurz *Dialogue* oder DIAA, erwarten.

Um diese Reise überhaupt antreten zu können, bedurfte es einer umfassenden Recherche, die Inhalt dieser Diplomarbeit wurde. Sie diente der Vorbereitung meiner Studienreise nach Zentralindien.

Einleitung

Die Reise hatte im Grunde bereits begonnen, bevor das eigentliche Ziel klar war. Startpunkt war mein allgemeines Interesse an der künstlerischen Praxis im Feld der dialogischen Kunst, an den dort angewandten Strategien, an der Haltung, die die Künstler*innen in dieser Kunstform einnehmen und an der speziellen Form von Verantwortung, die sie dabei tragen. Dieses Forschungsinteresse speiste sich einerseits aus meiner eigenen künstlerischen Praxis, andererseits auch aus vielen besuchten Vorlesungen und Seminaren, aus zahlreichen Texten und aus der Teilnahme an einer Reihe von Exkursionen, die diese Kunstform tangierten.

Im Zuge meiner Recherchen bin ich auf die künstlerische Arbeit *Nalpar Sites* von *Dialogue* gestoßen, die mich in ihrer Komplexität und ihrer Vielschichtigkeit in ihren Bann gezogen hat. So entwickelte sich mein Forschungsvorhaben von einer Auseinandersetzung mit Begriffen der Kunsttheorie zu etwas sehr Konkretem. Ich fasste den Entschluss, eine Forschungsreise nach Zentralindien anzutreten, die es von Wien aus vorzubereiten galt, damit ich mich dem Untersuchungsgegenstand mit Bedacht, Zweifel, Kritik und Freude annähern kann. Folgende Fragen galt es von verschiedenen Perspektiven zu beleuchten: Wie lief der künstlerische Prozess ab, der zur Errichtung der ortsbezogenen, skulpturalen Installation *Nalpar Sites* geführt hat? (Erstes und zweites Kapitel) In welchen ortsbezogenen Kontext und kunsttheoretischen Diskurs ist diese künstlerische Arbeit eingebettet? (Zweites Kapitel und drittes Kapitel) Welche Strategien

lassen sich aus dem künstlerischen Prozess und der Installation herauslesen? (Viertes Kapitel) Zu welchen Widersprüchen führen diese Strategien zwangsläufig? (Fünftes Kapitel) Welche weiterführenden Fragen stehen für mich im Raum, in Hinblick auf welche Aspekte besteht aus meiner Sicht noch Forschungsbedarf? (Sechstes Kapitel) Ich näherte mich diesen Fragen unter Rückgriff auf verschiedene Quellen an: jene, die von den Künstler*innen selber geschaffen wurden, Sekundärquellen der Kunsttheorie, philosophische Theorien sowie Quellen, die den Kontext beleuchten. Das damit verfolgte Ziel lautete, einen Essay im Sinne Adornos zu verfassen (vgl. Adorno 1990).¹ Die Herangehensweise der „Serendipität“ war dabei richtungsweisend. Es handelt sich um einen hoch konzentrierten und zugleich entspannten Bewusstseinszustand, der ein Flanieren durch die verschiedensten Theorien und Kontexte, entlang künstlerischer Arbeiten, durch Alltägliches und durch Gespräche erlaubt. Man könnte auch sagen, ich wollte „dem Zufall eine logische Chance geben.“ (Persönliche Notiz Diplomseminar: 07.11.2019)².

Im Zuge meiner Recherchen, im Zeitraum zwischen dem 17. Jänner 2019 und dem 13. März 2020, habe ich sechs parallel geführte Notizbücher mit einer albumhaften Sammlung von Fotografien, Abbildungen, Zeichnungen und Grafiken gefüllt. Diese Bilder wurden großteils mit Bildunterschriften versehen, die aus stichpunktartigen Beschreibungen oder Verweisen bestehen. Meine Notizbücher erinnern ein wenig an ein Foto- oder Sammelalbum, das der Erinnerung an eine Reise dient. Diese kleinen Büchlein wurden gegen Ende des Rechercheprozesses von mir zueinander in Bezug gesetzt, um die lineare, zeitliche Erzählstruktur zu durchbrechen und eine Annäherung an verschiedene Problemfelder zu ermöglichen. Die Bilder aus dem Album stehen nun einem Fließtext gegenüber, wobei Text und Album untrennbar miteinander verflochten sind – sie ergänzen einander.³

¹ Das folgende Zitat leitete mich in meinem Anspruch, essayistisch zu schreiben: „Essayistisch schreibt, wer experimentierend verfaßt [sic], wer also seinen Gegenstand hin und her wälzt, befragt, betastet, prüft, durchreflektiert, wer von verschiedenen Seiten auf ihn losgeht und in seinem Geistesblick sammelt, was er sieht, und verworfen, was der Gegenstand unter den im Schreiben geschaffenen Bedingungen sehen lässt.“ (Adorno 1990: 25).

² Diese Methode war mir zuvor unter einem anderen Namen, als „Pre-scencing“ bekannt; hierbei geht es um das Entdecken von Potentialitäten. Unter „Pre-scencing“ wird unter anderem verstanden, dass man offen gegenüber dem ist, was noch im Entstehen ist, obwohl man noch nicht weiß, worum es sich handelt (vgl. Pesch/Fundneider 2013: 210ff.). „It’s about giving up and surrendering to whatever it is that might want to emerge. It’s about putting ourselves into a state of profound openness.“ (Hassan 2006: 4)

³ Das Quellenverzeichnis dieser Abbildungen und Grafiken sind am Ende dieser Arbeit zu finden.

Aus den sechs verknüpften Notizbücher ergibt sich die Struktur dieser Diplomarbeit. Ich habe die Notizbücher und die Kapitel wie folgt betitelt: I. Werk, II. Kontext, III. Wörter, IV. Strategien, V. Widersprüche, VI. Ausblicke. Die zuvor genannten sechs Fragen entsprechen dabei den zentralen Forschungsfragen der Kapitel. In „I. Werk“ beschreibe ich ausführlich und detailliert den Untersuchungsgegenstand, den künstlerischen Prozess der Entstehung und die daraus resultierende Installation. Am Anfang dieses Kapitels steht ein Vorspann, in dem ich Sie als Leser*in gedanklich, an den Ort der *Nalpar Sites* bringe. In Kapitel II wird der lokale Kontext, in den die künstlerische Arbeit eingebettet ist, betrachtet. Es werden dabei unterschiedliche Perspektiven eingenommen, um der Vielschichtigkeit der regionalen Strukturen und der Situation vor Ort zumindest annähernd gerecht zu werden. In Kapitel III widme ich mich einem weiteren Kontext, und zwar dem kunsttheoretischen Diskurs, in den die *Nalpar Sites* eingebettet sind. Dieses Kapitel beinhaltet eine Abhandlung über vier für dieses Werk relevante künstlerische Strategien, wobei ein besonderes Augenmerk auf die im Rahmen der Planung und Errichtung der *Nalpar Sites* erfolgten Interaktionen gelegt wird. Nicht nur die Künstler*innen, sondern auch die Bewohner*innen sowie Offizielle aus den Dörfern, in denen die *Sites* errichtet wurden, konnten am künstlerischen Prozess teilhaben. Das hatte zur Folge, dass im Rahmen dieses Projektes auch das soziale Gefüge innerhalb dieser Dörfer verändert wurde. Außerdem führe ich die Verantwortungskonzeption „Verantwortung aus sozialer Verbundenheit“ der Philosophin I. M. Young ein. Diese Verantwortungskonzeption lege ich in Kapitel IV als Analysefilter über den künstlerischen Prozess von *Dialogue*. In Kapitel V wird auf die Widersprüche, die den künstlerischen Strategien von *Dialogue* innewohnen, eingegangen. Die Arbeit wird abgeschlossen mit einem vorläufigen Fazit aber vor allem mit einem Ausblick, in dessen Rahmen die vielen offenen Fragen, die sich aus dem Rechercheprozess ergeben haben, dargelegt werden.

I. Werk

In diesem Kapitel werde ich den Untersuchungsgegenstand, die *Nalpar Sites*, genau beschreiben; dazu gehören sowohl der künstlerische Prozess mit all seinen Teilprozessen als auch die daraus entstandene Installation rund um die Wasserpumpe.

Das Kapitel beginnt mit einem literarischen Text als Vorspann, einer von mir verfassten gedanklichen Reise, die auf dem recherchierten Material beruht. Ich war noch nie an dem Ort, wo die *Nalpar Sites* angesiedelt sind und wo sich die Wasserpumpe befindet.

Die Reise ist zu weit. Meine Ausführungen beruhen daher auf meinen Recherchen fernab des Untersuchungsgegenstandes – ein Vorgehen, das in den Kunst- und Kulturwissenschaften nicht unüblich ist. Ich werde somit in der Folge eine exemplarische, meiner Recherche gemäß dem Gegenstand gerecht werdende und erzählerische Darstellung der *Nalpar Sites* anbieten, um einen Eindruck von den Orten, an denen diese Installationen angesiedelt sind, zu vermitteln.

Ein Vorspann

Ich reise in Gedanken für einen Tag von Wien aus zu den *Nalpar Sites*. Es ist früh am Morgen, Anfang der 2000er Jahre, wir befinden uns im Dorf Kopaweda in Zentralindien. Bereits von Weitem hört man Kinder- und Frauenstimmen, die mit dem Gesäusel des Windes verschmelzen. Obwohl die Sonne erst vor Kurzem aufgegangen ist, flimmert die heiße Luft bereits über dem roten, lehmigen Boden und erzeugt verschwommene Bilder. Zu diesen Bildern fügt sich ein leises Rascheln vertrockneter Blätter, die der Wind über dem sandigen Untergrund tanzen lässt. Die Blätter treffen auf eine betonierte, runde Plattform, die sie bremst und ihren Flug lenkt. Auf dieser Plattform steht eine Wasserpumpe, die von einem halbmondförmigen, hellgrauen, betonierten Gehäuse eingehegt ist. Im Dorf wird dieses Objekt „Nalpar“ (Wasserpumpe) genannt.

Die Landschaft um die Nalpar ist noch nicht erwacht. Die glatte, betonierte Oberfläche ist trocken und wurden an diesem Tag noch nicht betreten. Die neue Handwasserpumpe glänzt in der morgendlichen Sonne, das Metall schimmert in allen Farben und am Handlauf der Pumpe erkennt man im Sonnenlicht ein paar Handabdrücke. Es handelt sich um fast unsichtbarer Hinweise auf die Arbeit der Frauen, die in den vergangenen Tagen immer wieder zur Pumpe gekommen sind, um Wasser zu holen.

Die Nalpar ist eine zentrale Anlaufstelle. Der Gang zur Pumpe ist ein wesentlicher Bestandteil des Tagesablaufes, dieser Ort bestimmt die Struktur des Dorfes, denn die

Pumpe bietet Wasser zum Kochen, Trinken, Baden und Waschen – all das ist unerlässlich für das (Über)Leben. In der morgendlichen Stille sind schnelle, entschlossene Schritte zu hören, Staub wird vom trockenen Boden aufgewirbelt. Energisch treten zwei Personen, eine junge Frau und ein Mädchen, an die Nalpar heran. Als sie näher kommen, wird erkennbar, dass die junge Frau einen silbern schimmernden Metalltopf auf dem Kopf balanciert. Das Mädchen trägt einen metallenen Kübel voller Wäsche. Außer dem rhythmischen Geräusch ihrer Schritte ist ihr schneller Atem zu hören. Als sie die Nalpar erreichen, betreten sie mit einem entschlossenen Schritt die betonierte Plattform, gelangen in die Einhegung rund um die Pumpe. Das runde Podest ist noch kühl von der Nacht.

Die junge Frau stellt ihren metallenen Topf auf dem Boden ab und setzt sich auf die leicht gekrümmte, kniehohe Betonbank – keine Sitzbank im eigentlichen Sinn, denn sie ist zum Abstellen der befüllten Wasserbehälter gedacht. Die Erhöhung dient vor allem als Hilfe beim Aufheben der schweren Töpfe. So können die gewichtigen Behältnisse von den Frauen auf halbem Weg zum Kopf zwischengelagert werden. Das erleichtert die Arbeit, entlastet den Rücken.

Das Mädchen, das zum Wäschewaschen an die Nalpar gekommen ist, nimmt einzelne Wäschestücke auf. Sie legt sie in eine große Metallwanne. Mit dem Fuß schiebt sie die Wanne unter den Wasseraustritt der Handpumpe. Wenige Sekunden später steht das Mädchen aufrecht am langen, rechteckigen Handlauf der Pumpe, der gut in ihrer Hand liegt. Mit voller Körperkraft bewegt sie diesen auf und ab. Die Anstrengung ist ihr ins Gesicht geschrieben, trotzdem ist die neue Pumpe um einiges leichtgängiger als jene, bei der die Dorfbewohner*innen früher ihr Wasser geholt haben. Das liegt vor allem an dem langen Handlauf der neuen Pumpe, dank dessen eine größere Hebelwirkung erzeugt wird.

Mit routiniertem, festem Griff bedient das Mädchen die Pumpe. An ihren drahtigen, dünnen Armen treten deutlich die Muskeln hervor, gestählt durch die tägliche Arbeit an der Nalpar. Das kraftvolle Pumpen lässt das Wasser in einem dicken Strahl aus dem metallenen Hahn fließen. Das runde, silberne Rohr und das plätschernde Wasser glitzern in der Sonne. Das zunächst laute Plätschern wird dumpfer, denn die Kleider saugen sich mehr und mehr mit dem Wasser voll und das kühle Nass färbt die Textilien dunkel. Das Mädchen hört auf zu pumpen, bewegt sich mit zwei großen Schritten vom Handlauf zum

Hahn. Sie hockt sich neben das Behältnis, ihre Hände tauchen in die mit Kleidung und Wasser gefüllte Wanne ein. Sie beginnt die Textilien zu kneten: Ein rhythmisches Ein- und Auftauchen der Kleidung in der Wanne folgt. Dann wird die gesamte Wanne ein Stück vom Hahn weggeschoben. Ein Kleidungsstück nach dem anderen wird herausgenommen und von ihren drahtigen Händen ausgewrungen. Das Wasser wird aus den Fasern der Kleidung gedrückt und rinnt langsam über das glatte, leicht abgeschrägte Podest. Es sucht sich seinen Weg in den gemauerten Graben, der das Podest umgibt, wo es leise plätschert. Aus dem Graben heraus fließt es über eine lange, dünne Rinne zu einem runden Auffangbecken. Auf den letzten Metern des Weges des Wassers durch die Furche verstummt das Plätschern beinahe, wird dann jedoch nochmals lauter, als dessen Weg in dem halbvollen Becken endet. Es liegt nun still da. Das Plätschern wird erst wieder zu hören sein, wenn eines der Rinder dieses Becken zum Trinken aufsucht und mit seiner Zunge kleine, gluckernde Wellen auf der Wasseroberfläche erzeugt. Oder wenn das Eintauchen eines Kübels für das Bewässern der Landwirtschaft das Wasser Wellen schlagen lässt.

Wenn man die Rinne zurückverfolgt und dabei Richtung Nalpar blickt, verschwinden die beiden Personen hinter der Umschließung des Plateaus. Die knapp zwei Meter hohe Mauer fasst die Pumpe und deren Plattform kreisförmig ein. Auf einer Seite ist diese jedoch geöffnet. Dieser Eingang ist breit genug, um mitsamt der Wassergefäße problemlos eintreten zu können.

Die Einfriedung schützt die beiden Dorfbewohnerinnen vor fremden Blicken, sowohl bei der momentan zu verrichtenden Arbeit als auch später am Tag, wenn sie sich selbst oder die Kinder baden. Zugleich ist die Abgrenzung keine undurchsichtige Mauer, denn sie hat Lücken, viele kleine Öffnungen, die wie ein Rapport in die Mauer eingearbeitet sind. Diese Löcher ermöglichen es den auf dem Podest Stehenden, nach draußen zu blicken, wie durch kleine Fenster. Bei dieser Nalpar besteht das Muster aus regelmäßig angeordneten Pumpenköpfen, die abwechselnd einmal um 180 Grad gedreht sind, dann wieder nicht. Bei anderen, den neuen Nalpars, bilden andere Symbole, die mit Wasser direkt oder indirekt assoziiert sind, das Muster. Die unterschiedlichen Einfriedungen der Nalpars haben gemein, dass sie aus demselben Material gefertigt sind – es handelt sich um hellgrauen Beton, in den Ziegel und dünne Stahlstreben als Stütze eingemauert sind. Die penibel glatte Betonoberfläche lässt dies nicht erahnen. Die Struktur, Form und

Beschaffenheit der Oberfläche ist das Ergebnis eines gemeinschaftlichen, schweißtreibenden Herstellungsprozesses der Künstler*innen und Kunsthandwerker*innen des Dorfes. Aber vor allem sind sie das Resultat unzähliger Dialoge, die jedoch nicht immer konfliktfrei verlaufen sind. Ein langer Prozess der Künstler*innen in und mit der dörflichen Gemeinschaft ist der Errichtung dieser Skulptur, der Nalpar, vorausgegangen. All das ist indirekt stetig präsent. Der Schweiß, der in den unterschiedlichsten Phasen des künstlerischen Prozesses vergossen wurde, ist den Wassertropfen, die nun gelassen aus dem Hahn tropfen oder in einem dichten Strahl fließen, gewichen.

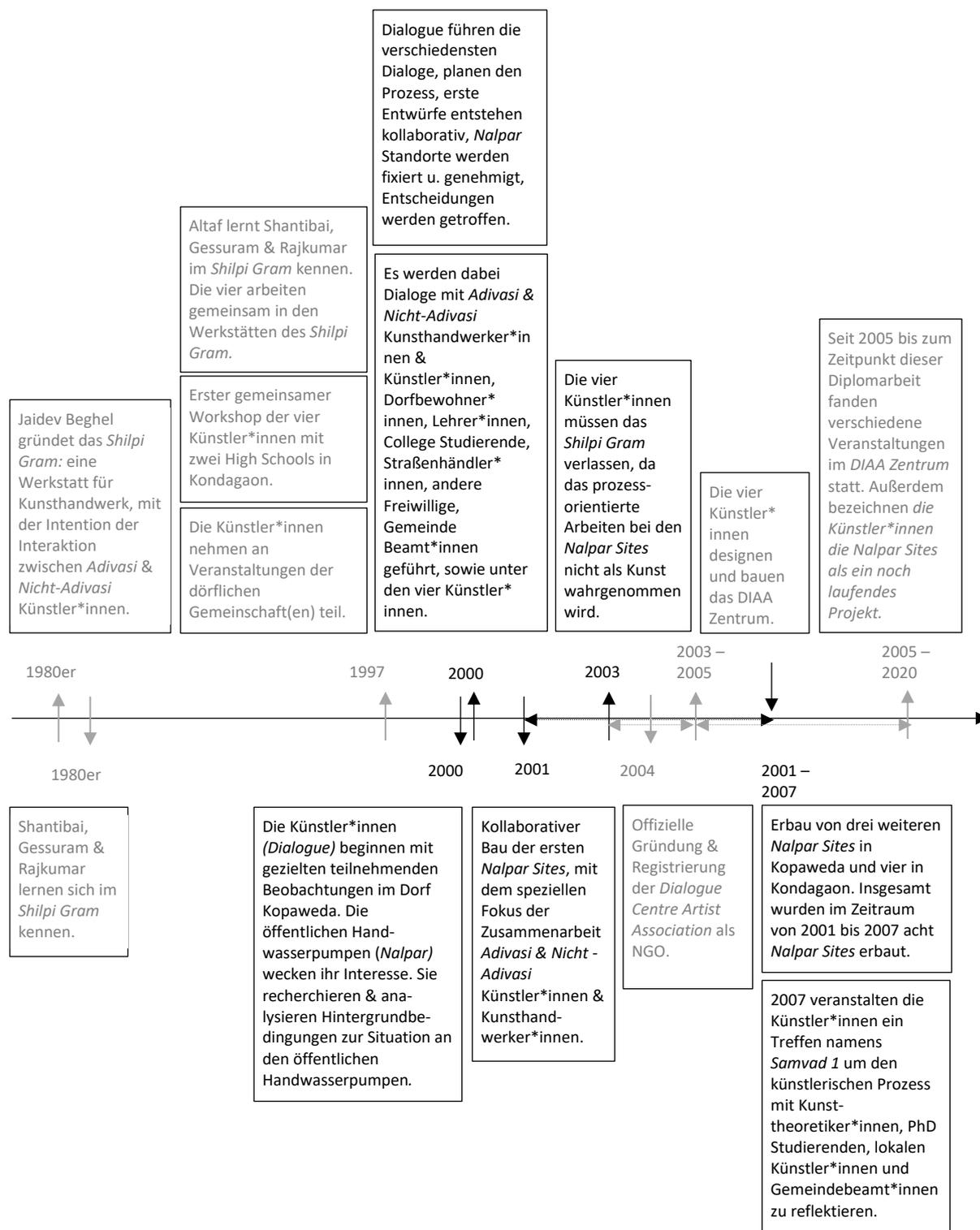
Wenn man die Aufmerksamkeit wieder dem Geschehen im Inneren der Pumpe zuwendet, erkennt man, dass die junge Frau ihren Topf bereits fast zur Gänze gefüllt hat. Während des Pumpens unterhält sie sich mit dem Mädchen. Die Nalpar ist einer der wenigen Orte, an denen sie ungestört Gespräche führen können, abseits der festgelegten Handlungsmuster. Ihre Konversation dreht sich um den Entstehungsprozess dieses Ortes, es geht darum, wie lange die vier Künstler*innen im Dorf waren und um die Zeit, als sie im Shilpi Gram (eine Werkstatt für Kunsthandwerk) gearbeitet haben. Oftmals haben die Dorfbewohner*innen die Künstler*innen nur beobachtet, aber genauso oft auch Gespräche mit ihnen geführt. Diese Dialoge waren anders als jene, die die Bewohner*innen gewohnt waren, denn sie boten mehr Raum, um sich frei zu äußern. Im Zuge der zahllosen Gespräche und durch das intensive Zuhören haben die Künstler*innen begonnen, die Strukturen im Dorf besser zu verstehen. Sie haben dabei herausgefunden, was die Bewohner*innen wirklich brauchen. Anhand der Erzählungen des Mädchens wird die Hartnäckigkeit und zugleich die Offenheit der Künstler*innen deutlich, denn sie waren bereit, die Entwürfe immer wieder mit den im Dorf lebenden Menschen zu besprechen und sie deren Bedürfnissen anzupassen. Immer wieder haben die Künstler*innen mit ihnen, aber auch mit den Dorfältesten oder der Gemeinderegierung, gesprochen. Im Zuge all dieser Dialoge haben sie versucht, die unterschiedlichsten Aspekte zu berücksichtigen. Sie haben sich aber auch kritisch mit Vorschlägen auseinandergesetzt, sie haben manche abgelehnt, die ihren Werten widersprachen. In ihren Erinnerungen schwelgend ergänzt die Frau, dass die Künstler*innen die Kritik eines im Dorf lebenden Mannes zurückwiesen, der sich beschwert hatte, dass er durch die Einfriedung der Nalpar die Frauen nicht mehr beim

Baden beobachten könne. Dann schweift das Gespräch ab, es geht um den Ehemann der jungen Frau. Ungestört können sie über ihn und einen bestehenden Ehekonflikt sprechen.

Währenddessen tröpfelt noch etwas Wasser in das fast volle Gefäß. Die junge Frau umfasst den Metallbehälter, sie manövriert ihn mit einer kraftvollen Bewegung auf die betonierte Abstellfläche. Während einer kurzen Pause kommt sie wieder zu Atem, bevor ihre Lungen und das Herz wieder kräftig Blut in ihre Muskeln pumpen müssen, damit sie den 15 Kilogramm schweren Wasserkrug nun von halber Höhe auf ihren Kopf heben kann. Auch wenn die Arbeit an der Nalpar jetzt immer noch sehr hart ist, wurde das tägliche Wasserholen dank der durchdachten Konzeption der Pumpe wesentlich erleichtert. Nun packt auch das Mädchen ihren Kübel, der vollgefüllt ist mit den nassen, sauberen Textilien, und hebt diesen auf dieselbe Weise wie die junge Frau auf ihren Kopf. Die beiden verlassen die Nalpar, treten vom Podest hinab auf den lehmigen Boden. Sie machen sich auf den Weg zurück ins Dorf, das nur wenige Meter entfernt liegt. Durch die neue Pumpe ersparen sie sich täglich einige Kilometer Fußmarsch. Routiniert tragen die Beiden ihre Behälter auf dem Kopf. Die junge Frau umfasst den Boden des Gefäßes beim Gehen mit der rechten Hand, der linke Arm ist durchgestreckt, sodass sie mit diesem die Öffnung des Topfes greifen kann. Dabei treten die drahtigen Muskeln der Frau hervor.

Sie wird im Laufe des Tages wiederkommen, wenn Wasser zum Kochen oder Trinken benötigt wird, wenn der Abwasch erledigt werden muss oder wenn die Kinder gebadet oder gewaschen werden müssen.

Als die Beiden außer Sichtweite sind, fallen die letzten kleinen Wassertropfen leise auf den nun etwas feuchten Boden der Plattform. In der Nalpar ist nun wieder Ruhe eingekehrt, der Handlauf der Pumpe ruht. Auf ihm sind im Schein der Sonne nun zwei neue Handabdrücke zu sehen, auch diese beiden Abdrücke sind stille, fast unsichtbare Zeugen der täglich verrichteten Arbeit der Frauen des Dorfes. Ein sanfter Windstoß wirbelt die Blätter auf, die sich um die Plattform gesammelt haben, und ein zweiter lässt sie an der Plattform vorbei tänzeln. In das verschwommene, staubige Landschaftsbild fügen sich nun vom Wind getriebene Blätter ein, deren Flug immer wieder die Richtung ändert.



Grafik 1

Grafik 1 gibt einen chronologischen Überblick über ausgewählte Schritte im künstlerischen Prozess der *Nalpar Sites* sowie über die Ereignisse, die die *Nalpar Sites* indirekt tangierten; Letztere sind in grau gehalten. Die einzelnen Punkte der Grafik werden in diesem Kapitel genauer erläutert.

Künstlerischer Prozesses der *Nalpar Sites*

In der Folge näherte ich mich dem künstlerischen Prozess an, der im Rahmen der Errichtung der *Nalpar Sites* durchlaufen wurde. Ich habe bruchstückhafte, fragmentarische Dokumente und Bildmaterialien zusammengetragen, diese genau betrachtet und analysiert. Von dieser Recherche ausgehend versuche ich, den künstlerischen Prozess der *Nalpar Sites* retrospektiv zu beschreiben, ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit zu stellen.

Ich habe den künstlerischen Prozess in sieben Phasen eingeteilt, um meine Beschreibung strukturieren zu können. Diese Struktur habe ich aus den Artefakten und Dokumenten des künstlerischen Prozesses abgeleitet. Mir ist bewusst, dass die von mir gewählte Darstellung in linearer Form durchaus problematisch ist, dass man sich den Prozess auch als Welle oder Schlaufe vorstellen könnte. Letztendlich galt es jedoch, den komplexen künstlerischen Prozess in einer übersichtlichen Art und Weise wiederzugeben, weshalb ich mich für diese Form entschieden habe (vgl. Grafik 2).

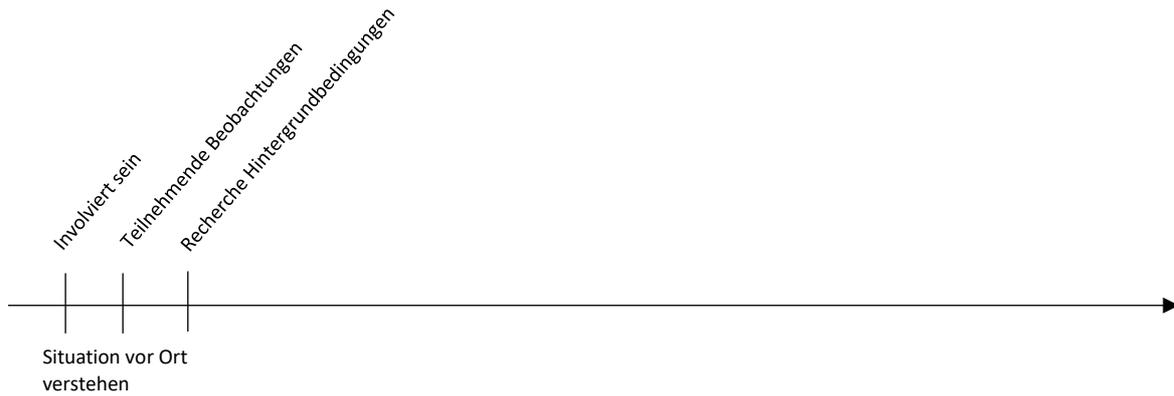
Die Zeitspanne vor den Beobachtungen

Der Beginn des künstlerischen Prozesses zur Errichtung der *Nalpar Sites* geht auf das Jahr 2000 zurück, als die Künstler*innen begannen, teilnehmende Beobachtungen im Dorf Kopaweda durchzuführen (vgl. Webseite DIAA). Die Künstler*innen hatten jedoch bereits drei Jahre vor Beginn des Projektes im Bezirk Kondagaon⁴, zu dem das Dorf Kopaweda gehört, gelebt und gearbeitet sowie an Veranstaltungen der dörflichen Gemeinschaft(en) teilgenommen. Laut den vier Künstler*innen half die langfristige Interaktion mit den Mitgliedern der dörflichen Gemeinschaft(en) dabei, ein Verständnis für die Funktionsweise der dortigen sozialen Netzwerke zu entwickeln (vgl. Webseite DIAA: *Nalpar Sites*).

Teilnehmende Beobachtung und Analyse

Dieses erste Verständnis sollte durch teilnehmende Beobachtungen erweitert werden. Über einen Zeitraum von mehreren Monaten haben die Künstler*innen von *Dialogue* die Bewegungs- und Tagesabläufe des Dorfes dokumentiert (vgl. II. Kontext).

⁴ In manchen Texten, die sich mit der künstlerischen Arbeit *Nalpar Sites* beschäftigen und die vor 2012 erschienen sind, wird vom Bezirk Bastar gesprochen. Kondagaon wurde am 24. Jänner 2012 zum Zentrum des neuen Bezirkes, der auch Kondagaon genannt wird, und der von Bastar ausgegliedert wurde (vgl. Adajania 2016: 267).



Grafik 2

Zu Beginn des künstlerischen Prozesses wurde von den Künstler*innen versucht, die Situation vor Ort, die Struktur der Dorfgemeinschaft zu erfassen und zu verstehen.

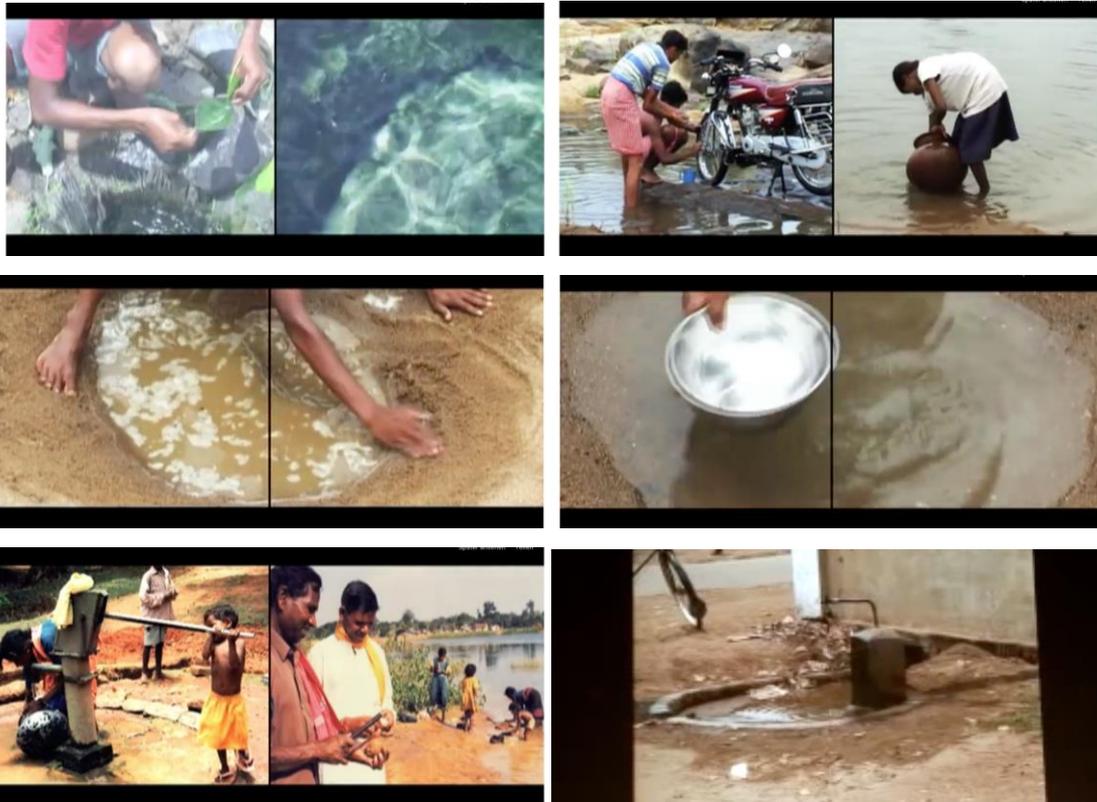


Abbildung 1; Abbildung 2; Abbildung 3; Abbildung 4; Abbildung 5; Abbildung 6 (v. l. n. r.)

Die Abbildungen zeigen verschiedene *Nalpars*. Dieser Ort und die Tätigkeiten, die dort verrichtet werden, waren der Ausgangspunkt der künstlerischen Installation *Nalpar Sites* von *Dialogue*. In der weiteren Verwendung des Begriffs „*Nalpar*“ bezieht sich dieser auf die Bezeichnung der öffentlichen Wasserpumpen in Kopaweda (Zentralindien).

Sie protokollierten die verrichteten Tätigkeiten und die Menschenansammlungen bei diesen Arbeiten. Außerdem dokumentierten die Künstler*innen die Verteilung von Macht, von Arbeit und von Rechten (die diese Abläufe und die damit verknüpften Bewegungsmöglichkeiten betreffen) zwischen Frauen, Männern und Kindern (vgl. Kester 2011: 79).

Ergebnis: Interesse Nalpar

Im Zuge dieser Analyse kristallisierte sich für die Künstler*innen heraus, dass sie ihr Projekt am Ort der Nalpar ansiedeln wollten. Eine Nalpar ist ein öffentlicher Ort, an dem Menschen Wasser holen können. Dieser kann ein selbst gegrabenes Loch, ein Bach, ein Fluss oder eine (handbetriebene oder elektrische) öffentliche Wasserpumpe sein. In Kopaweda gibt es keine zentrale Wasserversorgung, so gibt es generell außerhalb der großen Städte in Indien nur selten fließendes Wasser (vgl. II. Kontext). Trinken, Waschen, Baden, Reinigen und Kochen erfordert das regelmäßige Aufsuchen einer der öffentlichen, im ganzen Dorf verstreuten Wasserpumpen. Dafür müssen teilweise lange Wegstrecken zurückgelegt werden (vgl. Kester 2009: Part 2: 0:00–00:25).

Die an der Nalpar verrichteten Arbeiten werden hauptsächlich von Frauen und Kindern erledigt (vgl. Kester 2011: 79). Den Frauen ist es deshalb zwar erlaubt, das Haus zum Wasserholen zu verlassen, jedoch besteht keine Möglichkeit, dass sie sich dabei ungestört unterhalten können und sich der Blicke der Ehemänner, Brüder, Cousins etc. entziehen (vgl. II. Kontext). Die Arbeitsabläufe und Tätigkeiten an den öffentlichen Wasserpumpen sowie deren Stellenwert im Tagesablauf, aber auch die Einbettung in die Strukturen des dörflichen Zusammenlebens, weckte das Interesse der Künstler*innen von *Dialogue* (vgl. Kester 2011: 79). Dieses Interesse ist insofern zu rechtfertigen, als die Nalpar im Dorf eine ambivalente Bedeutung hat. Einerseits ist die Wasserstelle unerlässlich für das tägliche Überleben. Andererseits finden die dort verrichteten Arbeiten auf symbolischer Ebene kaum Beachtung und werden wenig wertgeschätzt, was teilweise darauf zurückzuführen ist, dass diese Tätigkeiten weiblich konnotiert sind (vgl. Kester 2011: 79).

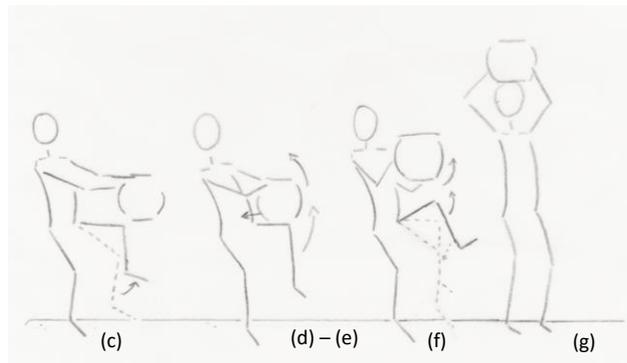
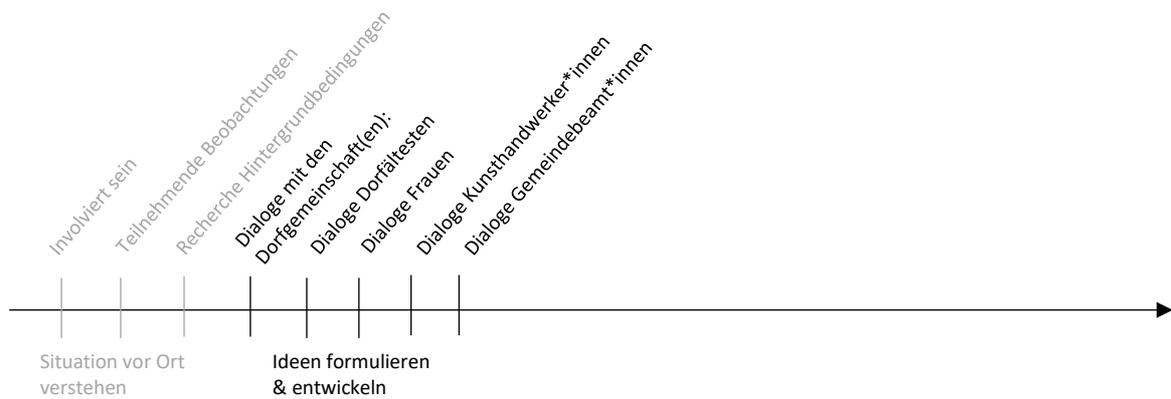


Abbildung 7; Abbildung 8

Abbildung 7 zeigt eine der zuvor existierenden Wasserpumpen. Abbildung 8 veranschaulicht (einen Teil) des Bewegungsablaufes, der beim Aufheben von Wasserbehältnissen vollzogen wird. Dieser Ablauf könnte wie folgt beschrieben werden: (a) Die Wasser holende Person ist nach vorne gebeugt und die Knie sind leicht abgewinkelt. Die Hände umfassen das Wasserbehältnis. (b) Das metallene Gefäß wird mit beiden Armen vom Boden aufgehoben, die Oberschenkel und das Gesäß drücken sich dabei vom Boden weg. Die Person richtet sich auf und der ganze Körper ist nun vertikal zum Boden ausgerichtet. (c) Das linke Bein bewegt sich vom Boden in Richtung Hüfte; Oberschenkel und Unterschenkel bilden einen Winkel von 90 Grad. (d) Die Arme werden zum Körper hingezogen und dabei abgewinkelt. Das Gefäß wird Richtung Rumpf bewegt. (e) Das Wasserbehältnis wird auf dem linken Oberschenkel abgestellt, dort verweilt es kurz. (f) Der Oberschenkel wird nun weitere 45 Grad Richtung Rumpf bewegt, dabei wird das graue Gefäß auf Brusthöhe angehoben. Rücken und Becken werden nach vorne geschoben. Dadurch entsteht ein Art Hohlkreuz. (g) Die Ellenbogen werden nun Richtung Himmel durchgestreckt, um das metallene Objekt auf den Kopf zu hieven.

Im Zuge weiterer Beobachtungen wurden die Künstler*innen auf gesundheitliche Risikofaktoren aufmerksam, beispielsweise die mangelhafte Abwasserentsorgung an den Pumpenstandorten (vgl. Webseite DIAA: Nalpar Sites). Das Abwasser sammelt sich nach dem Waschen und Baden in großen Lacken um die Wasserpumpen, aus welchen wiederum die Tiere (z. B. Rinder) des Dorfes trinken. In diesen Abwasserpfützen gedeihen verschiedenste Krankheitserreger, die unter anderem Durchfallerkrankungen, Malaria oder Wurmbefall verursachen. Diese Krankheiten werden im Zuge des Trinkens oder durch Kontakt der Haut mit verunreinigtem Wasser, sowie durch Tiere (z. B. Stechmücken) übertragen (vgl. UNICEF Deutschland 2007). Aufgrund der Tatsache, dass sich diese Abwasseransammlungen direkt um die Wasserpumpen bilden, wo die Menschen ihr Trink- und Kochwasser holen und wo sie mit den Füßen in die Wasserlachen steigen, kann es vermehrt zu solchen Krankheitsfällen kommen (vgl. II. Kontext: Wasser).

Außerdem richteten die Künstler*innen ihren Fokus auf die Bewegungsabläufe derer, die an der Wasserpumpe zugegen sind. So wurde beispielsweise das Kneten und Winden der Wäsche in der Hocke, das Abwaschen von Töpfen in gebeugter Haltung oder das Aufheben der mit Wasser gefüllten Töpfe beobachtet und analysiert (vgl. Abb. 7 und 8). Die Künstler*innen führten Recherchen zu diesen Abläufen durch und holten die Expertise von Ärzt*innen über gesundheitliche Risiken und Schäden ein, die auf die Bewegungsabläufe an der Nalpar zurückgehen. Dies betrifft vor allem das Aufheben der rund 15 Kilogramm schweren Wassertöpfe (vgl. Webseite DIAA: Nalpar Sites; Kester 2011: 79ff.). Den Ärzt*innen zufolge schädigt das Aufheben der mit Wasser gefüllten Behältnisse, die mit abgewinkeltem Bein Richtung Brust gedrückt werden (siehe dazu die Beschreibung Abb. 8 c–f), die Rückenknöchel, die Gelenke und die Muskulatur (vgl. Webseite DIAA: Nalpar Sites ; Anhang 1: E-Mail Konversationen Erhard/ Scheibenpflug/ Kolmann) Diese ergründet sich darin, dass es während des Hochhebens zu einer Kyphosierung (einer sogenannten genante konvexe Krümmung in Höhe der Brustwirbelsäule) kommt. Beim Abstellen des Topfes Richtung Kopf und der gleichzeitigen Abstellbewegung des Beines Richtung Boden können die Bauchmuskeln diese Bewegung nicht mehr stabilisieren. Stattdessen werden die hinteren Muskelketten



Grafik 3

In dieser Phase des künstlerischen Prozesses führten die Künstler*innen Dialoge mit den verschiedensten Personengruppen der dörflichen Gemeinschaft(en), mit dem Ziel, konkrete Ideen für den Ort der *Nalpar* zu formulieren und erste Entwürfe für die künstlerische Arbeit zu entwickeln.



Abbildung 9

Manche dieser Dialog-Treffen waren eigens organisierte Versammlungen. So traten die Frauen des Dorfes in Dialog mit den Künstler*innen. Andere Dialoge fanden auch in der Nachbarschaft zwischen Tür und Angel statt.

beim Hochheben aktiviert, wodurch der Verdacht einer unvermeidlichen Hohlkreuzhaltung besteht (vgl. Anhang 1: E-Mail Konversationen Erhard/ Scheibenpflug/ Kolmann) Unter anderem dieser Umstand motivierte das Künstler*innenkollektiv *Dialogue* dazu, eine Veränderung herbeizuführen.

Politische Zuständigkeiten

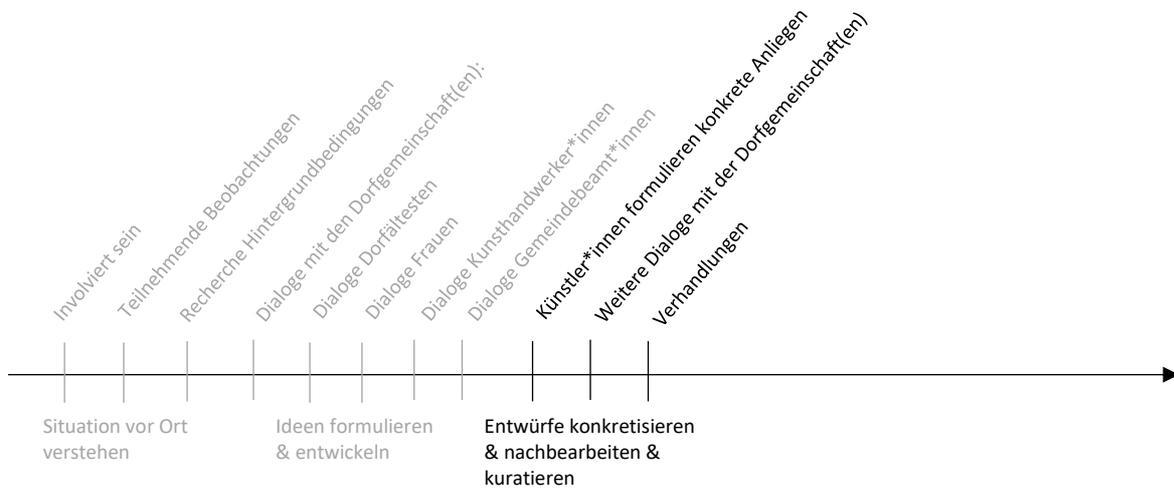
Zudem trug *Dialogue* weitere Informationen über die öffentlichen Wasserpumpen zusammen. Die Künstler*innen beleuchteten vor allem die politischen Zuständigkeiten hinsichtlich der Wasserversorgung und der Abwasserentsorgung (vgl. Webseite DIAA: Nalpar Sites).

Im Rahmen der Recherche der Künstler*innen kristallisierte sich heraus, dass die Gemeindeverwaltung (Nagar Palika) in Kondagaon für die Abwasserentsorgung verantwortlich ist. Die Nagar Palinka in Kondagaon gab jedoch sehr wenig Geld für die Infrastruktur der Gemeinde aus (vgl. Kester 2011: 78) und sie kümmerte somit auch nicht um eine Infrastruktur der Abwasserentsorgung an den Standorten der Wasserpumpen (vgl. Webseite DIAA: Nalpar Sites).

Ideen formulieren und entwickeln

Zwischen dem Beginn der teilnehmenden Beobachtungen bis zur Formulierung der konkreten Idee vom Ort der Nalpar verging rund ein Jahr. Ausgehend von den beschriebenen Observationen, der Recherche sowie der langfristigen Interaktion mit den Dorfbewohner*innen führten die Künstler*innen im folgenden Jahr bereits einen gezielten Dialog bezüglich ihrer künstlerischen Arbeit mit den Menschen, die im Dorf lebten.

Die Künstler*innen organisierten zunächst Treffen mit Personen aus der Nachbarschaft, beziehungsweise aus der unmittelbaren Umgebung Kondagaons. Der offene Dialog bildete stets den Schwerpunkt dieser Treffen. Es fanden gesonderte Versammlungen mit den Dorfältesten, den Männern, Frauen und Kindern der dörflichen Gemeinschaft(en) statt sowie mit Lehrer*innen, College-Student*innen, Straßenhändlern*innen, Gemeindebeamt*innen und mit den Kunsthandwerker*innen der Region (vgl. Kester 2011: 79–80). Nicht alle Mitglieder der Gemeinschaft(en) waren daran interessiert, sich auch mit Menschen außerhalb ihrer unmittelbaren Umgebung auszutauschen (vgl. Kester 2005). Diese Personen nahmen in der Folge nicht an den von den Künstler*innen veranstalteten Dialog-Treffen teil.



Grafik 4

Die Anliegen der Künstler*innen und die entstandenen Entwürfe für die künstlerische Arbeit basieren auf den vorangegangenen Dialogen und der Recherche von Hintergrundbedingungen. Außerdem stehen sie in Bezug zu den in der dörflichen Gemeinschaft verwendeten Symbolen, die sich auf Wasser oder Wasserstellen beziehen.

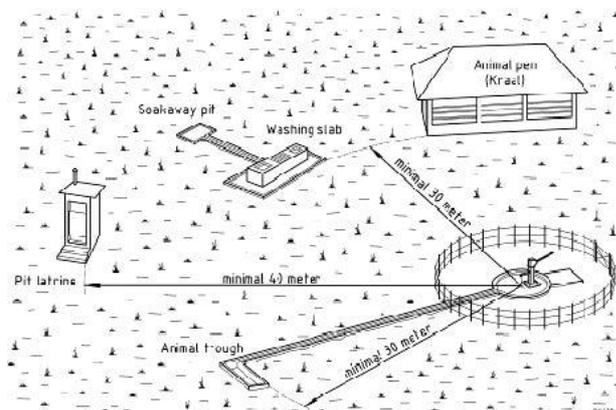


Abbildung 10

Bei der Wahl der neuen Standorte musste beachtet werden, dass diese weit genug von den Stallungen der Tiere sowie von Toilettenanlagen entfernt sein mussten, um mögliche Verunreinigungen des Grundwassers auszuschließen. Außerdem kann davon ausgegangen werden, dass in weiterer Folge Probebohrungen vorgenommen wurden, um die geologische Eignung verschiedener Orte für die Installation einer Handpumpe zu überprüfen.

Die Themen dieser offenen Dialoge waren divers, es wurde über die Rolle der modernen Kunst und des Kunsthandwerks in den Dörfern gesprochen, über die Auswahl bestimmter Standorte für die *Nalpar Sites* (vgl. Kester 2011: 79–80), aber auch über die Politik der Wasserversorgung in der Region sowie über die Verteilung von Land, im Sinne wem das Land *eigentlich* gehört (vgl. II. Kontext). Außerdem wurde über das Kastenproblem in Zusammenhang mit der Auffassung der Hindus, Adivasi seien unrein, gesprochen (vgl. Kester 2011: 80). Laut den Künstler*innen halfen ihnen die Dialoge und die Interaktion mit den Personen der unmittelbaren Umgebung Kondagaons dabei, die vorherrschenden Probleme (vgl. II. Kontext) im Dorf zu verstehen. Sie schreiben dazu: „*Interaction with community members over a period helped us to understand the workings of the social networks, and the issues associated with respect to adivasi culture⁵ and human dignity⁶, to make decisions, however basic they may be.*“ (Webseite DIAA: Nalpar Sites).

In weiteren Dialogen wurden die ersten Ideen und Entwürfe der Künstler*innen den verschiedenen Dialogpartnern*innen vorgestellt. Die Rückmeldungen aus diesen Treffen halfen den Künstler*innen bei der Weiterentwicklung der Entwürfe, da im Zuge dessen die Ansprüche der Dorfbewohner*innen an die *Nalpar Sites* zum Ausdruck gebracht wurden (vgl. Webseite DIAA: Nalpar Sites).

Die vier Künstler*innen führten in dieser Phase des künstlerischen Prozesses auch einen Dialog mit den Beamt*innen der Gemeindeverwaltung (Nagar Palinka). In diesem Rahmen kam die schlechte beziehungsweise nicht vorhandene Abwasserentsorgung an den Handpumpen zur Sprache sowie die damit verbundenen, mangelhaften Hygienebedingungen. Die Künstler*innen kommunizierten außerdem ihre Idee, mit dem Ort der Nalpar künstlerisch zu arbeiten. Eine Folge dieser Dialoge war, dass den Künstler*innen ein paar (alte und neue) Pumpenstandorte offiziell für ihr Vorhaben zugewiesen wurden (vgl. Webseite DIAA: Nalpar Sites).

⁵ Die Künstler*innen verwenden in dieser Aussage einen Kulturbegriff, der von einer homogenen, abgeschlossenen Gruppe ausgeht die nur *eine Kultur* besitzt, die statisch und nicht veränderbar ist. Dieser Kulturbegriff ist jedoch zu kritisieren. Wie Kapitel II. zeigen wird kann man nicht von *einer Adivasi Kultur* sprechen, sondern nur von *Kulturen*.

⁶ Die vorherrschende philosophische Diskussion um den Begriff der Menschenwürde wird hier bewusst ausgeklammert. Bei Interesse zur dieser Diskussion siehe unter anderem Bayertz 1995.

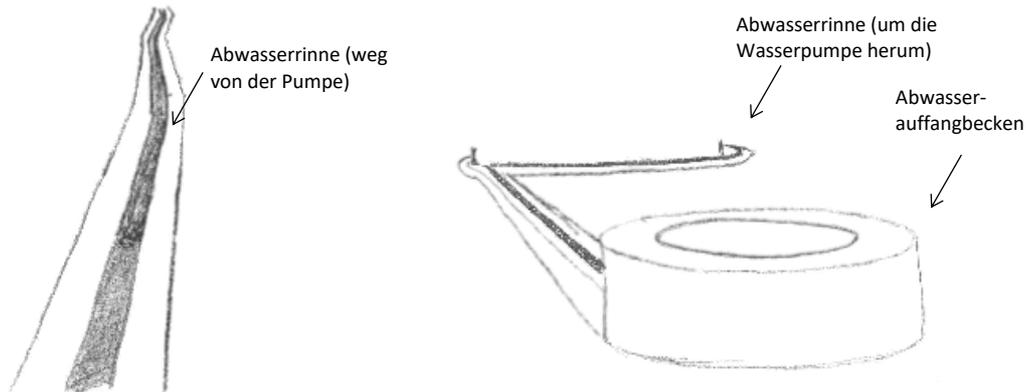


Abbildung 11; Abbildung 12

Rund um das Fundament der Pumpe sollte eine Abwasserrinne angelegt werden (vgl. Abb. 12), damit das Wasser von der Mitte der Plattform, auf der die Wasserpumpe steht, in den sie umrundenden Graben fließen kann. Dafür muss das Fundament zur Rinne hin abflachen. Die Abwasserrinne rund um das Fundament ist mit der Rinne, die von der Wasserpumpe wegführt, verbunden (vgl. Abb. 11). Diese wegführende Rinne muss mindestens 30 Meter lang sein, um eine Kontamination des Wassers an der Handpumpe zu vermeiden (vgl. SKAT – RWSN 2008: 7).

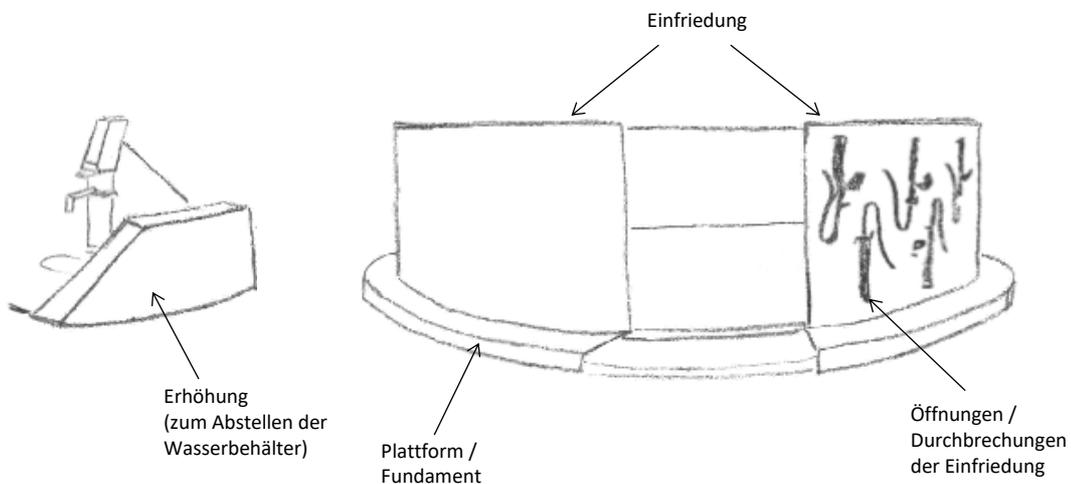


Abbildung 13; Abbildung 14

Abbildung 13 zeigt die Erhöhung, auf der die Wasserbehältnisse abgestellt werden, bevor sie auf den Kopf gehoben werden. Diese Erhöhung sollen den Rücken der Frauen entlasten. Sie befindet sich direkt neben der Wasserpumpe.

Abbildung 14 zeigt die Mauer/Einfriedung rund um die Wasserpumpe und die Plattform.

Der vorausgegangene künstlerische Prozess (Beobachtungen, Dialoge, Recherchen) half den vier Künstler*innen, ihre Entwürfe und Ideen zu konkretisieren. *Dialogue* formulierten drei zentrale Anliegen, um zu beschreiben, was ihre künstlerische Installation *Nalpar Sites* leisten sollte:

(1) Bereitstellung eines Wasserableitungssystems und von Wassertanks für das Abwasser, um dieses wiederverwenden zu können, beispielsweise für die landwirtschaftliche Bewässerung. Zudem sollte dadurch auch die Hygiene im Umfeld der Wasserpumpen verbessert werden (vgl. Abb. 11 und 12; vgl. Webseite DIAA: Nalpar Sites).

(2) Das Schaffen einer Erhöhung, auf der die Frauen ihr Wassergefäß abstellen können. Damit muss dieses nicht mehr auf dem gebeugten Bein abgestellt werden, bevor es auf dem Kopf platziert wird (laut Ärzt*innen schädigt diese althergebrachte Hebe-Technik den Rücken) (vgl. Abb. 13; Webseite DIAA: Nalpar Sites).

(3) Ein öffentlicher Ort, an den Frauen, Kinder und Männer jeden Alters kommen können, um eine banale, alltägliche Arbeit wie das Wasserholen ästhetisch zu transformieren (vgl. Abb. 14 ; Webseite DIAA: Nalpar Sites).

Die Entwürfe für die *Nalpar Sites* sind eine Gemeinschaftsarbeit der vier Künstler*innen von *Dialogue*. Die Konzeption basiert auf den von den Dorfbewohner*innen formulierten Anliegen, den Themen aus den vorausgegangenen Dialogen, aber auch auf ihrem Verständnis von der Bedeutung von Symbolen und Objekten, die in den Ritualen der dörflichen Gemeinschaft(en) eine Rolle spielen. Die Künstler*innen schreiben diesbezüglich:

„[...] these interactions expanded our understanding of how these productive masses evolve their own symbols around their production processes and how such symbols over the centuries have continued to be part of their spiritual life as well as how in present times they are able to relate to the new signs, which have been evolving due to the changing political, cultural and economic environment.“ (Webseite DIAA: Nalpar)

Die in den Entwürfen verwendeten Symbole weisen einen Bezug zum Wasser auf, zu Wasserstellen und zu den dort verrichteten Tätigkeiten. Die Symbole sind in den alltäglichen Ablauf der Dorfbewohner*innen eingebettet, aber auch in deren spirituelles Leben (vgl. Webseite DIAA: Nalpar).

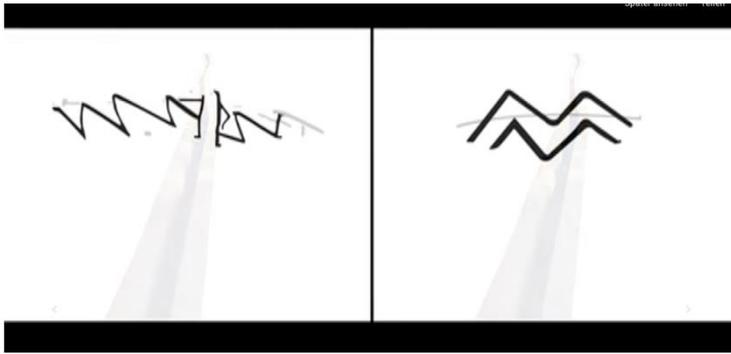


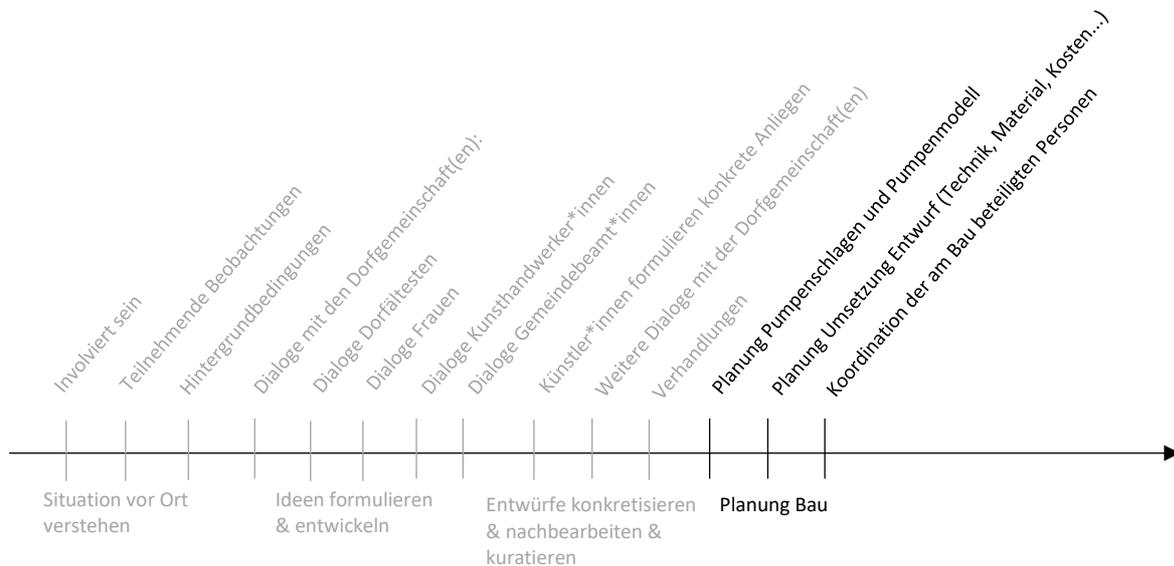
Abbildung 15

Der „Zickzack“ oder „Chevron“ ist ein Symbol für Wasser, manche andere Symbole sind jedoch formale oder direkte Verweise auf Pumpen, Faucets und Tontöpfe (vgl. Kester 2011: 80).

Beim Design der *Nalpar Sites* aus Abbildung 14 besteht das Muster aus regelmäßig angeordneten Pumpenköpfen, die abwechselnd einmal um 180 Grad gedreht sind, dann wieder nicht. Die Wahl der Symbole und deren Anordnung beeinflusst auch die Form und die Struktur der Einfriedungen. Diese Unterschiede führen zu unterschiedlichen bautechnischen Lösungen. Die Grundüberlegungen in Bezug auf die praktischen Funktionen der *Nalpar Sites* betreffen den Pumpentyp, die Größe der Plattform, auf der die Wasserpumpe steht, das Abwasserentsorgungssystem und das Auffangbecken, die Erhöhung zum Abstellen der Wasserbehälter und das Konzept der Einfriedung – diese Aspekte sind bei den verschiedenen Standorten gleich. In deren künstlerischer Ausführung und bezüglich der Einfriedung sind Unterschiede auszumachen. So ist die genaue Höhe des Gehäuses von Entwurf zu Entwurf unterschiedlich, jedoch sind alle gerade hoch genug, um den „Innenraum“ der *Nalpar Sites* vor Blicken zu schützen (vgl. Kester 2009: Part 2: 2:34–6:09): „*The scale and structure of the enclosure is significant, it must be high enough to provide some degree of privacy and it must be partially closed off, while still allowing ease of access for the women [who] bring the heavy vessels or laundry.*“ (Kester 2009: Part 2:34–6:09)

Entwürfe besprechen, Kritik, Verhandlungen, Kuratieren von Einwänden

Die von den Künstler*innen stammenden Entwürfe wurden den Dorfbewohner*innen vorgestellt (vgl. Kester 2009: Part 2: 6:09–6:56). Es ist möglich, dass die Entwürfe nicht nur in verbaler, sondern auch in visueller Form kommuniziert wurden, dieser Umstand ist nicht überliefert. Im Rahmen des diesbezüglichen Dialoges wurde vor allem von den Männern im Dorf Kritik an den Entwürfen der Künstler*innen geübt. Ein Dorfbewohner meinte zu den Entwürfen, dass er durch den Bau die Frauen nicht mehr beim Baden beobachten könne (vgl. Kester 2009: Part 2: 6:09–6:56). Den Frauen im Dorf war es zu der Zeit nicht erlaubt, an den öffentlichen Wasserpumpen ein Bad zu nehmen, dies war nur Männern möglich. Die Frauen badeten meistens Zuhause, wo sie von den Männern der Familie während dieser Tätigkeit gut beobachtet werden konnten, Privatsphäre bei dieser Tätigkeit war nicht gegeben. Laut Aussagen der Dorfbewohner könnte das Design der Künstler*innen den Frauen im Dorf Sicherheit bieten und den Wunsch in ihnen wecken, dass auch sie an den öffentlichen Handpumpen baden können, denn die Einfriedung rund um die Wasserpumpe würde vor den ungehinderten Blicken von außen



Grafik 5

Der Bau der *Nalpar Sites* musste intensiv vorbereitet werden. Das betraf die Wahl der Wasserpumpe, die Planung und Organisation der Umsetzung der künstlerischen Entwürfe für die Einfriedung, aber auch die Organisation von Personen, die beim Bauen mithelfen.



Abbildung 16; Abbildung 17

Die *India Mark II* wurde in den 1970er Jahren von UNICEF in Indien entwickelt. 1996 waren in Indien 2,5 Millionen Exemplare der *India Mark II* und der *India Mark III* in Verwendung. Diese 2,5 Millionen Handpumpen versorgen rund 500 Millionen Menschen mit Trinkwasser (vgl. Hughes 1999: 56ff.; vgl. II. Kontext). Mit einer dieser Handpumpen können 250 bis 500 Dorfbewohner*innen mit sauberem Trinkwasser versorgt werden (vgl. UNICEF Deutschland 2007).

schützen (vgl. Kester 2011: 248). Manche Dorfbewohner*innen hielten auch nach dem Bau der *Nalpar Sites* an der Kritik an dem Design der Einfriedung fest (vgl. das Unterkapitel „Reflexion des künstlerischen Prozesses“).

Weitere Gesprächsprotokolle oder Aufzeichnungen von diesen Dialogen liegen leider nicht vor. Die Künstler*innen schreiben jedoch, dass sie in der Folge an Ideen, die sie im Zuge des Prozesses entwickelt hatten, weiterarbeiteten (vgl. Webseite DIAA: *Nalpar Sites*). Demnach kann davon ausgegangen werden, dass die Künstler*innen die Erstentwürfe, nachdem sie diese den Dorfbewohner*innen gezeigt hatten, nochmals überarbeitet haben. Die Entscheidungskompetenz, welche Rückmeldungen eingearbeitet werden und welche nicht, lag bei den Künstler*innen (vgl. Kester 2011: 79ff.).

Nach langwierigen Verhandlungen mit den Dorfältesten hinsichtlich des Designs der *Nalpar Sites* (vgl. Kester 2011: 79ff.) wurde 2001 mit den konkreten Planungen für die Installation der ersten Handpumpe begonnen.

Planung Bau

Die Wasserpumpe

Zur Planung des Baues des *Nalpar Sites* gehörte auch die Auswahl einer Wasserpumpe. Es handelt sich bei den von den Künstler*innen verwendeten Pumpen um konventionelle Handhebelumpen (conventional lever action handpump), im Speziellen um das Modell *India Mark II*, ein in Indien weit verbreiteter Pumpentyp (vgl. Engineering for change o. J. ; Abb. 16 + 17).⁷

Zur Installation des von den Künstler*innen gewählten Pumpen-Typs gibt es verschiedene, frei zugängliche und kostenlose Anleitungen. In diesen sind wichtige Hinweise zur Wahl des Pumpenstandortes, zu den benötigten Materialien, zum Aufbau der Pumpe und zur Funktionsweise zu finden, sowie Instandhaltungstipps und eine Anleitungen für mögliche Reparaturarbeiten (vgl. SKAT-RWSN 2008). Die Anleitungen sind leicht verständlich und ermöglichen auch Personen, die noch nie zuvor eine Handhebel-Wasserpumpe zusammengebaut haben, die Montage dieser Vorrichtungen. Deren Bestandteile können zu einem Preis von 324,10 USD geordert werden (vgl. UNICEF: Supply Catalog; vgl. Abb. 19).

⁷ Die technische Funktionsweise der India Mark II und deren technikgeschichtliche Entwicklung wird im II. Kontext genauer erklärt.

Drawing of an India Mark II Pump installed in a Borehole

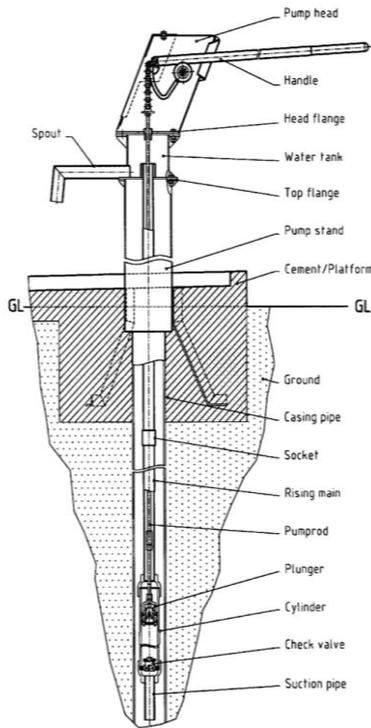


Abbildung 18

Die *India Mark II* besteht aus einem Pumpenkopf, einem Pumpenständer und einem Hebel aus verzinktem Stahl. Im Pumpenkopf befinden sich das Lager, die Kette, die Kettenkupplung und die Führungsbuchse (vgl. SKAT - RWSN 2008). Die Bohrlochkomponenten bestehen aus einem mit Messing ausgekleideten Gusseisenzylinder mit einem Einlassventil und einem Kolben aus Messing. Der Kolben hat einen doppelte Nitril-Kautschuk-Dichtungsring, die ansteigende Hauptleitung ist ein GI-Rohr (Galvanisiertes Rohr-Stahl-Rundrohr) mit einem Durchmesser von 32 mm. Die Kolben-stangen der Pumpe sind aus verzinktem Stahl mit Gewindeanschlüssen. Diese Pumpe ist nicht korrosionsbeständig und sollte nicht in Gegenden mit aggressivem Wasser (pH - Wert <6,5) eingesetzt werden (vgl. Webseite RWSN). Das Bohrrohr der Pumpe kann bis zu 50 Meter in die Tiefe reichen (vgl. Hughes 1999: 56ff.)

kann bis zu 50 Meter in die Tiefe reichen (vgl. Hughes 1999: 56ff.)



Grafik 6

Die folgende Beschreibung des Prozesses des Prä-Baues und Bauens der *Nalpar Sites* bezieht sich nur auf einen von sieben Standorten der *Nalpar Sites*. Es handelt sich dabei um jenen Entwurf, dessen Öffnungen in der Einfriedung die Form der Schwengel-Pumpen haben. Die Entscheidung, diesen Standort zu beschreiben, geht auf mein persönliches Interesse hinsichtlich der verwendeten Technik bei der Errichtung dieser Einfriedung zurück. Außerdem würde die Beschreibung aller Standorte den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Bei neuen Wasserpumpen-Standorten ohne Brunnen mussten die Künstler*innen die Bohrungen vorbereiten und organisieren. Es wird angenommen, dass diese dabei auf Fachpersonal zurückgegriffen haben und Expert*innen mit den Bohrungen für den Brunnen beauftragt haben, da es geeigneter Maschinen und entsprechender Kenntnisse bedarf⁸, um die Funktionstüchtigkeit der Pumpe zu gewährleisten. Aus diesem Grund wird an dieser Stelle nicht weiter auf technische Details eingegangen.

Ein weiterer Aspekt der Planung betraf das Material für den Bau des Fundaments, des Abwasserentsorgungssystems und der Einfriedung. Dieses musste in ausreichender Menge beschafft werden. Die von den Künstler*innen benötigten Materialien waren: Beton, Stahl, Mörtel, Ziegel, Holzplatten, Holzpfähle, Schnüre und Wasser. Auch Werkzeug und Maschinen galt es zu organisieren, beispielsweise eine Mischmaschine, Schaufeln, Kellen, Löffel, Eimer und Zangen (vgl. Webseite DIAA: Water Water).

Die Künstler*innen formulierten beim Bau der *Nalpar Sites* den Anspruch, dass diese Installation kollaborativ von Adivasi- und Nicht-Adivasi-Kunsthändler*innen und -Künstler*innen erbaut werden sollte (vgl. Kester 2011: 79 ff.). Diese Personen mussten zunächst kontaktiert werden, um anschließend mit ihnen die verschiedenen Bauphasen zu besprechen und sie in weiterer Folge für den geplanten Baudatum zur Durchführung der Arbeiten einzuladen.

(Prä) Bau Nalpar Sites

Brunnen-Schlagen und Sicherungen

Die Installation einer Wasserpumpe erfordert ein akkurates und planvolles Vorgehen.

Die Pläne hinsichtlich der Installation der Wasserpumpe, des Baues des Pumpenfundamentes und der Abwasserrinne, die von der Pumpe weggeführt, erwecken den Eindruck, dass sich die Künstler*innen an den Plänen für die Installation der *India Mark II* orientiert haben (vgl. Abb. 29). Eine Abweichung bezieht sich auf die Größe der Plattform, die von den Künstler*innen erweitert wurde, sodass sich mehrere Frauen gleichzeitig um die Wasserpumpe versammeln können. Auch die Abwasserrinne rund um die Plattform wurde von den Künstler*innen hinzugefügt.

⁸ In den verschiedenen Anleitungen zur Installation der *India Mark II* wird darauf verwiesen, dass die Bohrungen von Fachpersonal durchgeführt werden sollten (vgl. SKAT – RWSN 2008 ; Webseite: Akvopedi).



Abbildung 19

Das Fundament für die Wasserpumpe muss mindestens eine Tiefe von 55 Zentimetern aufweisen, um langfristig den stabilen Stand der Handhebelpumpe zu gewährleisten (vgl. SKAT – RWSN 2008: 8ff.; Abb. 29). Das ausgegrabene Fundament wird von einem Ring aus Beton eingefasst, in der Mitte dieses Ringes befindet sich das Bohrrohr. Der Pumpenständer wird danach auf das Bohrrohr (Casing Pipe) gesetzt und mit diesem verbunden. Das Fundament muss im Weiteren mit Beton aufgefüllt werden.



Abbildung 20

Abbildung 20 zeigt die Künstlerin Shantibai und den Künstler Rajkumar beim Herstellen der Betongüsse, die als Platzhalter dienen, damit letzten Endes die gewünschten Öffnungen in der Mauer der Einfriedung entstehen



Abbildung 21; Abbildung 22; Abbildung 23; Abbildung 24

Abbildung 21 zeigt eine Kameraaufnahme der Künstler*innen aus dem Inneren des Bohrrohres. In das Bohrloch wurden, nachdem das Fundament des Pumpenständers getrocknet war, die unterirdischen Komponenten

Nachdem die Bohrungen für den Brunnen abgeschlossen waren, konnte das Fundament für den Wasserpumpenständer und den Pumpenfuß errichtet werden (vgl. Abb. 20). Der Pumpenfuß wurde an das Bohrrohr angeschlossen und das Fundament mit Beton aufgegossen. Nach der Aushärtung des Betons konnte mit der Installation der *India Mark II* begonnen werden. Die über- und unterirdischen Komponenten der Pumpe wurden montiert (vgl. SKAT – RWSN 2008: 14ff. und Bildbeschreibungen Abb. 21–24).

Das Design

Für die Einfriedung musste zunächst eine Gussform (Negativform) angefertigt werden. Es ist davon auszugehen, dass dafür zuerst ein Rohling (möglicherweise aus Ton oder Holz) geformt wurde, mit dem im Folgenden mindestens 44 Betongüsse, in der Form einer Hebelhandpumpe, angefertigt werden konnten (vgl. Abb. 20). Die Anzahl der Betongüsse ergab sich aus der Anzahl der Durchbrechungen in der Einfriedung (vgl. Abb. 30). Die Güsse dienten als Platzhalter beim Bau der Einfriedung und wurden nach dem Aushärten des Betons wieder aus dieser herausgeschlagen (vgl. Abb. 26).

Die Bauarbeiten (Ingenieursarbeiten)

Nachdem die *India Mark II* installiert war, wurde mit dem Bau der Einfriedung begonnen. Danach wurden die Plattform, die Erhöhung für die Wasserbehältnisse und das Abwasserentsorgungssystem errichtet (vgl. Webseite DIAA: *Water Water* 9:45). Der Bauprozess wurde gemeinschaftlich durchlaufen. Dabei lag der Fokus speziell auf der Zusammenarbeit von Adivasi- und Nicht-Adivasi-Kunsthändler*innen. Außerdem war die Entstehung beziehungsweise der Bau als eine Art öffentliches Event angelegt (vgl. Kester 2011: 80). Der öffentliche Charakter des Bauprozesses führte dazu, dass auch Dorfbewohner*innen, die keine Kunsthändler*innen oder Künstler*innen waren, mitarbeiten konnten. Die Künstler*innen von *Dialogue* koordinierten dabei die Zusammenarbeit der verschiedenen Personen und den Bauprozess. Sie haben jedoch auch selbst Hand angelegt (vgl. Webseite DIAA: *Water Water* 9:14–10:15).

Einfriedung

Der Bau der Einfriedung begann nach Fertigstellung der Pumpeninstallation (vgl. Grafik 6). Vermutlich hatten die vier Künstler*innen vorweg einen genauen Plan für die Einfriedungen angefertigt.

eingeführt. Dazu gehören der zusammengebaute Pumpenzylinder mit dem Einlassventil, der Kolben, die Kolbenstangen und das erste Rohr der Pumpendruckleitung, das bereits an den Zylinder geschraubt worden war und nun mit einer Zange festgezogen wurde. Diese Teile müssen zunächst hinuntergelassen werden, bis nur noch 50 Zentimeter der Pumpenleitung aus dem Pumpenständer ragen, erst dann wird das Rohr festgezogen (vgl. Abb. 23–24). In der Folge muss die nächste Kolbenstange mit der vorigen verbunden werden, danach kann das nächste Rohr der Pumpendruckleitung über die Kolbenstange gestülpt werden und mit dem vorigen Rohr über das Aufsteckteil des Rohres (Socket) verbunden werden. Dies muss so lange wiederholt werden, bis der Pumpenzylinder das Grundwasser erreicht hat (vgl. SKAT – RWSN 2008: 18ff.).



Abbildung 25; Abbildung 26

Abbildung 25 zeigt den kollektiven Bauprozess der *Nalpar Sites*. In dieser Version der Wasserstelle haben die Auslassungen in der Einfriedung die Form eines Wasserhahns und nicht einer Pumpe. Abbildung 26 zeigt einen Ausschnitt die Einfriedung in ihrer „Rohform“, bei der manche Teile nur die halbe der endgültigen Höhe aufweisen.



Abbildung 27; Abbildung 28

Die beiden Abbildungen zeigen zwei verschiedene Abwassersysteme der *Nalpar Sites* – einmal eine an der Oberfläche liegende Furche und einmal ein höchstwahrscheinlich im Boden verlegtes Rohr. Was die unterschiedlichen Entscheidungen zur Folge hatten, ist nicht bekannt.

Für die Einfriedung wurde zunächst eine kreisförmige Mauer mit einem Durchmesser von rund vier Metern aus zwei Reihen Ziegeln gebaut. Auf einer Seite des Kreises bestand eine Lücke von zwei Metern, dort sollte sich laut der Entwürfe der Eingang der *Nalpar Sites* befinden. Die niedrige Ziegelmauer bildete den äußeren Rand der kreisförmigen Abwasserrinne, die das Podest der Pumpe umschließt (vgl. Abb. 12). Im nächsten Schritt brachten die am Bau beteiligten Personen auf der äußeren Seite der Ziegel eine Schalung aus Holz an. Auf diese Ziegel brachten sie eine Schicht Mörtel auf und setzten die Stahlstäbe für den Beton ein. Die vorbereiteten Gussformen, die für die Durchbrechungen der Einfriedung benötigt wurden, stellten sie auf die Ziegel und arbeiteten zwischen diesen weitere Stahlstäbe ein. Dies wurde in regelmäßigen Abständen wiederholt. Auf der zweiten Seite wurde nun ebenfalls eine Schalung errichtet, der Beton wurde angerührt und per Hand in die Schalung gegossen (vgl. Webseite DIAA: *Water Water* 9:45–10:15). Nun musste der Beton aushärten.⁹ Die Schalung konnte auf einer Seite entfernt werden, als der Beton ausreichend ausgehärtet war. Die Einfriedung war nun bereits halb so hoch wie vorgesehen (vgl. Abb. 26). Der zuvor geschilderte Arbeitsablauf wurde in der Folge schrittweise wiederholt, nur die gegossenen Pumpenköpfe wurden nun auf dem Kopf stehend eingearbeitet. Nach dem Aushärten des Betons konnten die Gussformen aus der Betonmauer entfernt werden, so entstanden die gewünschten Durchbrechungen in der Einfriedung (vgl. Abb. 26). Der letzte Arbeitsschritt zur Errichtung der Einfriedung betraf die betonierte Oberflächen, welche zu diesem Zeitpunkt noch körnig, uneben und rau waren. In weiteren Arbeitsschritten schliffen die Künstler*innen, die Kunsthandwerker*innen oder die beteiligten Dorfbewohner*innen diese und verputzten sie mit feinerem Beton, um eine vollkommen ebene Oberfläche zu erzeugen. Sämtliche *Nalpar Sites* gleichen sich darin, dass die Oberfläche des Betons auffallend glatt und feinkörnig ist (vgl. Webseite DIAA: *Nalpar Sites*).

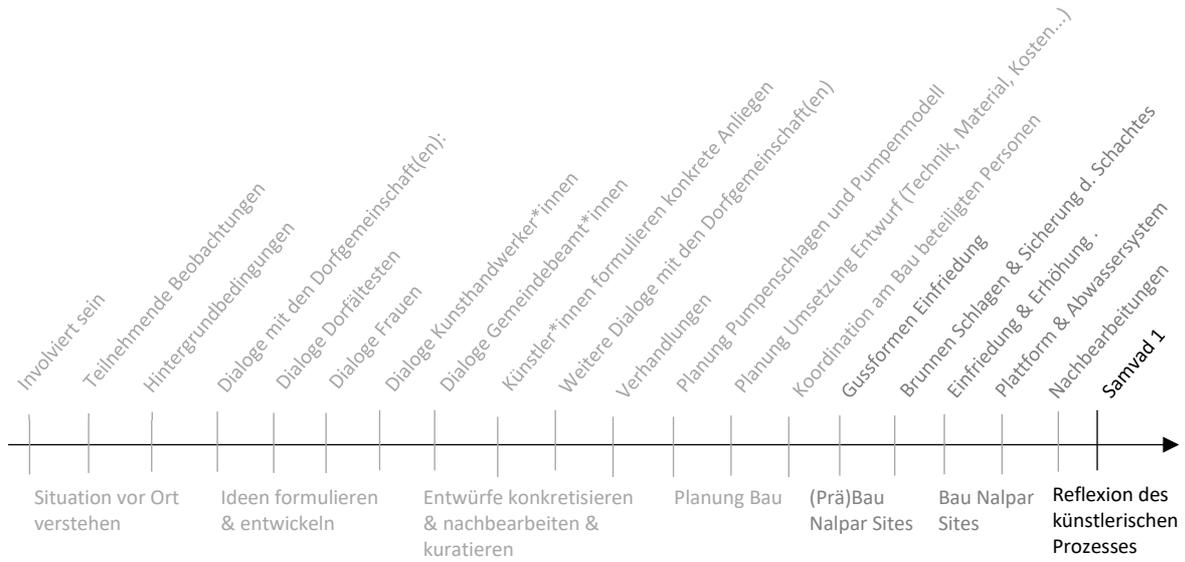
⁹ Normalerweise weist Beton nach 28 Tagen seine maximale Festigkeit auf, bereits nach sieben Tagen ist er jedoch schon teilweise tragfähig (vgl. Beton Wiki).

Der Prozess zur Errichtung der *Nalpar Sites* war damit jedoch noch nicht abgeschlossen, es mussten noch das Abwasserentsorgungssystem und die Erhöhung für die Wasserbehältnisse gebaut werden. Innerhalb der Einfriedung wurden entlang dieser Mauer die Abwasserrinne und das Fundament für die Plattform der *Nalpar Sites* gegraben. Die Abwasserrinne wurde mit Beton ausgegossen und mit dem Abwassersystem, das von den *Nalpar Sites* wegführt, verbunden. Es wurde dafür eine rund 30 Meter lange und rund 80 Zentimeter Tiefe Furche gegraben. Bei dem Brunnen, der auf Abbildung 28 abgebildet ist, wurde die Furche nicht links und rechts mit Ziegeln eingefasst und dann mit Beton ausgegossen, wie es bei anderen Standorten der Fall war (vgl. Abb. 27). Das Bildmaterial deutet vielmehr darauf hin, dass ein im Boden verlegtes Rohr zum Abwassersammelbecken führt (vgl. Abb. 28). Wie tief das Abwasserbecken aus Abbildung 28 ist, ist schwer einzuschätzen. Das Becken wurde wahrscheinlich zunächst ausgehoben und dann mit Beton ausgegossen. Dieses Becken dient dazu, ablaufendes Wasser zu sammeln, damit es für die Bewässerung der Felder sowie zum Tränken der Tiere verwendet werden kann (vgl. Kester 2011: 80).

Erhöhung und Plattform

Die Erhöhung zum Abstellen der Wasserbehältnisse wurde aus gekrümmten Ziegeln gefertigt. Sie befindet sich rund einen Meter neben der Wasserpumpe und ist etwa 60 bis 70 Zentimeter hoch (vgl. Webseite DIAA: *Water Water*: 9:41). In der Aushebung wurde eine Schalung errichtet, um darin das Fundament zu gießen. Um die Wasserpumpe herum wurden Stahlgitter befestigt, dann wurde der Beton eingegossen und gleichmäßig verteilt (vgl. Bildbeschreibung Abb. 29). Mit dem Verputzen der Erhöhung mit feinem Beton wurde der Bau der *Nalpar Sites* abgeschlossen.

Wie viele Personen an der Errichtung einer *Nalpar Site* beteiligt waren, konnte nicht in Erfahrung gebracht werden, genauso wenig, wie viele Arbeitsstunden investiert wurden und wie viel Material benötigt wurde. Außerdem gibt es keine Vermerke zu Problemen, die während des Bauens aufgetreten sind, oder zu Konflikten unter den Beteiligten. Im Rahmen der Recherchen für die vorliegende Diplomarbeit konnte nicht auch nicht in Erfahrung gebracht werden, wie die Pumpen instand gehalten werden, und ob dafür die Künstler*innen zuständig sind oder ob sich die Dorfbewohner*innen selbst darum kümmern.



Grafik 7

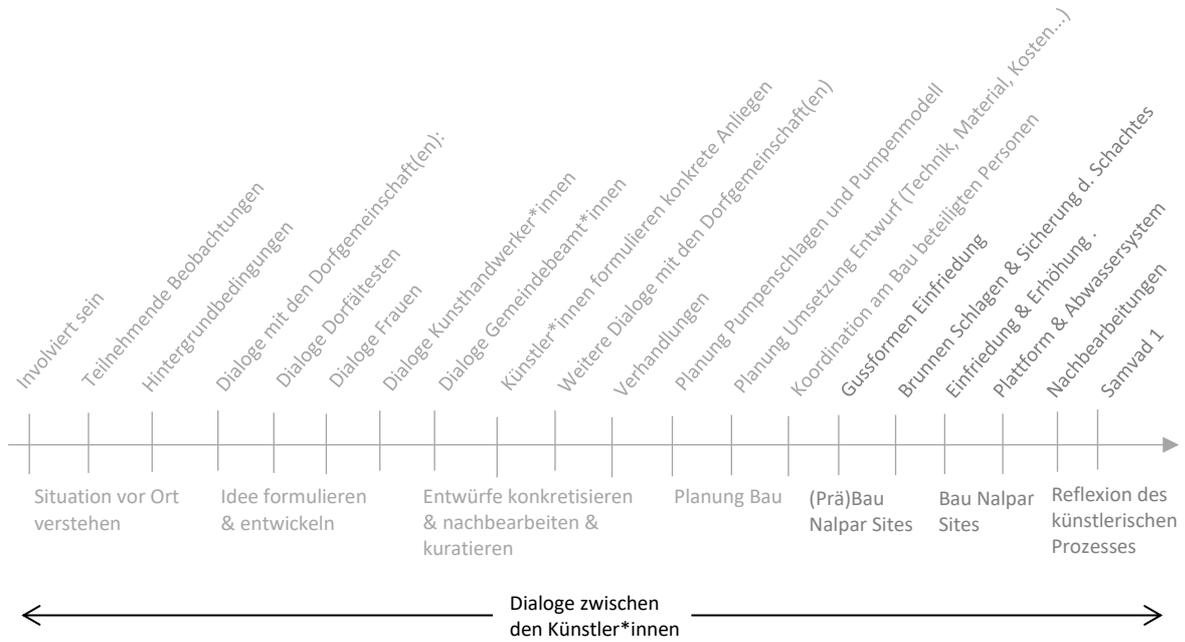
Nach der Installation der *Nalpar Sites* war der künstlerische Prozess jedoch noch nicht vorbei, die Künstler*innen widmeten sich im Anschluss der Reflexion des Prozesses.

Nach der Installation der *Nalpar Sites*

Mit der Fertigstellung der *Nalpar Sites* war der künstlerische Prozess noch nicht abgeschlossen. Die Künstler*innen veranstalteten 2007 ein Treffen mit dem Titel *Samvad 1* („Samvad“ bedeutet „Dialog“) im *Dialogue Centre*, um den Bau der *Nalpar Sites* zu reflektieren und zu diskutieren. Zu diesem Treffen luden sie verschiedenste Personen wie Kunsttheoretiker*innen, PhD-Studierende, lokale Künstler*innen oder Beamt*innen der Nagar Palika ein (vgl. DIAA Website: Samvad). Der Fokus lag dabei auf folgenden Fragen:

- Wie und warum entwickeln Künstler*innen bewusst eine Strategie, um untereinander (als Künstler*innen) und mit Menschen aus der Nachbarschaft, zu denen für sie auch die Beamt*innen der Gemeindeverwaltung gehören, zusammenarbeiten zu können?
- Wie war es möglich, ein Vokabular zu entwickeln, um miteinander und mit den Menschen aus der Nachbarschaft zu kommunizieren? Wie wurde mit Spannungen untereinander umgegangen? Wie sind die Künstler*innen mit Konflikten, die ihre Entwürfe betrafen, umgegangen?
- Betrachten die Künstler*innen die Strategie der Kollaboration als Teil des künstlerischen Prozesses, da diese bewusst angestrebt wurde (vgl. DIAA Website: Samvad)?

Im Rahmen des Dialoges, der anlässlich von *Samvad 1* geführt wurde, wurde unter anderem am Design der *Nalpar Sites* Kritik geübt. Ein Kunsthandwerker, der Metallskulpturen anfertigt, meinte, dass für ihn die Strukturen der *Nalpar Sites* unlesbare Symbole seien, die zwar „*artist-friendly, but not public-friendly*“ seien. Im Verlauf der Diskussion stellte sich heraus, dass für ihn das wirkliche Problem war, dass die *Nalpar Sites* in seinen Augen wie Orte zum Baden aussehen. Er sagte: „*If girls are taking bath and suddenly someone goes there to drink water, it can be very embarrassing. It's wrong*“. (Adajania 2016: 243). Einer der vier Künstler*innen von *Dialogue* antwortete darauf: „*Men take baths at the hand-pump sites as well, that can be embarrassing too. Men and women both have to adjust.*“ (Adajania 2016: 243). Außerdem wurde die Kritik formuliert, dass die vorherigen, kleineren Wasserpumpen nur für einen Person Platz geboten hätten, um Wasserbehältnisse aufzufüllen oder Wäsche zu waschen.



Grafik 8

Ein Aspekt, der in der bisherigen Beschreibung des künstlerischen Prozesses bisher nicht vorgekommen ist, sind die Dialoge zwischen den Künstler*innen.

Die neuen, größeren Pumpstandorte würden es einer Person ermöglichen, ihre Kleidung zu waschen, und gleichzeitig könne eine andere Person Wasser zum Trinken holen. Die *Nalpar Sites* böten so die Möglichkeit der Interaktion zwischen den Frauen. Außerdem könne man sich dort abkühlen, weshalb die Frauen gerne Zeit an dieser verbringen würden. Laut einer Aussage von Altaf gebe die neue Struktur und Form der *Nalpar Sites* den Frauen Sicherheit, denn auch sie könnten nun an den Wasserpumpen baden (vgl. Kester 2011: 248).

Die Zusammenarbeit der vier Künstler*innen im Zuge des künstlerischen Prozesses Während des gesamten künstlerischen Prozesses haben die Künstler*innen unzählige Dialoge miteinander geführt, die es im Folgenden zu beschreiben gilt, um die Darlegung des Analysegegenstandes zu vervollständigen. Diese Dialoge durchzogen jede Phase des künstlerischen Prozesses, und sie dienten dazu, diesen zu strukturieren, weitere Schritte zu planen und Entscheidungen gemeinschaftlich zu treffen. Altaf, Rajkumar, Shantibai und Gessuram schufen sich dabei ein Set an performativen Protokollen, dank derer sie die Entscheidungsfindungsprozesse steuern konnten. Sie formulierten Handlungsanweisungen für den Entscheidungsfindungsprozess, im Zuge dessen auf unterschiedliche Weisen kommuniziert wurde, sowohl schriftlich als auch verbal. Es kamen dabei verschiedene Modelle für die Entscheidungsfindung zur Anwendung, sowohl konventionelle als auch ausgefallene Zugänge wurden erprobt. Außerdem wurden die unterschiedlichen Vorstellungen der Mitglieder des Kollektivs von der Dauer eines Entscheidungsfindungsprozesses berücksichtigt (vgl. Kester 2011: 93). Die Struktur dieser Entscheidungsfindungsprozesse lässt sich anhand der Entstehung von gemeinschaftlichen Texten nachvollziehen. Jeder kollektiv verfasste Text, wie zum Beispiel Statements oder Ansuchen für finanzielle Förderungen, entstand, indem die Konversationen der Künstler*innen transkribiert wurden. Diese Transkripte der Konversationen zirkulierten fortan unter den Mitgliedern des Kollektivs. In nachfolgenden Konversationen wurden diese Gesprächsprotokolle diskutiert und weiter überarbeitet. Die überarbeiteten Fassungen wurden erneut diskutiert und verändert und zirkulierten abermals unter den Künstler*innen, bis der Text als fertig angesehen wurde (vgl. Kester 2011: 93).

Eine ähnliche Vorgehensweise wendeten die Künstler*innen wahrscheinlich bei der Entscheidungsfindung hinsichtlich der Entstehung und Auswahl der Entwürfe für die

Nalpar Sites an. Denn die Künstler*innen betonen, dass sie diese gemeinschaftlich erarbeitet haben (vgl. Webseite DIAA: *Nalpar Sites*). Altaf, Rajkumar, Shantibai und Gessuram sind der Meinung, dass die erstellten Leitfäden zur Entscheidungsfindung nötig waren, um kreativ zusammenarbeiten zu können und um die impliziten Hierarchien zu umgehen. Die angestrebte Gleichberechtigung unter den Künstler*innen wurde von ihnen immer wieder thematisiert, hinterfragt und kritisiert, denn die Künstler*innen waren sich ihrer unterschiedlichen Rollen, beispielsweise aufgrund ihrer Herkunft oder ihrer Kaste, bewusst (vgl. Kester 2011: 94). Außerdem ist Gleichberechtigung kein Zustand, der einmal erreicht wird und der dann für immer bestehend bleibt. Gleichberechtigung muss in einem Kollektiv ständig neu ausgehandelt werden (vgl. Adajania 2016: 205).

Ungeachtet von der Betonung der Qualitäten der gemeinschaftlichen Entscheidungsfindungsprozesse meint Navjot jedoch auch, dass besonders im Rahmen der Zusammenarbeit in einem Kollektiv das individuelle und eigenständige Denken nicht vergessen werden darf (vgl. Adajania 2016: 251). „*Collaboration is a matter of choice and strategy, when each one is able to question one’s own practice and when the process does not lead one to abandon independent thinking.*“ (Adajania 2016: 251). Es bedarf denn wohl einer Balance zwischen individuellen Freiräumen und der Einbettung der Künstler*innen in das Kollektiv.

Die Installation *Nalpar Sites*

Der bereits beschriebene künstlerische Prozess manifestierte sich in mehreren permanenten und ortsbezogenen Installationen in der Region Kondagaon, die den Titel *Nalpar Sites* tragen. Insgesamt wurden im Zeitraum von 2001 bis 2007 acht *Nalpar Sites* erbaut. Ich werde nun im Folgenden eine dieser *Nalpar Sites* näher beschreiben. Ich orientiere mich dabei an den bekannten Kriterien zur Beschreibung dreidimensionaler Kunstwerke. Diese Kriterien versuchen die Installation sowohl in ihren formalen Kriterien wie Materialität, Technik und Größe, als auch die Installation in Bezug zum menschlichen Körper und Raum zu beschreiben. Ziel ist es dabei die Installation zunächst in ihrer formalen und dann erst in ihrer möglichen gegenständlichen (Interpretation) zu sprachlich erfassen.

Material, Technik und Größe

Beim Bau der *Nalpar Sites* kamen diverse Techniken zur Anwendung – Montage, Gusstechnik und das Modellieren von Oberflächen. Die Installation besteht aus einem Stahlgitter, aus Ziegeln und Beton (grob und fein). Im Zentrum befindet sich die Handwasserpumpe *India Mark II*. Die Plattform der Installation ist rund sechzehn Quadratmeter groß und die Höhe der Einfriedung beträgt rund zwei Meter. Außerdem gehört zu dieser Installation auch noch ein Becken, das in einem Abstand von etwa vierzig Metern installiert wurde (vgl. I. Werk: „Der künstlerische Prozess“).

Die Installation im Verhältnis zum Körper einer rund 155 Zentimeter¹¹ großen Person
Die Ausdehnung der Installation steht folgendermaßen im Verhältnis zum menschlichen Körper: Die Öffnung der Einfriedung bietet genügend Platz, damit eine Person mühelos mit einem schweren Wasserbehälter eintreten kann und links und rechts noch ein Abstand zur Einfriedung besteht. Die untere Reihe der Öffnungen in der Einfriedung reichen den meisten Wasser holenden Frauen bis zur Schulter. Die Schwelle, die den Übergang zwischen dem lehmigen Boden und der betonierten Plattform markiert, ist so hoch wie eine Handfläche breit ist. Es handelt sich um eine dezente, aber doch erkennbare Schwelle, die den Rhythmus des Gehens unterbricht. Vom Rand der Plattform bis zu deren Zentrum beträgt die Distanz rund vier Schritte. Der Pumpenkopf der dort stehenden *India Mark II* reicht bis zum Bauchnabel. Der ruhende Handlauf

¹¹ Das ist etwas mehr als die durchschnittliche Größe einer erwachsenen *Frau* in Indien (vgl. Länderdaten).



Abbildung 30

Die Abbildung zeigt eine 2005 fertiggestellte *Nalpar Site* in Kopaweda, Kondagaon. Meine erste Assoziation zu dieser Installation war, dass es sich um eine runde Mauer handelt, die aber keine richtige Mauer ist, denn in ihr befinden sich viele kleine Öffnungen; grauer Beton über grauem Beton.

dieser Wasserpumpe kann im aufrechten Stand mit locker herunterhängenden Armen in der Mitte gefasst werden. Der Innenraum der Installation bietet Platz für mehrere Personen, ohne dass sich diese bei der Arbeit in die Quere kommen. Die Erhöhung zum Abstellen der Töpfe, die nur zwei Schritte von der Wasserpumpe entfernt ist, reicht bis oberhalb der Kniescheibe. Vier Schritte sind nötig, um von diesem Standort zum Ein- und Ausgang der Installation zu gelangen. Weitere vierzehn Schritte beträgt die Distanz, die zurückgelegt wird, wenn man der Mauer entlang die Einfriedung zur Hälfte umrundet. Von dort aus sind es dann rund 80 Schritte bis zu einem runden Becken, in dem sich das Abwasser der Wasserpumpe sammelt. Dieses Becken ist von einer zwei Handflächen dicken Mauer umfriedet; dessen äußerer Durchmesser beträgt rund zweieinhalb Schritte.

Eine formale Beschreibung der Bestandteile der Installation

Die Installation besteht aus einer kreisförmigen Grundfläche. Die darauf befindliche, zylinderförmige Einfriedung der Pumpe ist um rund 25 Zentimeter eingerückt. Der Mantel dieses Zylinders beschreibt keinen kompletten Kreis, sondern weist eine Lücke von etwa zwei Metern auf. Die Einfriedung ist nach oben hin offen und weist ein Muster auf, das aus Öffnungen in Form der Umriss von Wasserpumpen (bzw. deren Köpfe) besteht. In der oberen der beiden Reihen von Öffnungen wurden die Pumpen um 180 Grad gedreht.

In der Mitte der Plattform steht ein silbernes Objekt. Dieses setzt sich aus folgenden geometrischen Formen, die aufeinander platziert wurden und miteinander verbunden sind, zusammen: ein Hohlzylinder, ein flacher Quader, ein weiterer Hohlzylinder, wieder ein flacher Quader und abschließend ein Parallelepiped. Vertikal ragt am unteren rechten Ende des zweiten Hohlzylinders ein dünnerer Hohlzylinder heraus. Dieser dünnere Hohlzylinder setzt sich im rechten Winkel Richtung Boden fort. Aus dem Parallelepiped ragt in einem Winkel von 75 Grad ein schmaler, langer Quader heraus. In einer Entfernung von rund einem Meter zu diesem silbernen Objekt befindet sich ein gekrümmter, dünner Quader, der halb so hoch ist wie das danebenstehende Objekt. Entlang der gesamten Innenseite der Ummantelung zieht sich eine schlauchartige Einkerbung durch den Boden der Plattform. An der der Öffnung gegenüberliegenden Seite der Ummantelung wurde an dieser Einkerbung ein Hohlzylinder angebracht. Dieser

führt im Untergrund etwa 40 Meter von dieser Installation weg, hin zu einem weiteren Teil der Installation, einem zylinderförmigen Objekt, das mit einer Flüssigkeit gefüllt ist.

Gegenständliche Beschreibung der Installation

Auf einer grauen, betonierten Plattform, die auch als ein sehr niedriger, runder Sockel beschrieben werden kann, erhebt sich eine Mauer. Diese Mauer stellt eine Einfriedung, einen Sichtschutz dar, der in regelmäßigen Abständen durchbrochen wird von einem Symbol, das an eine Handhebelpumpe erinnert. Diese Öffnungen bieten Ein- und Ausblicke in den/aus dem Innenbereich. Die Form und Höhe dieses Gehäuses verwehrt jedoch die ungehinderte Sicht von außen in den „Innenraum“ der *Nalpar Sites* (vgl. Kester Part 2: 2:34–6:09). Die Oberfläche der gesamten Installation ist grau und sehr glatt. An den meisten Tagen ist es im Inneren dieser Installation vergleichsweise kühl, vor allem, wenn aus der Pumpe in der Mitte der Plattform kühles Grundwasser strömt.

Zusammengefasst

In diesem Kapitel habe ich versucht das Werk *Nalpar Sites* sowohl seinen künstlerischen Prozess als auch die Manifestation in der permanenten Installation zu beschreiben. Diese Beschreibung wirft einige Fragen und Kritik hinsichtlich der von den Künstler*innen verwendeten Strategien auf. Diese Fragen stelle ich jedoch nun einmal hinten an, denn bevor ich diesen vielseitigen Prozess und dessen Strategien genauer analysieren und in seiner Widersprüchlichkeit diskutieren werde, bedarf es eine genaue Betrachtung der Kontexte, in den diese künstlerische Arbeit eingebettet ist. Ich werde mich im Folgenden dem Kontext vor Ort nähern und im weiteren Kapitel jenem des kunsttheoretischen Kontextes.

II. Kontext

In diesem Kapitel beschreibe ich den Kontext, in den die *Nalpar Sites* eingebettet sind. Dabei richte ich den Fokus auf Hintergrundinformationen zu den Künstler*innen, zur Bevölkerung des Bundesstaates Chhattisgarh (im Speziellen des Bezirkes Kondagaon), auf die dort zur Verfügung stehenden Ressourcen, auf die täglichen Verrichtungen von Dorfbewohner*innen in dieser Region sowie auf die Rolle des dort ansässigen (Kunst-)Handwerkes. Danach werde ich wesentliche Einflüsse auf die Bevölkerungsgruppe der *Adivasi*¹² sowie deren Wahrnehmung durch die Mehrheitsgesellschaft näher beleuchten. Ich werde im Zuge dessen darlegen, dass im politischen und im akademischen Diskurs zwei einander widersprechende Sichtweisen auf die Minderheit der Adivasi vorherrschend sind. Es scheint mir, als gäbe es zwei sich gegenüberstehende Lager beziehungsweise Haltungen, die sich auch darauf beziehen, wie mit den Adivasi umgegangen und interagiert werden soll. Einerseits gibt es eine Haltung, die impliziert, dass die Adivasi „zivilisierungsbedürftig“ sind, und andererseits gibt es „romantisierende“ Vorstellungen von den Adivasi, mit denen der Wunsch verknüpft ist, deren Lebensgrundlagen und Strukturen zu erhalten. Jede dieser beiden Perspektiven ist aufgrund ihrer Begrenztheit und Einseitigkeit problematisch. Ich werde versuchen, diese Dichotomie zu beschreiben, um den Kontext darzustellen, innerhalb dessen die Künstler*innen von *Dialogue* agiert haben. Außerdem werde ich die Probleme darlegen, die die reichen Bodenschätze Kondagaons mit sich bringen. Abschließen werde ich dieses Kapitel mit einem Exkurs bezüglich der Rechte von Frauen in Indien. In diesem Abschnitt erfolgt eine Annäherung an den komplexen, ortsbezogenen Kontext, in den die *Nalpar Sites* eingebettet sind. Ich möchte vorausschicken, dass die folgenden Ausführungen auf Sekundärquellen beruhen. Diese Recherche bezüglich der Verhältnisse vor Ort dient zum einen der Vorbereitung auf meine Reise nach Indien, zum anderen soll es dadurch möglich sein, den künstlerischen Ansatz von *Dialogue* aus der Ferne besser zu verstehen.

¹² Für eine kritische Perspektive auf die Bezeichnung „Adivasi“ siehe II. Kontext: Bevölkerung.

Ein Aspekt, der im Rahmen der Beschreibung des künstlerischen Prozesses und der Installation eine Rolle spielt, betrifft die Frage, wer die vier Künstler*innen sind, wie sie sich kennengelernt haben und wie sich ihre Zusammenarbeit gestaltet. Rajkumar, Shantibai und Gessuram stammen aus dem Bezirk Kondagaon, sie sind Adivasi, entstammen jedoch nicht einer jener Familien, die bereits seit mehreren Generationen ein Kunsthandwerk betreiben. Die drei Künstler*innen begeisterten sich schon früh für das Kunsthandwerk und lernten in den 1980er und 1990er Jahren bei bekannten Kunsthandwerker*innen aus der Region. Unabhängig voneinander begannen sie im *Shilpi Gram*, einer Kunsthandwerkswerkstatt für Adivasi- und Nicht-Adivasi-Künstler*innen, zu arbeiten und lernten einander dort kennen. Rajkumar, Shantibai und Gessuram erlernten im *Shilpi Gram* verschiedene Kunsthandwerkstechniken wie Holzschnitzerei, Metallskulpturenbau und Gusstechniken (vgl. The Khoj Book 1997-2007). Rajkumar und Gessuram spezialisierten sich auf die Technik des Holzschnitzens und Shantibai assistierte ihrem Ehemann¹³ beim Bau von Skulpturen aus Stein und bei der Herstellung von Holzschnitzereien (vgl. Kester 2011: 90). Das *Shilpi Gram* bot den Dreien zu dieser Zeit Werkräume und ein Umfeld, in dem Kunsthandwerk praktiziert wurde. Darüber hinaus fanden sie dort die dafür nötige Ausstattung vor und sie hatten die Möglichkeit, sich mit anderen Künstler*innen auszutauschen. Außerdem unterstützten sie der Gründer des *Shilpi Grams*, Jaidev Beghel, und die anderen dort arbeitenden Kunst(handwerks)schaffenden bei der Fertigung ihrer Skulpturen (vgl. Adajania 2016: 205 ff.).

Die Künstlerin Navjot Altaf, die in Mumbai bildende und angewandte Kunst studiert hat, begann 1996 im *Shilpi Gram* zu arbeiten (vgl. Shukla 2011). Altafs Beweggründe, dort künstlerisch tätig zu werden, waren folgende:

„In my case my interest was not to look at adivasi art merely for formal significance, unconcerned about the cultural/historical context in which art is produced. My intention was to engage with the visual field from a premise that is informed by a progressive political perspective as one looks at other contemporary art practice.“ (Kester 2005)

¹³ Shantibai sah sich selbst zu dieser Zeit nur als helfende Assistentin ihres Ehemannes Raituram, der Meister des Kunsthandwerkes für Stein und Holzschnitzereien ist (vgl. Adajania 2016: 205) – eine durchaus übliche Praxis für Frauen der Kondagaon-Region (vgl. Kester 2011: 90).

Diese ersten Beweggründe waren der Start einer Jahrzehnte langen Zusammenarbeit von Altaf und Künstler*innen und Kunsthandwerker der Region um das *Shilpi Gram*.

Zusammenarbeit

1996 lernte Altaf auch Shantibai, Rajkumar und Gessuram im *Shilpi Gram* kennen (vgl. Shubhalakshimi 2011). Altaf sprach bei ihrer Residenz im *Shilpi Gram* mit anderen Künstler*innen über mögliche Formen der Zusammenarbeit. Innerhalb eines Jahres formierte sich dann ein Gruppe von acht Personen, die an einer Zusammenarbeit interessiert waren, darunter auch Rajkumar, Gessuram, Shantibai, Altaf und außerdem noch Raju Mewada, Raituram und Kabiram. Sie entwickelten ein erstes gemeinsames, kollaboratives Projekt, das den Titel „Modes of Parallel Practice: Ways of World-Making“¹⁴ trug (vgl. Adajania 2016: 202). Daraus ging die weitere Zusammenarbeit zwischen Rajkumar, Gessuram, Shantibai und Altaf hervor. 1997 führten sie zu viert den ersten kollaborativen Workshop mit zwei High-Schools in Kondagaon durch. Ein weiteres gemeinsames Projekt des Quartettes war im Folgenden das erste ortsbezogene Kunstprojekt, die *Nalpar Sites*. Rajkumar, Gessuram, Shantibai und Altaf arbeiteten von nun an unter dem Namen *Dialogue Interactive Artist Association* zusammen (meistens verwenden sie die Kurzform *Dialogue* oder *DIAA*) (vgl. Webseite DIAA).

Diese ortsbezogene Kunst, das prozessbasierte Arbeiten, wurde jedoch im *Shilpi Gram* nicht als Kunst wahrgenommen. Vor allem Altafs Freund und der Initiator des *Shilpi Grams*, Jaidev Baghel, sah zwar die erbauten *Nalpar*-Strukturen als Kunst an, nicht jedoch den Schaffensprozess. Das begründet Altaf damit, dass Baghel nicht vertraut war mit prozessorientierten künstlerischen Praktiken, sondern alleine nur das Endergebnis im Blick hatte. Baghel meinte, dass das *Shilpi Gram* eine Institution für jene Personen sein sollte, die (traditionelle) Kunsthandwerks-Objekte herstellen. Aufgrund dieses Konfliktes war es den vier Künstler*innen nicht mehr möglich, im *Shilpi Gram* zu arbeiten und zu leben. Deshalb entstand ein kleineres Zentrum, das Treffpunkt, Arbeitsort und Werkstatt sein sollte, das die Vier *Dialogue Centre Artists Association* (kurz: *Dialogue Centre*) nannten und das in Kopaweda angesiedelt ist (vgl. Kester 2005). Das Zentrum designten und bauten die Künstler*innen im Zeitraum zwischen 2003 und 2005. Dabei wurden sie von Mitgliedern der dörflichen Gemeinschaften unterstützt.

¹⁴ Dieses Projekt wurde von der Indian Foundation for the Arts (IFA) finanziell unterstützt (vgl. Adajania 2016: 202).



Abbildung 31; Abbildung 32

Abbildung 31 zeigt die Künstler*innen Altaf, Rajkumar und Shantibai 2004 bei der Errichtung des *Dialogue Centre*. Abbildung 32 zeigt Rajkumar gemeinsam mit Personen aus den dörflichen Gemeinschaft(en) bei der Konstruktion des *Dialogue Centre* im Zeitraum 2003 bis 2004.

Der Bau des Zentrums wurde aus den Einnahmen des Projektes „Modes of Parallel Practice: Ways of World-Making“ finanziert (vgl. Webseite DIAA: Dialogue Centre). Die vier Künstler*innen registrierten im Jahr 2004 das Zentrum als non-gouvernemental Organisation (vgl. Adajania 2016: 194).

Ein gemeinsames Vokabular entwickeln

Die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Kunstpraxen sowie deren Reflexion war und ist für die vier Künstler*innen wichtig. Sie hatten zu diesem Thema auch anregende und kritische Diskussionen und sie setzten sich mit Begriffen auseinander, die diese Praxen beschreiben (vgl. Webseite DIAA). Zu Beginn der Zusammenarbeit mussten die Künstler*innen erst ein gemeinsames Vokabular entwickeln. „We [Dialogue] had to coin terminology and the language to have a deeper dialogue between us which questioned our visual and cultural literacy.“ (Webseite DIAA). Wie dieses und auch das folgende Zitat zeigt, mussten die vier Künstler*innen zu Beginn ihrer Zusammenarbeit Begriffe, Terminologien und Formen der Zusammenarbeit erst gemeinsam erarbeiten, beispielsweise den Begriff der „Kollaboration“. Die richtige Wortwahl zu finden, dank der die künstlerischen Praxen beschrieben werden können, war und ist kein einfaches Unterfangen, vor allem, wenn die Mitgestalter*innen des Projektes unterschiedliche Sprachen sprechen würden. Rajkumar meinte dazu:

„In spite of using the English word ‚collaboration‘, while being part of the IFA project, I [Rajkumar] understood the meaning of the term and its Hindi counterpart ‚kala sahyog‘ (‚artistic cooperation‘, there being no specific word in Hindi for ‚collaborative art‘) much later. Many times, while working at Shilpi Gram Navjot used to discuss it with us, but I did not use it in our conversation and used to forget to use it. But after some time when we went to attend the grantees meeting at the IFA office in Bangalore, where I too spoke about the process of our project, I very consciously began to use the word to convey its meaning. Since then I began to understand it properly [...]“ (Adajania 2016: 248–249)

In weiteren Untersuchungen und Diskussionen zu dem Wort „collaboration“ kristallisierte sich für Rajkumar heraus, dass das Wort „sahyog“ (cooperation) dem Halbiwort¹⁵ „baithiya“ am ähnlichsten ist (vgl. Adajania 2016: 248–249). Rajkumar sagte zu diesem Aspekt weiters:

¹⁵ Halbi ist der Dialekt, der von den Adivasi in Kondagaon gesprochen wird (vgl. Kester 2011: 249).

„We [Anm.: die Adivasi Gemeinschaft(en) in Kondagaon] use this term [baithiya] when we ask our neighbors to help us mark a boundary in the fields, or build a house, or fix a roof. People come forward to help, but they are not paid. Instead, they are treated in the evening to a good meal of bhaat [rice], chakhna [chicken], and mahua [liquor]. This exchange is baithiya.“ (Adajania 2016: 248–249)

In den weiteren Jahren ihrer Zusammenarbeit im Rahmen des *Dialogue Centre* entwickelten die Vier ein Vokabular an Fachwörtern, dessen sie sich seitdem für ihre gemeinsame künstlerische Praxis bedienen (vgl. Kester 2011: 93). Diese Begriffe wurden auf Englisch, Hindi und Halbi übersetzt (vgl. Kester 2011: 249). Hier eine Auswahl dieser kollektiv erarbeiteten Wörter:

„[...] ,interaction‘ (Lenden), ,work‘ or ,labor‘ (Kaam), ,criticism‘ (Alochana), ,dialogue‘ (Samvadh), ,exchange of thoughts or ideas‘ (Akal Banta Banti), ,working cooperatively or collaboratively‘ (Kalasahyog or Baithiya) [...].“ (Kester 2011: 249)

Diese Wörter sind bezeichnend für die künstlerischen Strategie bei den ortsbezogenen, sozialen-dialogischen Intervention von *Dialogue* (vgl. I. Werk, IV. Strategien). Mit diesen Stichwörtern möchte ich den Kontext der Künstler*innen abschließen und mich nun den ortsbezogenen Kontext und der Bevölkerung Kondagaons widmen.

In dieser Region Kondagaons leben überdurchschnittlich viele Personen, die der indigenen Bevölkerungsgruppe der Adivasi zugerechnet werden.¹⁶ Laut einer Volkszählung aus dem Jahr 2011 liegt der Bevölkerungsanteil dieser Gruppe in Kondagaon bei 27,31 Prozent (vgl. Census 2011: Kondagaon).¹⁷

Ich möchte hier darauf hinweisen, dass die Bezeichnung „Adivasi“ problematisch ist. Diese Benennung eines Teiles der Bevölkerung ist durchaus abwertend gemeint. So werden in Indien auch Menschen bezeichnet, über die ausgesagt werden soll, dass sie nicht in der „Zivilisation“ leben oder dass sie nicht in das Kastensystem eingegliedert sind. Gleichzeitig ist „Adivasi“ aber auch eine Selbstbezeichnung von den indigenen Gruppen, um ihren Anspruch auf den Status als ursprüngliche Bewohner*innen und Nachfahr*innen der Ureinwohner*innen des indischen Subkontinents zu unterstreichen (vgl. Bogensberger 2007). Dementsprechend sehen sich die „Adivasi“ als „people of nature and as natural resource-dependent communities“ (Kapoor 2009: 62).

Mir ist die Ambivalenz des Begriffes „Adivasi“ demnach bewusst und ich verwende diesen im Folgenden mit dem Verweis auf die Selbstbezeichnung der indigenen Gruppen. Außerdem möchte ich hier anmerken, dass es sich bei der Gruppe der „Adivasi“ nicht um eine in sich geschlossene und homogene Entität handelt, sondern dass diese Gruppenzuweisung „heterogen zu verstehen ist und sich auch situativ verändern kann.“ (Bogensberger 2007). Es gibt interne und externe Differenzierungen bezüglich der Gruppenzugehörigkeit, die beispielsweise die Religion, den Bildungsstand, die Sprache (vgl. Bogensberger 2007) oder die Genderkonstruktionen betreffen (vgl. Sen I. 2019: 95).

In den Dörfern Kondagaon lebt auch ein geringer Anteil an Nicht-Adivasi-Gemeinschaft(en). Adivasi und Nicht-Adivasi-Gemeinschaften koexistieren neben einander und haben wenig bis kaum Berührungspunkte miteinander, außer im

¹⁶ Beim Begriff „Adivasi“ handelt es sich um einen Hindi-Ausdruck, der in Indien „Eingeborene*r“ oder „Urbevölkerung“ bedeutet. Die Silbe „adi-“ steht dabei für „ur“ (vgl. Bogensberger 2007).

¹⁷ In ganz Indien sind fast 700 indigene Volksgruppen amtlich registriert (vgl. Muralidhar: 179). Laut des Census aus dem Jahr 2011 liegt deren derzeitiger Bevölkerungsanteil in ganz Indien bei 8,6 Prozent (vgl. Chemmencheri 2015: 436). Das sind rund 104 Millionen Menschen (vgl. Census 2011: Scheduled Tribe Population). Im politisch-administrativen Bereich (vgl. Bogensberger 2007), beispielsweise in der Verfassung oder bei Volkszählungen, werden in Indien indigene Volksgruppen als „Scheduled Tribe“ bezeichnet. (Für einen ausführlichen Diskurs hinsichtlich der Problematiken dieser Bezeichnung vgl. Bogensberger 2007; Chemmencheri 2015).

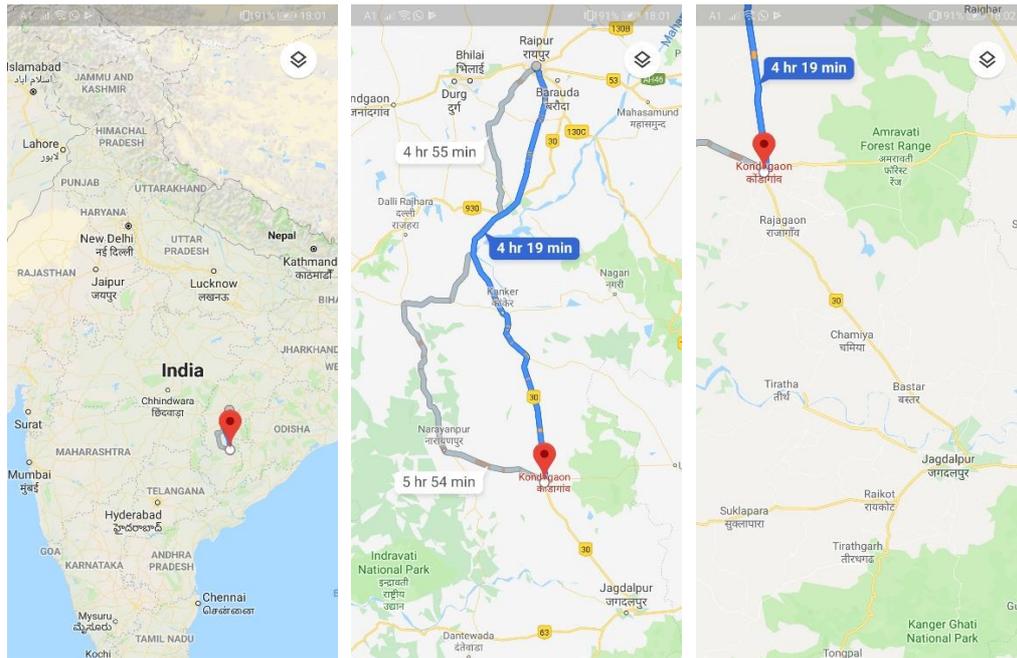


Abbildung 33; Abbildung 34; Abbildung 35

Die künstlerische Arbeit *Nalpar Sites*, deren Kontext im Folgenden genauer beschrieben wird, befindet sich in einem Dorf namens Kopaweda im Bezirk Kondagaon.¹⁸ Die nächste größere Stadt ist 225 Kilometer entfernt und heißt Raipur, all das liegt im Bundesstaat Chhattisgarh in Zentralindien (vgl. Kester 2009: Part 1: 3:55–4:25).

¹⁸ Die Stadt Kondagaon und die in deren Umgebung befindlichen Dörfer wurden erst am 24. Jänner 2012 vom Bezirk Bastar ausgegliedert und zum Zentrum des neuen Bezirkes gemacht, der auch „Kondagaon“ genannt wird (vgl. Adajania 2016: 267). Dieser Bezirk gliedert sich in 18 kleinere Verwaltungseinheiten, die „Wards“ genannt werden (vgl. Census 2011: Kondagaon).

Arbeitsverhältnis des Baugewerbes. Bei diesen Arbeitsverhältnisse ist eine gewisse Abhängigkeit zwischen Adivasi- und Nicht-Adivasi-Gemeinschaft(en) zu erkennen, denn die Adivasi sind teilweise auf die Arbeit am Bau angewiesen und die Arbeitgeber auf dessen Arbeitskraft (vgl. Kester 2005).

Lebensgrundlagen; Strukturierung durch den Monsun

Die Wälder sind die Lebensgrundlage der in Kondagaon lebenden Adivasi. Darüber hinaus leben diese vom Reisanbau (vgl. Muralidhar 2019: 178). In der Landwirtschaft sind die Bewohner*innen von Kondagaon auf den Monsun angewiesen, denn es gibt keine Bewässerungssysteme. Der Monsun strukturiert das Jahr, die landwirtschaftlichen Produktionsabläufe und die tägliche Routine der Dorfbewohner*innen (vgl. Kester 2011: 77 ff.). Normalerweise beginnt der Monsun im Juni und die stärksten Regenfälle treten im Juli und August auf. Jänner, Februar, April, November und Dezember sind eher regenarme Monate (vgl. Sen A.K. 2018: 161). In Zeiten, in denen der Monsun ausfällt, verdingen sich die Adivasi als Tagelöhner*innen. Insbesondere in den Dörfern der Regionen nahe der Städte arbeiten die Adivasi- Dorfbewohner*innen im Baugewerbe. Meist werden sie von staatlichen Agenturen oder von privaten Arbeitgeber*innen angeheuert, um Schulen, Brücken, Militär- oder Polizei-Gebäude oder andere Immobilien für die lokalen Behörden (*Panchayat Bhavans*) zu errichten. Als weitere Lebensgrundlage dient manchen Adivasi die Erlangung des Scheduled-Tribe-Status (auch ST-Status).¹⁹ Der offizielle ST-Status bringt Vorteile mit sich, beispielsweise Begünstigungen bei der Suche nach einem Arbeitsplatz, im Schulwesen oder im öffentlichen Sektor (vgl. Bogensberger 2007).

Spiritualität

Berge (Marang Buru), Flüsse (Nage-era) und Bäume (Sarna, the sacred grove) sind nicht nur die Lebensgrundlage, indem sie das Umfeld darstellen, innerhalb dessen Nahrungsmittel produziert werden, sondern sie sind auch Teil des spirituellen Lebens. Sie werden von den Bewohner*innen besonders respektiert²⁰ (vgl. Sen A.K. 2018: 159)

¹⁹ Ich spare die Diskussion über die Problematik des Klassifizierungsvorganges und des Scheduled-Tribe-Status aus; siehe hierzu unter anderem Bogensberger 2007; Chemmencheri 2015; Kapoor 2009.

²⁰ Trotz dieses besonderen Respekts gegenüber den Wäldern, möchte ich hier eine romantisierende und generalisierende Darstellung des besonderen Schutzes des Waldes von Seiten der Adivasi vermeiden, denn in manchen Teilen Indiens haben auch die Adivasi die Dschungel gerodet (vgl. Sen A.K. 2018: 180ff.).

und als Gottheiten verehrt, jedoch auch gefürchtet (vgl. Sen I. 2019: 98–99). (Die Adivasi sind keine Hindus (vgl. Kester 2011: 77).

Wissenssysteme und Sprache

Die Adivasi in Kondagaon sprechen den Dialekt „Halbi“ (vgl. Kester 2011: 249).

Die Wissenssysteme der in der Region um Kopaweda lebenden Adivasi bauen auf Erkenntnissen auf, die in der sie umgebenden Natur gewonnen wurden, sowie auf der Fähigkeit, die Natur zu kultivieren und zu nutzen, beispielsweise für den Hausbau (vgl. Padel 2019: 156), für die Körperpflege (wie beispielsweise kleine Äste des Baumes Karanja für die Zahnreinigung) (vgl. Kapoor 2009: 71) oder für die Nahrungsmittelproduktion. Schulbildung im eigentlichen Sinn ist in dieser Region kaum verbreitet. In Zahlen bedeutet dies, dass es in 700 von insgesamt 1220 Dörfern keine Schule gibt. Die Schulgebäude, die es gibt, werden häufig nicht genutzt (vgl. Adajania 2016: 233). Die Alphabetisierungsrate der Stadt Kondagaon liegt dennoch bei 79,39 Prozent und ist somit höher als im Durchschnitt Indiens (70,28 Prozent). Die Alphabetisierungsrate liegt in Kondagaon für Männer bei 87,75 Prozent und für Frauen bei 71,29 Prozent (vgl. Census 2011: Kondagaon). Wie die Situation in den einzelnen Teilen der Bezirke außerhalb der Stadt Kondagaon ist, ist mir nicht bekannt.

Dörfliche Strukturen – Kinder und Jugendliche

Es ist üblich, dass die Adivasi in dieser Region Indiens die Eigenständigkeit und Freiheit des kindlichen Lebens gegenüber jenem der Erwachsenen anerkennen, beispielsweise durch die Institution des „Ghotul“, einer Art Schlaf- und Clubhaus. Das Ghotul wird von Jugendlichen (Mädchen und Jungen) betreut. Diese bringen den jüngeren Kindern Lieder, Tänze, Gedichte und das Holzschnitzen bei. Die Interaktionen der Kinder und Jugendlichen in diesem Clubhaus geschehen unbeobachtet von Erwachsenen (vgl. Kester 2011: 84).

Kunsth Handwerk

In Kondagaon hat das Kunsthandwerk eine lange Tradition, denn in vielen Fällen wird dieses Wissen innerhalb der Familie von einer Generation zur nächsten weitergegeben (vgl. The Khoj Book 1997–2007). Die Herstellung von Kunstgegenständen ist bei den Adivasi dieser Region traditionell an Riten geknüpft. So ist beispielsweise die Herstellung von Totems oder von geschnitzten Holzsäulen zur Erinnerung an verstorbenen Verwandte (memorial pillars) in zeremonielle Abläufe eingebettet. Die gefertigten

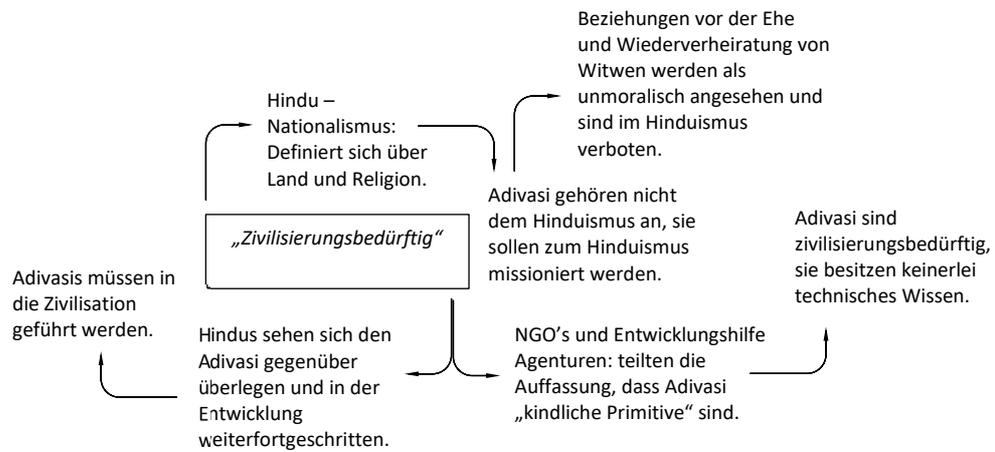
Kunsthandwerksobjekte stehen für Gottheiten, die sie verkörpern sollen, oder sie dienen als Gedächtnisstützen, um die Erinnerung an geliebte Personen aufrecht zu erhalten. Die Formen der Objekte sind mitunter an Tiere, Gottheiten oder geometrische Muster angelehnt. Viele Formen werden bereits seit hunderten von Jahren verwendet und werden von Generation zu Generation weitergegeben. Diese Objekte werden einerseits im Dorf für Rituale zur Verehrung von Gottheiten verwendet, andererseits werden diese auch in Galerien in den Städten verkauft. Für viele Käufer*innen stehen diese Objekte für die exotischen und unantastbaren Adivasi-Traditionen²¹ (vgl. Kester 2011: 86–87).

Shilpi Gram

Das *Shilpi Gram* wurde vom Adivasi-Künstler Jaidev Baghel²² während der 1980er Jahre gegründet. Seine Intention war es, die Interaktion zwischen Adivasi- und Nicht-Adivasi-Künstler*innen, die sowohl aus Indien als auch aus anderen Teilen der Welt stammen, zu fördern (vgl. Kester 2011: 248). Das *Shilpi Gram* ermöglichte die Zusammenarbeit von Metall-Formgießer*innen, Maler*innen, Eisen-Schmied*innen, Keramiker*innen, Holzschnitzer*innen und Steinmetz*innen. Es war zugleich Ausbildungsort sowie auch Treffpunkt und Ausstellungsort für besuchende Künstler*innen (vgl. Hacker 2016: 152). Laut eigenen Angaben bildete Baghel in den Werkstätten des *Shilpi Grams* bereits um die 300 junge Künstler*innen in Holzschnitzerei, Metallskulpturenbau und Gusstechniken aus. Diese haben die Möglichkeit, an diesem Ort an ihren Skulpturen zu arbeiten (vgl. Hacker 2016: 141 ff.).

²¹ Für eine Beschreibung des Kunstmarktes für Adivasi-Skulpturen siehe Kester 2011 oder Hacker 2016.

²² Jaidev Baghel (1949–2014) entstammte einer Kunsthandwerksfamilie aus Kondagaon. Er stellte vor allem Skulpturen aus Messing her. 1977 bekam er den *All India National Award of Master Craftsman*. Baghel beschreibt sich selbst sowohl als Meister des Kunsthandwerkes als auch als Bildhauer (vgl. Hacker 2016).



Grafik 9

Die Grafik 9 veranschaulicht den einseitigen Blick auf *Adivasi*, bei dem davon ausgegangen wird, dass deren Gemeinschaften „zivilisierungsbedürftig“ sind.

Einflüsse und Blicke von außen auf Adivasi-Bevölkerungen
„Zivilisierungsbedürftig“ vs. „Romantisierung und Erhalt“

Im Rahmen der nun folgenden Ausführungen werden zwei verbreitete, gegensätzliche Einstellungen zu den Adivasi, auf die ich im Rahmen dieser Recherche aufmerksam wurde, dargelegt.

(a) „zivilisierungsbedürftig“

Diese Sichtweise der Adivasi steht unter anderem mit dem Hindu-Nationalismus in Indien in Verbindung. Um sich dem Konzept des Hindu-Nationalismus annähern zu können, bedarf es eines kurzen Exkurses zu der Frage, was unter „Nationalismus“ zu verstehen ist.

„Nationalismus ist eine vieldeutiges Konstrukt, das jeweils historisch spezifische Ausprägungen erfahren hat bzw. erfährt.“ (Bogensberger 2007)²³. Als Grundlage für den Nationalismus gilt unter anderem die Schaffung eines „kollektiven Bewusstseins“ (vgl. Bogensberger 2007):

„Nationhood itself is a concept which is created from above, yet, for it to be successful, it must become a part of the consciousness of the people living within its boundaries.“ (Gupta 1998: 40ff., zitiert nach Bogensberger 2007)

Dieses kollektive Bewusstsein wird durch Rituale und Symbole gefestigt. Um ein kollektives Bewusstsein entwickeln zu können, müssen möglichst große, heterogene Teile einer Gesellschaft angesprochen werden und es müssen entsprechende Partizipationsmöglichkeiten geschaffen werden (vgl. Bogensberger 2007).

„Dies kann durch gemeinsame Mythologien (meist Herkunftsmythologien), gemeinsame Feste, Rituale, Musik etc. erreicht werden. [...] Ein markantes Mittel dabei ist die Schaffung von Feindbildern [beispielsweise die Minderheiten eines Landes], was umgekehrt wieder die nationalistischen Ideen stützt und vorantreibt.“ (Bogensberger 2007)

Nationalismus kann sich in verschiedenen Ländern unterschiedlich manifestieren, beispielsweise in Form eines ethnisch motivierten Nationalismus oder anhand der Frage nach der Zugehörigkeit zu einer Religion. Die Anhänger*innen des Hindu-Nationalismus streben etwa die Errichtung eines Hindu-Staates an. Es kann diesbezüglich von einem

²³ Für einen historischen Abriss des Hindu-Nationalismus in Indien siehe Bogensberger 2007.

religiösen²⁴ Nationalismus gesprochen werden, im Zuge dessen Indien als „heiliges Land“ des Hinduismus angesehen wird (vgl. Bogensberger 2007). „Religion wird so zum gesellschaftlichen Prinzip und bestimmt die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Land“ (Bogensberger 2007).

Politische Parteien in Indien, die diese hindu-nationalistischen Auffassungen vertreten, sind die BJP (*Bharatiya Janata Party*, die indische Volkspartei), die RSS (*Rashtriya Swayamsevak Sangh*) und die VHP (*Vishwa Hindu Partishad*) (vgl. Bogensberger 2007). Gerade bezüglich der RSS sprechen Kritiker*innen davon, dass es sich um eine konfessionelle, militante Gruppe handle, die an die „Überlegenheit der Hindus“ glaube und die die „Predigt des Hasses“ gegen Muslim*innen und christliche Minderheiten zu ihren Strategien zähle (vgl. BBC Hindi 22.10.2014). Laut Ansicht der Hindu-Nationalisten liegt nämlich das heilige Land der Muslim*innen und der Christ*innen im arabischen Raum oder in Palästina, daher könnten sie auch keine „wirklichen“ Inder*innen sein (vgl. Bogensberger 2007).

In den Jahren 1998 bis 2004 war die BJP in der Regierung vertreten und die RSS gewann immer mehr an Einfluss (vgl. BBC Hindi 22.10.2014). Die RSS sowie weitere hindu-nationalistische Gruppen wollten die Adivasi „zivilisieren“. Die bevorzugte Bezeichnung der RSS für die Adivasi ist „Vanavasi“, was „forest dwellers“ (Waldbewohner*innen) bedeutet. Diese Nomenklatur unterstreicht den von der RSS angemeldeten Anspruch, die Adivasi „zivilisieren“ zu wollen (vgl. Kester 2011: 77).

Die Einstellung großer Teile der indischen Bevölkerung gegenüber den Adivasi ist vom Hindu-Nationalismus und dem damit verbundenen Evolutionsgedanken geprägt. Dieser Gedankenwelt gemäß sind die Hindu den Adivasi in ihrer Entwicklung voraus und ihnen daher überlegen (vgl. Bogensberger 2007). Die Adivasi seien demgemäß „rückständig“ und „primitiv“ (vgl. Padel 2019: 156) und ihnen müsste deshalb das Licht der Zivilisation gebracht werden (vgl. Bogensberger 2007). In zahlreichen NGOs und Entwicklungsagenturen, die in den letzten Jahrzehnten in Indien und in der Region Kondagaon tätig waren, sind ähnliche Einstellungen zu den Adivasi weit verbreitet. Die Adivasi werden unter anderem als „kindliche Primitive“ angesehen, die der Zivilisierung

²⁴ „Religiös“ bedeutet in diesem Zusammenhang, dass der Hinduismus für politische Zwecke instrumentalisiert wird und damit zu einem politischen Phänomen wird (vgl. Bogensberger 2007).

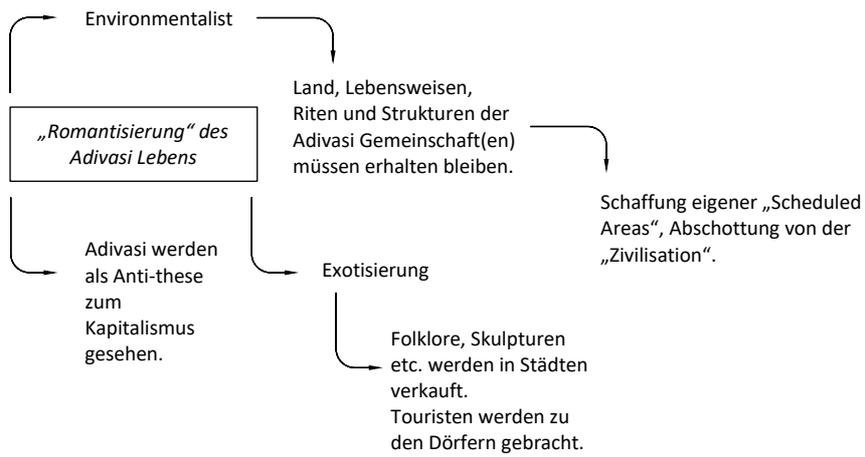
bedürfen und die über kein technisches Wissen verfügen²⁵ (vgl. Kester 2011: 247). Demzufolge verfolgen viele NGOs einen „missionierenden“ Zugang, bei dem davon ausgegangen wird, dass sie als „Außenseiter*innen“ wissen würden, was für Adivasi-Gemeinschaften das Beste sei und dass diese vor der Ankunft der NGOs nichts gehabt hätten (vgl. Padel 2019: 158).²⁶

Die Unmoralischen zum Hinduismus bekehren

Außerdem werden von einigen Hindu-Gruppen manche Strukturen der Adivasi-Gemeinschaft(en) als unmoralisch angesehen, beispielsweise, dass sie (Rind-)Fleisch essen oder bei Ritualen Hühnerblut verwenden. Auch dass junge Adivasi-Frauen und -Männer Beziehungen vor der Ehe führen dürfen, die Möglichkeit von Eheleuten, sich scheiden zu lassen oder auch die Wiederverheiratung von Witwen werden als anstößig angesehen (vgl. Bogensberger 2007). Im Hinduismus ist es nämlich nur in Ausnahmefällen möglich, die Ehe zu annullieren (vgl. Bogensberger 2007) und Witwen bleiben dem Ehemann auch nach seinem Tod verpflichtet (vgl. ORF: 15.12.2014). Entsprechend wurden von der Regierungspartei und von Gemeindeverwaltungen Versuche unternommen, kulturelle Traditionen der Adivasi-Bevölkerung zu verändern beziehungsweise zu unterdrücken und sie zum Hinduismus zu bekehren (vgl. Kester 2011: 77). Diese Versuche sind mitunter durchaus subtil, beispielsweise wenn es um die Finanzierung neuer Gebäude geht. Es ist schwierig, die Gemeindeverwaltung(en) dazu zu bringen, den Bau von Gebäuden, die den Adivasi für kulturelle Zwecke dienen sollen, finanziell zu unterstützen. Gefördert wird im Wesentlichen nur die Errichtung von Hindu-Tempeln (abgesehen von öffentlichen Bauten wie Schulen, Polizeigebäude etc.) (vgl. Kester 2009: Part 2: ca. 14:05–15:00).

²⁵ Diese Gedanken sind oft eingebettet in ein soziales Evolutionsdenken, bei dem davon ausgegangen wird, dass „societies evolve in a set stages from ‚primitive‘, tribal stage, to feudalism, to capitalism and (if one is a Marxist) to advanced socialism.“ (Padel 2019: 161).

²⁶ In einer Aussage einer Person, die sich der Adivasi-Gemeinschaft zurechnet und die mir vorliegt, werden die Zivilisierungsbestrebungen eher negativ bewertet. Diese Person sagte: „We have bullocks and ploughs and then the government introduced tractors but we could not buy these in the first place, even if anyone wanted to. Then they introduced fertilizers and pesticides and poisoned our cultivable land and water. They introduced soap, shampoos, Surf (detergent) and spices and changed our habits, food habits too. Then they tried to take away our land and forests... They have cut down all the trees from their mountains and forests and now they want to take our forest. We had trees from our forefather in our forest. They took them away and planted useless trees.“ (Kapoor 2009: 69) Ich möchte jedoch darauf hinweisen, dass es sich lediglich um eine (!) Aussage handelt und dass es durchaus problematisch ist, diese als allgemein gültig anzusehen beziehungsweise stehen zu lassen. Ich konnte im Zuge meiner Recherche keine Gegenaussage von einer sich als Adivasi bezeichnenden Person zu dem genannten Zitat finden.



Grafik 10

Grafik 10 zeigt einen weiteren Blick auf Adivasi-Gemeinschaften; dieser ist ähnlich einseitig und problematisch wie jener der „Zivilisierungsbedürftigkeit“.

(b) „Romantisierung“ des Adivasi-Lebens

Environmentalists:

Die Bezeichnung „Gandhian Environmentalists“ wird von Wissenschaftler*innen in Indien verwendet, um die Anhänger*innen von Gandhis Politik und von seiner Vision des Umweltschutzes zu beschreiben. Diese „Environmentalists“ sprechen dem Dorfleben der Adivasi eine besondere Wirkung gegenüber den Kräften der Moderne zu. Ihrer Ansicht nach müsste diese Lebensweise geschützt und konserviert werden. Die dörflichen Strukturen, Arbeitsweisen und Lebensbedingungen werden als rein positiv angesehen, es kommt somit zu einer Romantisierung des Lebens im Dorf, das im Einklang mit der Natur stehe²⁷ (vgl. Kester 2011: 78). Es wurden von der Regierung „Scheduled Areas“ geschaffen, die offiziell die „Scheduled Tribes“ vor der restlichen Bevölkerung schützen sollen (vgl. Bogensberger 2007).

„Die Regierung argumentiert damit, dass die ‚Tribals‘ durch ihre ‚Unzivilisiertheit‘ beispielsweise in den indischen Städten völlig wehr- und schutzlos seien. Gleichzeitig seien sie für die arme städtische Bevölkerung eine Bedrohung, da diese befürchte, ihr ohnedies ärmliches Dasein mit weiteren Menschen teilen zu müssen.“ (Bogensberger 2007)

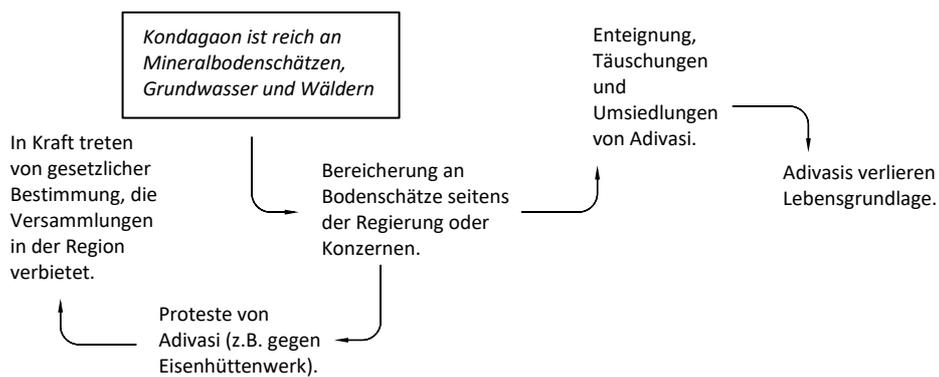
Dieses Zitat wirft die Frage auf, ob die „Scheduled Areas“ tatsächlich dem Schutz der Adivasi dienen oder ob diese nicht eher, indem sie dort leben, von der Teilhabe an der Gesellschaft ausgeschlossen werden.

Antithese zum Kapitalismus

In manchen Diskursen über die Adivasi wird deren Leben als Antithese zum Kapitalismus angesehen. Ihr Dasein sei besser als jenes von „modernen“ Bürger*innen, denn Adivasis leben gemäß dieser Auffassung im Einklang mit der Natur, die ihre alleinige Lebensgrundlage darstelle und die von ihnen geschützt und verehrt werde.²⁸ Die Adivasi entziehen sich dieser Ansicht nach durch ihr Leben in der Natur, aufgrund ihres Daseins als Selbstversorger*innen, dem modernen, kapitalistischen Systems Indiens (vgl. Padel 2019: 162). Ebenfalls wird die Differenzierung zwischen Eigentumsrecht und Benutzer*innenrecht in Adivasi-Gemeinschaft(en) in diesem Zusammenhang positiv

²⁷ Environmentalists, aber auch NGOs, versuchten, die Adivasi für die politischen Anliegen, beispielsweise für den Umweltschutz, zu instrumentalisieren. Für eine differenzierte Darlegung dieser Problematik siehe Kapoor 2009.

²⁸ Es wird im Rahmen dieser romantisierenden Diskursen übersehen, dass auch Adivasi in manchen Teilen Indiens den Dschungel gerodet haben und diesen nicht nur geschützt haben (vgl. Sen A.K. 2018: 180ff.).



Grafik 11

Der Reichtum an Bodenschätzen oder anderen natürlichen Ressourcen kann sowohl Chance als auch Bürde sein. Grafik 11 gibt einen konzentrierten Überblick darüber, welche Auswirkungen der Ressourcenreichtum in Kondagaon hatte und hat.

hervorgehoben. Wenn jemand im Dorf Land besitzt (Eigentumsrecht) und auf diesem beispielsweise einen Brunnen baut, muss er* sie es allen anderen Dorfbewohner*innen erlauben, diesen zu nutzen – vor allem jenen, die am Bau, der Instandhaltung oder der Reparatur beteiligt sind/waren (Benutzer*innenrecht) (vgl. Sen A.K. 2018: 167). Das individuelle Eigentum geht somit mit einem kollektiven Nutzer*innenrecht konform.

Exotisierung

Eine weitere Perspektive auf diese Minderheiten Indiens ist die Exotisierung der Adivasi. Die Folklore der Adivasi wird in den Städten vermarktet und für Tourist*innen werden Tanzfestivals und Festlichkeiten arrangiert. Dies bietet einerseits die Möglichkeit, mit „Fremden“ in Kontakt zu treten und sich mit ihnen vertraut zu machen und kann damit als Chance gesehen werden, Neues kennenzulernen. Andererseits kann diese Umgangsweise mit den Adivasi auch als Weg angesehen werden, sich auf deren Kosten zu bereichern und das Fremde und Exotische zu vermarkten. Außerdem sei angemerkt, dass sich zahlreiche Personen als „Tribals“ präsentieren, sich als Adivasi ausgeben (vgl. Bogensberger 2007). Bogensberger folgert daraus: „Gerade im Fall von Exotisierung ist die Grenze zwischen ‚echter‘ Begeisterung für das Fremde und dessen Missachtung nur schwer zu ziehen.“ (Bogensberger 2007).

Kondagaons Bodenschätze

Bodenschätze und andere natürliche Ressourcen

Der Bundesstaat Chhattisgarh ist sehr reich an mineralischen Bodenschätzen wie Kohle und Eisenerz, es gibt aber auch umfangreiche Grundwasserreserven und ausgedehnte Wälder (vgl. Sen I. 2019: 79; Sen A.K. 2018: 173). An diesen Ressourcen wollen sich verschiedenste Personengruppen bereichern und ihren finanziellen Profit daraus schlagen (vgl. Padel 2019: 155). Im Bundesstaat Chhattisgarh wurden in den letzten Jahrzehnten beispielsweise Dämme (für die Wasserversorgung in den Städten), Bergbauminen, Wärme- sowie Kohlekraftwerke und Eisenhütten gebaut (vgl. Padel 2019: 155; Sundar 2011: 426).²⁹ Diese Bauprojekte wurden und werden sowohl von Privatunternehmen, nationalen und internationalen Entwicklungsagenturen als auch von

²⁹ In Orissam, einem Nachbarbundesstaat von Chhattisgarh, werden derzeit 95 % der gesamten Bergbauaktivitäten auf „Adivasi-Land“ durchgeführt. Außerdem wurden mehr als 500.000 Personen in Orissa zwischen 1951 und 1995 im Rahmen von staatlichen Entwicklungsprojekten umgesiedelt (vgl. Kapoor 2009: 59).

staatlichen Institutionen in Auftrag gegeben, um die vorhandenen Ressourcen nutzbar zu machen (vgl. Padel 2019: 155 ff.). Es gibt diverse Strategien, dank derer sich die Akteur*innen Zugang verschaffen zu diesen Ressourcen. Zunächst einmal gilt es zu klären, wem das Land gehört. Diese Frage ist in der Regel nicht einfach zu beantworten, denn es kann beispielsweise vorkommen, dass das Land, welches die Adivasi ihr Eigentum nennen, in der Kolonialzeit³⁰ verstaatlicht wurde. Vor allem Wälder wurden in dieser Zeit kommunalisiert.³¹ Diese Verstaatlichungen wurden oftmals ohne Rücksicht auf bestehende Eigentumsrechte der in diesen Wäldern wohnenden Adivasi vollzogen (vgl. Chemmencheri 2014: 437). Das Land, das die Adivasi ihr eigen nennen, und auf dem sie auch leben, ist demnach in vielen Fällen nicht deren verbrieftter Besitz (vgl. Kapoor 2009: 60). Dazu wurde oftmals versucht, den Adivasi auch ihren offiziellen Landbesitz mit betrügerischer Absicht, unter Einsatz von Falschinformationen, abspenstig zu machen (vgl. Amnesty Bericht 28.06.2018; Sundar 2011: 426). Es wurden den Adivasi dabei Verträge vorgelegt, die sie nicht lesen konnten, weil manche von ihnen Analphabeten waren. Sie wurden falsch informiert darüber, was in diesen Verträgen steht, und „[n]achdem ihnen ein falscher Inhalt überzeugend dargestellt wurde, unterschreiben sie oftmals Verträge zur Landübergabe.“ (Bogensberger 2007). Eine weitere Taktik, um an Land und an Ressourcen zu kommen, ist die staatlich angeordnete Umsiedelung und die finanzielle Entschädigung für das verlorene Land (Padel 2019: 163). In vielen Fällen ist das Land, das die Adivasi dann im Gegenzug bekommen, weniger fruchtbar als jenes, auf dem sie zuvor gelebt haben (vgl. Bogensberger 2007). Langfristig verlieren die Adivasi oft die Möglichkeit, Landwirtschaft zu betreiben oder den Wald als Lebensgrundlage zu nutzen (vgl. Padel 2019: 163). Nicht nur Minerale sind begehrte Bodenschätze, deren Ausbeutung satte Gewinne verspricht, sondern auch das Grundwasser. Es gibt keine Regularien für diesen Markt. Das bedeutet, Jede*r darf auf seinem eigenen Land so viele Wasserpumpen bauen, wie er*sie möchte und damit unlimitiert Grundwasser abpumpen und verkaufen. Das führt gerade in regenarmen Jahren dazu, dass der Grundwasserspiegel sinkt, und dass damit

³⁰ Ich klammere in meiner Darlegung des Kontextes die Geschichte des Kolonialismus und der Adivasi aus. Hierzu sei auf Bogensberger 2007; Kapoor 2009; Sen A.K. 2018: 173–185 und Sundar 2011 verwiesen.

³¹ Die Frage, wem das Land und die Felder „ursprünglich“ gehört haben, ist eine sehr komplexe und es gibt in vielen Fällen widersprüchliche Aussagen dazu. Für eine Auseinandersetzung mit dieser Problematik siehe Kapoor 2009; Sen A.K. 2018: 173-185; Sundar 2011.

aus Pumpen, die von Hand betrieben werden oder für deren Errichtung nicht so tief gebohrt wurde, kein Wasser mehr kommt. Meistens handelt es sich dabei um öffentliche Pumpen, denn für diese werden nicht so tiefe Schächte gebohrt, wie für jene, deren Wasser für den Verkauf gedacht ist (vgl. Naz 2019: 201 ff.). Indien exportiert auch in großem Stil Grundwasser. Das Land veräußert 12 Prozent des weltweit gehandelten Wassers und ist damit der drittgrößte Wasserexporteur der Welt (vgl. WaterAid/Haider 2019: 10).

Gerade in Dörfern, in denen es kein fließendes Wasser gibt, sind die Menschen auf das Grundwasser angewiesen. In Indien macht in ländlichen Regionen das Grundwasser laut UNESCO Report 60 Prozent des für landwirtschaftliche Zwecke und 85 Prozent³² des für den Haushalt benötigten Wassers (zum Kochen, Waschen, Reinigen, für die Körperpflege etc.³³) aus (vgl. Wani/Sudi/Pathak 2009). Damit zählt Indien zu den zehn Ländern weltweit, die am meisten Grundwasser gewinnen (vgl. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization 2012).

Wenn öffentliche Pumpen versiegen³⁴, aufgrund einer Dürre und der zugleich unkontrollierten und übermäßigen Nutzung der Pumpen, trifft dies meist die ärmsten Dorfbewohner*innen am härtesten (vgl. WaterAid/Haider 2019), da ihnen das Geld fehlt, um eigene, in tiefere Schichten reichende Handpumpen oder entsprechende, mit Diesel betriebene Pumpen zu bauen (vgl. Naz 2019: 201 ff.).

Proteste

Proteste von Seiten der Adivasi gegen diesen Landverlust oder gegen Umsiedelungen sind keine Seltenheit (vgl. Kapoor 2009). So protestierten beispielsweise im Jahr 2006 Adivasi-Dorfbewohner*innen der Region Kondagaon gegen den Verkauf des Landes zur Errichtung eines Eisenhüttenwerks (vgl. Sundar 2011: 426). Die Regierung versuchte, diese Proteste zu unterdrücken, indem per Gesetz in der gesamten Region Kondagaon

³² Wie alle von mir recherchierten statistischen Daten aus Indien, sind auch diese kritisch zu sehen, da die Datenlage in Indien in vielen Fällen lückenhaft ist. Flächendeckende Erhebungen werden selten vorgenommen und sind zudem immer wieder fehlerhaft (vgl. E-Mail Korrespondenz Plän und Kolmann 03.01.2020, oder Rawat; Mukherji 2014).

³³ Diese Form der Wassernutzung wird in der Fachsprache auch „virtual water“ genannt, dem gegenüber steht der „waterfootprint“, der den Wasserverbrauch in allen Teilen des Produktionszyklus, bis hin zur letztendlich Nutzung, erfasst. Als Beispiel sei der Anbau des Reiskornes bis zum Kochen genannt. Ein Kilogramm Reis weist einen „waterfootprint“ von 2500 Litern Wasser auf (vgl. WaterAid/Haider 2019: 5ff.).

³⁴ Die Nutzung des Grundwassers hat normalerweise den Vorteil, dass es auch in Zeiten, in denen der Regen ausbleibt, Wasser gibt. Wenn jedoch übermäßig viel Wasser gefördert wird, kann der Grundwasserpegel enorm absinken und es versiegen die Quellen (vgl. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization 2012). Laut einer Studie der indischen Regierung ist der Grundwasserspiegel im Zeitraum von 2010-2019 in vielen Gebieten Indiens, in der Zeit vor dem Monsun, um vier Meter gesunken (vgl. WaterAid/Haider 2019: 10).

Versammlungen verboten wurden. Die Bewohner*innen wurden zudem einzeln vorgeladen, ohne Zeugen*innen, um diese dazu zu zwingen, per Unterschrift zu bekunden, dass sie dem Verkauf des Landes zustimmen. Als die Dorfbewohner*innen ein paar Monate später versuchten, ihre eigene Versammlung abzuhalten, um aufzuzeigen, dass sie dem Verkauf des Landes nicht zugestimmt hatten, wurden die Anführer*innen dieses Protestes verhaftet (vgl. Sundar 2011: 426). Immer wieder versuchen sich die Adivasi-Gemeinschaften gegen den Ressourcenabbau und gegen Bauprojekte der Regierung sowie privater Auftraggeber*innen zu wehren (vgl. Kapoor 2009).³⁵ Inwiefern auch die *Nalpar Sites* als emanzipatorische Maßnahme im Sinne der Stärkung der Position der Adivasi anzusehen sind, wird im Rahmen dieser Diplomarbeit erörtert.

³⁵ Für eine umfassende Darstellung dieser Widerstandsbewegungen siehe Amnesty Bericht 28.06.2018, Chemmencheri 2015 oder Kapoor 2009.

Die von den Künstler*innen verwendete Handwasserpumpe *India Mark II* ist in Indien weit verbreitet. Diese Pumpe wurde in den 1970er Jahren von UNICEF in Kooperation mit Richardson & Cruddas (eine Firma der indischen Regierung) und MERADO (Mechanical Engineering Research and Development Organization, eine Forschungseinheit der indischen Regierung) entwickelt. Richard & Cruddas haben die Prototypen hergestellt und MERADO hat am Design der Pumpe mitgewirkt. Das UNICEF-Team koordinierte das Projekt. Die *India Mark II* basiert auf drei Pumpen, die in den 1960er Jahren in Indien entwickelt und produziert wurden. Diese drei Pumpen tragen den Namen *Jalna*, *Jal-wad* und *Sholapur*. Der Name *India Mark II* stellt eine Referenz auf diese drei Pumpen dar. Es hat nie eine *India Mark I* gegeben, die Zwei im Namen soll auf die drei Pumpen verweisen, deren Design maßgeblich war für die Entwicklung der *India Mark II* (vgl. Hughes 1999: 57ff.).

Funktionsweise / Neuerungen

Die Ingenieur*innen verfolgten im Rahmen der Entwicklung der *India Mark II* das Ziel, eine Pumpe zu bauen, die langlebig und einfach zu installieren, zu reparieren und zu bedienen ist. Als Material für den überirdischen Teil die Pumpe wurde Stahl gewählt, der leichter und stabiler ist als Gusseisen. Außerdem wurde der Pumpensockel von 12,7 Zentimetern (wie bei den Modellen, die als Vorbild dienten) auf 16,24 Zentimeter vergrößert, um das Schließen des Bohrloches zu vereinfachen. Abgesehen davon wurde der runde Handlauf der drei anderen Pumpen, die der *India Mark II* als Vorbild dienten, gegen eine eckige, längere Version ausgetauscht. Der eckige Handlauf der *India Mark II* wurde so gestaltet, dass er ein Gegengewicht zur Bohrstange im Inneren der Pumpe darstellt, wodurch die Pumpe mit weniger Kraftaufwand betrieben werden kann (vgl. Hughes 1999: 59ff.).

Funktionsweise der Kolbenpumpe

Die *India Mark II* ist eine Kolbenpumpe. Bei dieser Bauart befindet sich der Kolben im Inneren des Pumpenrohres, unterhalb des Wasserspiegels (vgl. WEDC Publications (a): 0:35). Mit dem Hebel der Pumpe, der auch Schwengel genannt wird, wird der Kolben von Hand in Bewegung gebracht (vgl. Webseite Kläranlagen Vergleich). Der Kolben im Inneren wandert nach oben, wenn der Schwengel nach unten gedrückt wird. Es entsteht

unterhalb des Kolbens ein Unterdruck, der bewirkt, dass sich das Einlassventil öffnet. Das Einlassventil ist mit der Wasser-Ansaugleitung verbunden. Durch das geöffnete Ventil steigt die Wassersäule nach oben. Wird der Schwengel nach unten bewegt, schließt sich das Einlassventil bedingt durch die Schwerkraft, und zugleich öffnet sich das Auslassventil im Kolben, sodass das Wasser hindurchfließen kann. Wenn der Handlauf abermals nach oben bewegt wird, wird das Wasser oberhalb des Kolbens Richtung Pumpenkopf, der mit dem Hahn verbunden ist, gepresst. Das Wasser fließt nun durch den Hahn ab (vgl. Webseite Kläranlagen Vergleich).

Trainingsprogramme und das „Three-Tier Maintenance System“

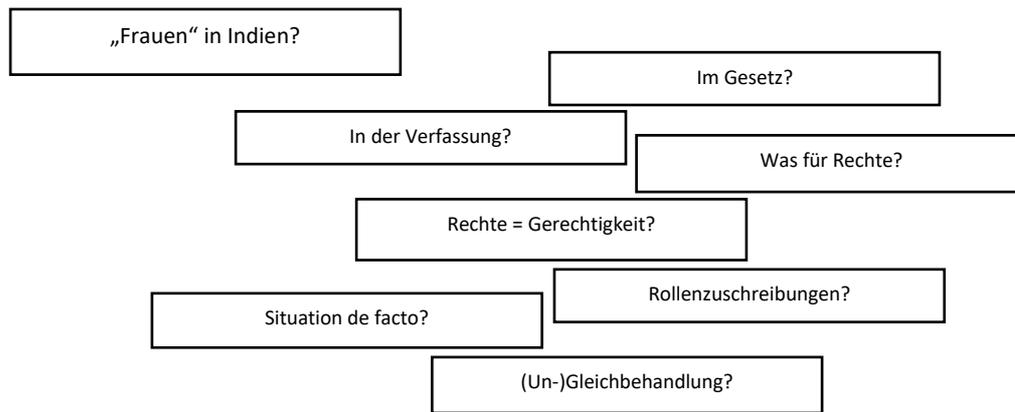
Die Implementierung der *India Mark II* war eingebettet in ein Trainingsprogramm des *International Development Research Center (IDRC)*. Das *IDRC* gab illustrierte Betriebsanleitungen heraus und schulte lokale Mechaniker*innen aus den Dörfern, in denen die *India Mark II* installiert werden sollte. Diese Mechaniker*innen sollten die Pumpen installieren und reparieren. Außerdem verfasste das *Institute of Engineering and Rural Technolgy* eine weitere, umfassende Betriebsanleitung mit dem Titel „Do it Yourself Maintenance of the Indian Mark II“. Bei der Implementierung der *India Mark II* wurde Bezug genommen auf die Einführung des „Three-Tier Maintance System“ von Seiten der Wasserversorgungsbehörde Indiens im Jahr 1976 (vgl. Hughes 1999: 88ff.):

„Each pump received minor maintenance from a single, local caretaker. More difficult maintenance was the responsibility of trained mechanics, each of whom had responsibility for approximately 100 pumps. What he or she could not handle was left to a district mobile repair crew responsible for approximately 1000 pumps.“ (Hughes 1999: 89)

Die Entwickler*innen des „Three-Tier Maintenance System“ stützten sich dabei auf einen für den Süden Indiens entwickelten Ansatz, bei dem ein Fokus auf die Einbeziehung der dörflichen Gemeinschaften gelegt wurde. Eine Person aus der lokalen Bevölkerung war dafür zuständig, den Bewohner*innen die Nutzung der Pumpe zu erklären, den Bereich um die Pumpe sauber zu halten, die Lager immer wieder festzuziehen und die Kette zu schmieren. Außerdem war diese Person dafür verantwortlich, dass im Falle eines größeren Gebrechens der*die lokale Ingenieur*in verständigt wurde (vgl. Hughes 1999: 88ff.). Der*die lokale Ingenieur*in war wiederum zuständig für die Reparaturen an der Führungsbuchse, oder an der Mechanik des

Handlaufes. Er*sie sollte die 50–100 Pumpen, für die er*sie zuständig war, einmal im Monat genauer inspizieren und – falls die Reparatur einer der Komponenten unterhalb des Bohrloches anstand – den*die Bezirksingenieur*in informieren. Die Bezirks Ingenieur*innen waren für die kompliziertesten Reparaturen, die beispielsweise bei Problemen mit dem Pumpenkolben nötig waren, zuständig (vgl. Hughes 1999: 89ff.). Diese Organisation auf drei Ebenen wirkte zunächst gut durchdacht, erwies sich jedoch als nicht praxistauglich. Beispielsweise dauerte es durchschnittlich 45 Tage von der Meldung einer kaputten Pumpe bis zu deren Reparatur. Die Mitarbeiter*innen der ersten Ebene, die vor Ort Zuständigen, wurden von höhergestellten Kolleg*innen nicht ernst genommen. Viele der auf freiwilliger Basis mitwirkenden Akteur*innen, die sich dazu bereit erklärt hatten, für die Wartung der Wasserpumpen zu sorgen, verließen das Programm. Im Jahr 1984 hatte keine Region in Indien das Drei-Ebenen-Programm erfolgreich implementiert (vgl. Hughes 1999: 90–91).

Die Künstler*innen von *Dialogue* sind angetreten, auf Basis der Erkenntnisse aus diesem gescheiterten Versuch der Installation von Wasserpumpen die lokale Bevölkerung auf eine andere Art und Weise in den Brunnenbau einzubinden. Im Rahmen dieser Diplomarbeit wird untersucht, ob es dank des künstlerischen Zugangs von *Dialogue* gelungen ist, Rahmenbedingungen zu schaffen, die dem erfolgreichen Betrieb der *India Mark II* zuträglich waren. Eine wesentliche Rolle für das Gelingen dieses Vorhabens spielte die Einbeziehung der Frauen in den Dörfern, weshalb in der Folge deren Stellung im dortigen sozialen Gefüge erörtert wird.



Grafik 12

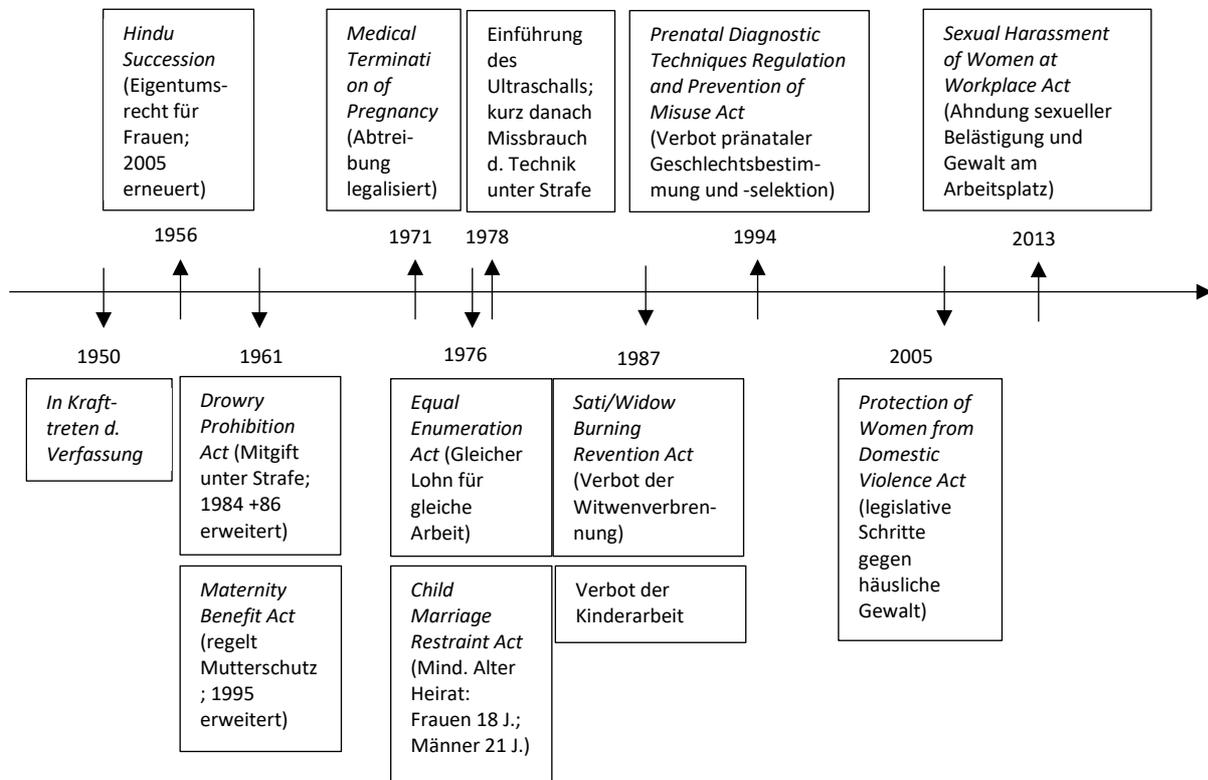
Grafik 12 zeigt jene Dimensionen der *Rolle der Frauen* in Indien die ich in diesem Exkurs behandeln möchte.

Exkurs: Die Rechte und die Rolle(n) „der Frau(en)“ laut Gesetz und in der Praxis
Ich möchte hier auf die Problematik der verallgemeinernden Rede von „den Frauen“
hinweisen. Das lässt sich damit begründen, dass „die eindeutige Zuordnung zum
weiblichen oder männlichen biologischen Geschlecht wissenschaftlich umstritten [ist].“
(Langenbacher 2017: 11–12, Fußnote 15). Zum anderen ist die Vorstellung von „den
Frauen“ als homogene, geschlossene Gruppe, deren Mitglieder alle dieselben Interessen
haben, irreführend. Selbst innerhalb eines geografischen Gebietes, in diesem Fall des
Bundesstaates Chhattisgarh, bestehen wesentliche Unterschiede zwischen Frauen, die
auf Merkmale wie Kaste, Alter, Ethnie, Kultur und Vermögen zurückzuführen sind. In der
feministischen Forschung ist die Zuschreibung von Gemeinsamkeiten zwischen Frauen
umstritten und wurde beispielsweise von Judith Butler gänzlich in Frage gestellt. Eine
andere Perspektive nimmt dabei die Tradition der „Global Sisterhood“ ein. Deren
Vertreterinnen beziehen sich darauf, dass Frauen mehr verbindet als sie trennt (vgl.
Langenbacher 2017: 11–12, Fußnote 15). Wenn in der Folge von „Frauen“ die Rede ist,
so beziehe ich mich auf das verbindende Moment der Frauen in Indien, vor allem
hinsichtlich gewisser Formen von Diskriminierung, denen sie ausgesetzt sind. Ich
versuche trotzdem, differenziert mit dem Begriff umzugehen.

Frauenbild(er) und Formen der Diskriminierung

Zunächst möchte ich darauf hinweisen, dass man in Indien (so wie in anderen Ländern
auch) nicht von „der Frau“ an sich sprechen kann.

Langenbacher 2017: 70). Vielmehr prägen „die gesellschaftspolitischen und
soziokulturellen Rahmenbedingungen und die bis heute vorherrschenden patriarchalen
Strukturen Indiens die Lebensbedingungen aller indischen Frauen“ (Calman 1992: XIV
zitiert nach Langenbacher 2017: 70), weshalb die Umstände, unter denen Frauen in
Indien leben, sehr unterschiedlich sind. Als generelle Problemfelder im täglichen Leben
indischer Frauen lassen sich dabei (a) der fehlende Zugang zu Land und Ressourcen
sowie (b) die nicht vorhandene Kontrolle über die eigene Arbeit und die daraus
hervorgehenden Erzeugnisse sowie (c) die Einschränkung der Bewegungsfreiheit
aufgrund der Familie oder soziokultureller Normen, die den Alltag der Frauen
bestimmen, zu nennen (vgl. Brohman 1996: 281; Langenbacher 2017: 70). Diese
Sachverhalte sind jedoch noch sehr allgemein formuliert und es bedarf meines
Erachtens einer genaueren Betrachtung. Im folgenden Exkurs werde ich deshalb die



Grafik 13

Die Illusion der Gleichberechtigung hat sich auch in mir kurz breit gemacht, denn als ich diese Grafik erstellte, war ich überrascht über die fortschrittliche Gesetzeslage. Doch im Zuge der weiteren Recherche zeichnete sich ein konträres Bild von der alltäglichen Situation der Frauen in Indien ab, die im Folgenden näher beschrieben wird (vgl. Langenbacher 2017: 71-72).

Rolle(n) und Rechte der Frauen in Indien näher beleuchten. Ich stelle zunächst die Frage nach den gesetzlich verankerten Rechten der Frauen. Des Weiteren fokussiere ich auf die Durchsetzung dieser Rechte im täglichen Leben in Chhattisgarh,³⁶ mit einem Schwerpunkt auf die Situation der Adivasi-Frauen in Kondagaon.

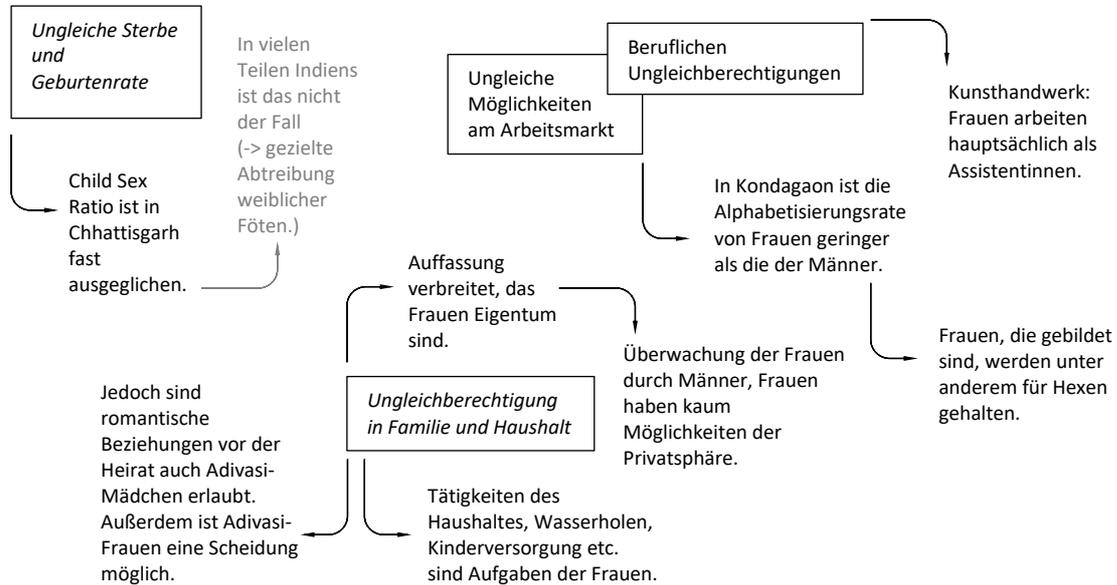
(a) Die im Gesetz verankerten Rechte von Frauen in Indien
Bezüglich der Gleichstellung von Mann und Frau wurden in Indien rein formal gesehen in den letzten Jahrhunderten Fortschritte gemacht. So sind gemäß Indiens Verfassung, die 1950 in Kraft getreten ist, Mann und Frau vor dem Gesetz gleichgestellt (vgl. Langenbacher 2017: 71). „Sowohl in der Präambel [der Verfassung], im Grundrechtekatalog als auch in den Leitprinzipien des Staates wird Gleichberechtigung festgeschrieben.“ (Langenbacher 2017: 71). Artikel 15 der Präambel der Verfassung verbietet explizit die Diskriminierung aufgrund des Geschlechts und sieht von Seiten des Staates zudem Maßnahmen zum Schutz der Rechte von Frauen und Kindern vor (vgl. Langenbacher 2017: 71):

„15. Prohibition of discrimination on grounds of religion, race, caste, sex or place of birth. —(1) The State shall not discriminate against any citizen on grounds only of religion, race, caste, sex, place of birth or any of them.“ (Verfassung Indien: 25 zit. nach Langenbacher 2017: 71)

An vielen weiteren Stellen in der Verfassung wird die Gleichberechtigung der Frauen explizit betont. In Artikel 14 wird beispielsweise die Gleichheit vor dem Gesetz garantiert; Artikel 16 verweist auf den freien Zugang zum Arbeitsmarkt und auf das Recht auf die Bekleidung öffentlicher Ämter. Jeglicher Angriff auf die Würde der Frau wird in Artikel 51A explizit verurteilt (vgl. Langenbacher 2017: 71).

Seit Inkrafttreten der Verfassung wurden weitere Gesetze erlassen, die dem Schutz und der Förderung der Frauen dienen sollen (vgl. Abb. 13). Einer der ersten Schritte zur Gleichstellung der Frauen vor dem Gesetz war dabei der *Hindu Succession Act* (1956), der Frauen das Recht auf Eigentum einräumt. In den 1960er und 70er Jahren kamen gesetzliche Erweiterungen hinzu, mit denen Abtreibungen legalisiert, der Mutterschutz geregelt, die Mitgift unter Strafe gestellt und ein Mindest-Heiratsalter festgeschrieben wurde und mit

³⁶ Für eine umfassende Analyse der Situation der Frauen in Indien siehe Langenbacher 2017.



Grafik 14

Grafik 14 vereint ein paar der von Langenbacher und Sen A. genannten Dimension der Ungleichberechtigung, denen Frauen in Indien in allen Lebensphasen ausgesetzt sind. Diese Dimensionen wurden von mir auf den Bundesstaat Chhattisgarh und den Bezirk Kondagaon angewandt sowie auf Adivasi-Frauen abgestimmt.

denen gleicher Lohn für gleiche Arbeit gewährleisten werden sollte. Mit weiteren Änderungen aus den 1980er und 90er Jahren wurde ein Verbot der Kinderarbeit und der Witwenverbrennung realisiert. Außerdem wurde die missbräuchliche Anwendung von Ultraschalluntersuchungen für die pränatale Geschlechtsbestimmung (zur vorzeitigen Selektion der weiblichen Föten) unter Strafe gestellt. 1994 wurde die pränatale Geschlechtsbestimmung ganz verboten (vgl. Langenbacher 2017: 71–72).

„Diese gesetzlichen Reformen schufen zwar einen formalen Rahmen, generierten jedoch gleichzeitig eine ‚Illusion der Gleichberechtigung‘.“ (Sharma 1985: 2 zitiert nach Langenbacher 2017: 71). Es ist daher lohnenswert, diese Bestimmungen mit der realen Situation von Frauen in Indien abzugleichen.

(b) Die tatsächliche(n) Lebenssituation(en) der Frauen

In den letzten Jahrzehnten haben sich die strukturellen Bedingungen für Frauen in Indien deutlich verbessert, beispielsweise was den Zugang zu Bildung betrifft. Frauen ist es möglich, an immer mehr Lebensbereichen teilzuhaben, beispielsweise durch die Besetzung von einflussreichen Positionen. Dennoch wird der Großteil der Frauen in Indien täglich diskriminiert und die Teilhabe an der Gesellschaft wird ihnen erschwert. Frauen sind eher von Armut betroffen, es mangelt ihnen an sauberem Trinkwasser und an einem hygienischen Umfeld und oftmals haben sie keinen Zugang zu einer angemessenen medizinischen Versorgung. Die Benachteiligung von Frauen in Indien beginnt bereits vor der Geburt und endet frühestens mit dem Tod (vgl. Langenbacher 2017: 72–73 ; vgl. Grafik 14).

Ungleichheit bezüglich der Sterbe- und Geburtenrate

Das Geschlechterverhältnis (die „Sex Ratio“) in Bezug auf die Anzahl der Todesfälle und der Geburten gilt allgemein als Indikator für das Wohlergehen, die Überlebenschancen und den Status von Frauen. Die „Child Sex Ratio“ liegt in Chhattisgarh weit über dem nationalen Durchschnitt (vgl. Sen I. 2019: 96). 2011 kamen in Chhattisgarh unter den Kindern zwischen null und sechs Jahren 1000 Buben auf 979 Mädchen (vgl. Sen I. 2019: 96). Im Vergleich dazu kamen in Gesamtindien auf 1000 Buben nur 919 Mädchen (vgl. Langenbacher 2017: 73–74).

Trotz des Verbotes der pränatalen Geschlechtsbestimmung kommt es immer noch in vielen Teilen Indiens zur gezielten Abtreibung von weiblichen Föten. Somit beginnt die Bevorzugung des männlichen Geschlechtes bereits vor der Geburt. Unter anderem kann

das auf patriarchale Gendernormen sowie auf soziokulturelle Praktiken und Bräuche zurückgeführt werden. Mädchen und Frauen werden immer noch als (finanzielle) Belastung angesehen, vor allem wegen der zu bezahlenden Mitgift, die offiziell eigentlich verboten ist, jedoch immer noch praktiziert wird. Söhne gelten hingegen als „Stammhalter“ der Familie (vgl. Langenbacher 2017: 73–74).³⁷ Die relativ ausgeglichene „Child Sex Ratio“ in Chhattisgarh könnte ein Indiz dafür sein, dass in diesem Teil Indiens die gezielte Abtreibung von weiblichen Föten weniger verbreitet ist.

Zugang zu Bildung

Hinsichtlich des Zuganges zu Bildung gibt es in Kondagaon zwischen Frauen und Männern einen Unterschied, denn die Alphabetisierungsrate von Männern ist um rund 16,5 Prozent höher als jene der Frauen (vgl. Census 2011: Kondagaon). Gebildete Frauen stehen in Kondagaon teilweise noch im Ruf, Hexerei zu betreiben und werden daher gefürchtet (vgl. Shukla o. J.).

„Any women possessing *vidya* (knowledge) is liable to be a witch who can damage or kill. [...] The fear of the 'evil women' is also activated by the *bhagat* (priest) in order to ensure his own position of power. This largely effects the position of the women in a social set.“
(Shukla o. J.)

Zugang zum Arbeitsmarkt

Adivasi-Frauen in Kondagaon ist es erlaubt, einer außerhäuslichen Arbeit nachzugehen. Viele Frauen arbeiten beispielsweise in der Landwirtschaft, verwalten mitunter das Saatgut (vgl. Sen I. 2019: 96–97) oder assistieren ihren Ehemännern bei der Herstellung von Kunsthandwerksgegenständen (vgl. Shukla o. J.).³⁸ Dies lässt sich beispielsweise in den Kunsthandwerkszentren der Region beobachten. Ich möchte diese Rolle am Beispiel der Künstlerin Shantibai von Dialogue veranschaulichen:

Bevor Shantibai Altaf kennenlernte, arbeitete sie als Assistentin ihres Ehemannes Raituram. Auf die Frage Altafs, ob Shantibai nicht selbstständig künstlerisch arbeiten

³⁷ Die Dokumentation „ARTE: Indiens verlorene Töchter“, ausgestrahlt am 09.07.2015 verdeutlicht in bewegten Bildern unterschiedliche Aspekte der *Gender Role* der Frauen in Indien. Darin werden verschiedene Interviews gezeigt und Frauen in unterschiedlichen Teilen Indiens begleitet, die sich gegen die Tötung ihrer Töchter zur Wehr gesetzt, Vergewaltigungen zur Anzeige gebracht oder ihre Ehemänner wegen Gewalttaten verlassen haben. Auch jene Frauen, die als Witwen ihre Familien verlassen müssen, weil sie ohne ihren Mann nichts wert sind und nur eine zusätzliche Person darstellen, die ernährt werden muss, treten darin auf. Die Dokumentation zeigt zudem, welche Konsequenzen und Bürden diese Entscheidungen mit sich bringen. Aber es wird auch jene Perspektive beleuchtet, die zeigt, dass sich Frauen im 21. Jahrhundert gegen jahrhundertalte Normen, Bräuche, die traditionelle *Gender Role* und gegen ihre Ehemänner zur Wehr setzen.

³⁸ In vielen Teilen Indiens wäre selbst diese Form von Arbeit für Frauen nicht möglich (vgl. Sen I. 2019: 96–97), da ihr Betätigungsfeld auf die Arbeit im Haushalt begrenzt ist (vgl. Langenbacher 2017: 73–74).

wolle, antwortete sie beim ersten Zusammentreffen folgendermaßen: „He is known as a master ... I only help him.“ (Adajania 2016: 205). Die Zusammenarbeit mit Altaf bestärkte Shantibai jedoch in ihrem Wunsch, selbstständig zu arbeiten. Der Ehemann von Shantibai wurde von den anderen Männern im Dorf verspottet, als diese begann, selbstständig Skulpturen anzufertigen. Raituram ärgerte sich über die Aufmerksamkeit, die Shantibai als Künstlerin erhielt. Die beiden ließen sich letztendlich scheiden (vgl. Kester 2011: 90).

Familie und Haushalt

Adivasi-Frauen in dieser Region ist es möglich, sich scheiden zu lassen. Bevor junge Adivasi-Frauen heiraten, ist es ihnen (sowie den jungen Männern) gestattet, temporäre, provisorische, romantische und sexuelle Beziehungen einzugehen, ohne dafür die Zustimmung von Erwachsenen einholen zu müssen. Ein dafür gerne genutzter Treffpunkt ist das Ghotul (siehe oben). Die Partner*innen dürfen mehrmals gewechselt werden, bevor man eine monogame Ehe führt (vgl. Kester 2011: 84).

Neben den Arbeiten, die mit der Rolle als Hausfrau und Mutter verknüpft sind, leisten Frauen und Mädchen in Kondagaon oft schwere körperliche Arbeit. Meistens handelt es sich dabei aber um unbezahlte Tätigkeiten, beispielsweise auf den Feldern oder in der Viehzucht, oder um Aufgaben wie die Beschaffung von Wasser, Futter oder Feuerholz (vgl. Langenbacher 2017: 75).³⁹ Selbst bei diesen Tätigkeiten werden die Frauen von den Männern im Dorf Kondagaon beobachtet. Ihnen ist es nicht möglich, sich frei und unbeobachtet zu bewegen (vgl. Kester 2011: 77ff.). Eine Erhebung des *National Family Health Survey (NFHS)* ergab, „dass es nur 36,8 Prozent aller Frauen [in Indien] erlaubt ist, alleine Erledigungen außer Haus zu machen und dazu beispielsweise den Markt aufzusuchen [...].“ (Langenbacher 2017: 75).

Die Männer des Dorfes, vor allem die Ehemänner, bestimmen über die Privatsphäre von Frauen und Mädchen und legen fest, welche Wege sie selbstständig zurücklegen können (vgl. Kester 2009: Part 2). Dies wird auch anhand der männlichen Sicht auf die Rollenzuschreibungen in ganz Indien deutlich. Bei einer internationalen Studie⁴⁰ gaben

³⁹ Die Erwerbsquote in Indien lag 2011/2012 bei 39,5 Prozent. 55,6 Prozent der Männer in Indien waren demnach offiziell erwerbstätig, jedoch nur 22,5 Prozent aller Frauen (vgl. Langenbacher 2017: 75).

⁴⁰ Bei dieser Studie handelte es sich um die „International Men and Gender Equality Survey“ (IMAGES). Für die IMAGES wurden die Einstellungen und das Verhalten von Männern in Bezug auf die Geschlechtergerechtigkeit erforscht. Es wurden dabei Daten in sechs Ländern (Brasilien, Chile, Kroatien, Mexiko, Ruanda und Indien) erhoben (vgl. Langenbacher 2017: 87).

80 Prozent der befragten Männer in Indien an, dass die Mutter die Aufgabe der Versorgung der Kinder innehat. 81 Prozent der Männer in Indien stimmten der Aussage zu, dass bei Entscheidungen über das Familienleben die Männer das letzte Wort haben. Das Ideal der Gleichberechtigung der Geschlechter unterstützten nur 47 Prozent der Befragten (vgl. Langenbacher 2017: 87).

„Zutage trat in ihren Ergebnissen, dass indische Männer in ihrer Grundhaltung normativ wie faktisch die Entscheidungsgewalt und Kontrolle über ‚ihre‘ Frau beanspruchen. So gaben 39 Prozent an, dass sie entscheiden, wen ihre Frau trifft, 33 Prozent, wie sie sich kleidet, 50 Prozent wollen immer wissen, wo sie sich aufhält, und 60 Prozent erheben Anspruch auf die Macht über den Körper ihrer Frau, d. h. darüber, ob und wie Geschlechtsverkehr (bzw. Verhütung) stattfindet. Nur 15 Prozent beziehen ihre Frau bei wichtigen Entscheidungen mit ein [...]“ (Priya et al. 2014: 26 zit. nach Langenbacher 2017: 87)

All die von mir genannten Statistiken ermöglichen lediglich eine abstrakte Betrachtungsweise des Lebens der Menschen in Indien. Außerdem möchte ich darauf aufmerksam machen, dass bei den Angaben, die sich auf ganz Indien beziehen, regionale Unterschiede nicht berücksichtigt wurden, was deren Aussagekraft verringert.⁴¹ Dessen ungeachtet ist festzuhalten, dass die Ausführungen über die reale, alltägliche Situation indischer Frauen, im Speziellen der Adivasi in Kondagaon, Diskrepanzen zwischen der De-jure-Ausgangslage und der De-facto-Situation deutlich machen. Es besteht immer noch eine große Kluft zwischen den in der Verfassung festgelegten Zielen, Gesetzen, Plänen und Programmen auf der einen und dem realen Status von Frauen in Indien auf der anderen Seite (vgl. Langenbacher 2017: 92). Das folgende Zitat fasst die Diskrepanz zwischen der Rechtslage und der alltäglichen Situation pointiert zusammen: „The Indian state’s response to the oppression of women can be described as hypocritical at its worst and schizophrenic at its best.“ (Bandyopadhyay 2000: 2696 zit. nach Langenbacher 2017: 92).

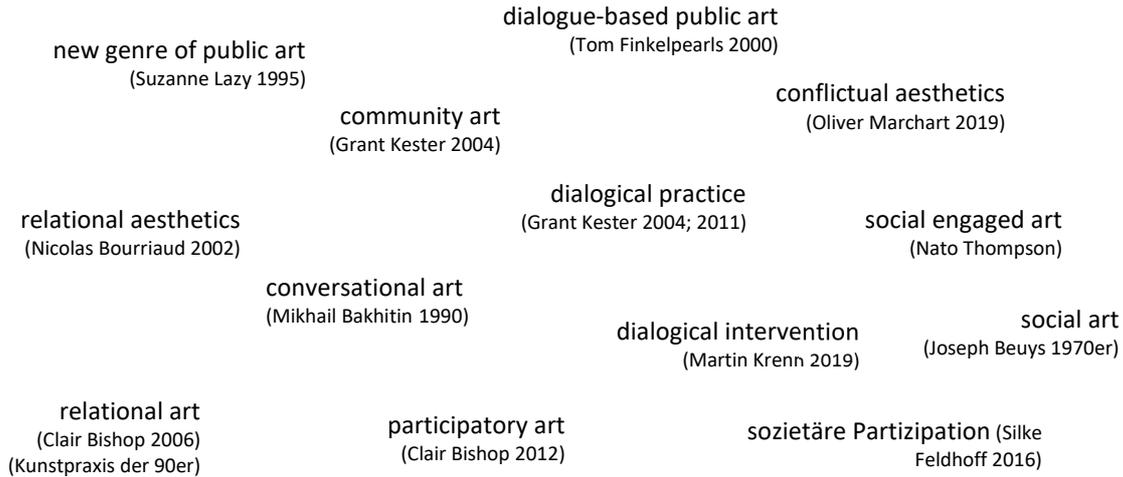
⁴¹ Nicht berücksichtigt werden in dieser Beschreibung die häusliche Gewalt und die gewaltsamen Übergriffe außerhalb des Haushaltes (sowohl physischer, psychischer und sexueller Natur) (vgl. Langenbacher 2017: 79 ff.).

Der Kontext der *Nalpar Sites* – Nachsatz

Der Kontext, in dem die Künstler*innen mit ihrer Intervention und Installation agieren, ist überaus komplex und kann deshalb nie im Ganzen erfasst werden. In diesem Kapitel wurde trotzdem ein entsprechender Versuch unternommen.

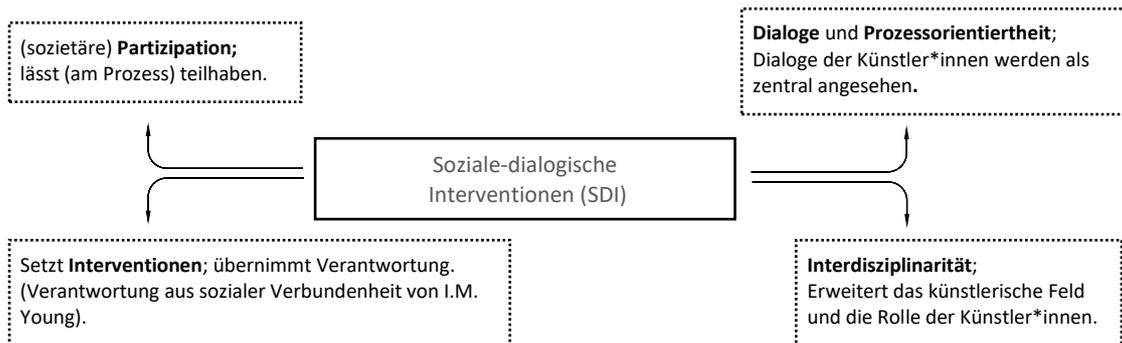
Dieser komplexe Kontext hat mich unter anderem in Bezug auf die Versprachlichung meiner Recherche an meine Grenzen gebracht, denn es ist sehr schwierig, nicht in Klischees zu verfallen. Gerade beim Sprechen und Schreiben über Minderheiten und indigene Gruppen hatte ich das Gefühl, dass ich Machtstrukturen reproduziere. Der schizophren anmutende Versuch, mit Gruppenbezeichnungen zu agieren und dabei zu betonen, dass diese Gruppen weder homogen und noch statisch sind, stellt eine Gratwanderung dar, denn, „[t]o speak' as Luce Irigaray reminds us, is ‚never neutral'. Nor is bodily knowledge or interaction ever ‚outside' power.“ (Kester 2011: 94).

Die in diesem Kapitel verdichteten Schlaglichter auf den Kontext haben aber meine Neugierde geweckt und mir Lust gemacht, mit den Bewohner*innen in Kondagon zu sprechen und nicht nur über sie zu schreiben. Ich bin der Meinung, dass die Interaktion vor Ort den vorab recherchierten Kontext nochmals erweitern wird, wenn sie ihn nicht sogar überschreiben wird.



Grafik 15

Jede dieser Kunstströmungen ist eingebettet in eine Epoche bzw. in (Kunst-)Theorien und sie sind verknüpft mit spezifischen künstlerischen Praxen (vgl. Fetz 2014: 19). Vieler der obenstehenden Begriffe wurden von einzelnen Kunsttheoretiker*innen oder Kunsthistoriker*innen eingeführt beziehungsweise geprägt (vgl. Namen in Klammer). Deren Begriffsgeschichte und die Entwicklung der entsprechenden Kunstformen klammere ich in dieser Arbeit aus. Stattdessen sei diesbezüglich auf folgende Lektüre verwiesen: Bishop 2012; Bourriaud 2002; Kester 2004; Krenn 2019; Milevska 2006.



Grafik 16

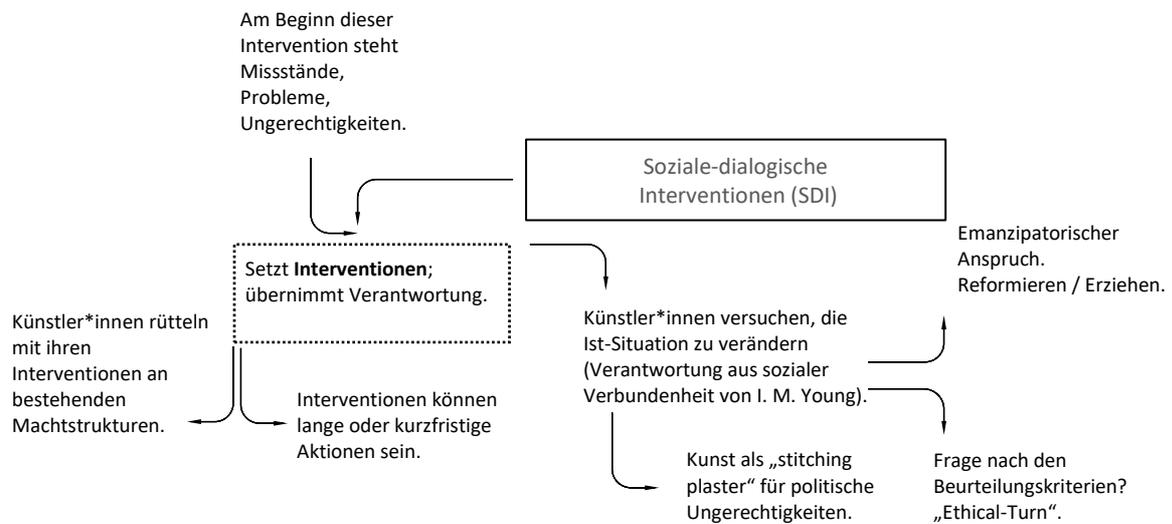
Diese Grafik nennt vier zentrale Strategien von Kunst, die Teilhabe ermöglicht und in einem sozialen Gefüge interagiert und interveniert. Ich werde die künstlerische Praxis, die diese fünf Strategien nutzt, im Weiteren soziale-dialogische Interventionen (SDI) nennen. Ich habe mich für diese Bezeichnung entschieden, weil sie sich eher auf die Bezeichnung von künstlerischen Strategien bezieht als auf monumentale, große, bedeutungsschwere Bezeichnungen für Kunstströmungen.

III. Kunsttheoretischer Kontext und Begriffe

Am Beginn dieses Kapitels stehen zwei zentrale Fragen: In welchen kunsttheoretischen Diskurs ist die künstlerische Arbeit *Nalpar Sites* eingebettet? Wie werden künstlerische Strategien, im Zuge derer in sozialen Gefügen interveniert und Nicht-Künstler*innen am Schaffensprozess beteiligt werden, in der Kunsttheorie beschrieben und diskutiert? Künstlerische Arbeiten wie die *Nalpar Sites* sind auch in einen kunsttheoretischen und kunsthistorischen Kontext eingebettet, der wiederum mit einer Epoche sowie mit künstlerischen Praxen und Theorien verwoben ist. All diese Strömungen haben trennende, aber auch verbindende Momente (vgl. Fetz 2014). Ich verzichte in der Folge darauf, diverse Kunstrichtungen einander gegenüberzustellen und sie zu analysieren. Mein Ziel ist es vielmehr, nur jene Strömungen zu beschreiben, die für die weitere Analyse der künstlerischen Strategien von *Dialogue* relevant sind.

Im Speziellen möchte ich auf vier Strategien eingehen, die im Rahmen der Kunsttheorie von Grafik 15 verhandelt werden. Es handelt sich dabei um: Partizipation – Intervention – Interdisziplinarität – Dialoge und Prozessorientiertheit im künstlerischen Schaffen. Diese vier künstlerischen Strategien werden im kunsttheoretischen Diskurs ambivalent verhandelt, was sich eventuell damit erklären lässt, dass diese an sich voller Widersprüche sind, die nicht aufgelöst werden können (vgl. Milevska 2006). Ich werde versuchen, die verschiedenen Perspektiven des kunsttheoretischen Diskurses hinsichtlich dieser Strategien darzulegen. Ich stelle hierbei keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Ich schließe das Kapitel mit einer Darlegung der Verantwortungskonzeption von I. M. Young ab, denn meines Erachtens nimmt die Frage nach der bewussten Übernahme von Verantwortung durch Künstler*innen als künstlerische Strategie einen zentralen Stellenwert ein. Es bleiben dabei folgende Fragen offen: Wie übernehmen Künstler*innen Verantwortung? Wie zeigt sich das in ihren künstlerischen Strategien? Was für ein Modell von Verantwortung setzen die Künstler*innen von *Dialogue* als Strategie ein – ein individuelles, ein institutionelles oder ein kollektives? Die Beantwortung dieser Fragen soll dank I. M. Youngs Modell „Verantwortung aus sozialer Verbundenheit“ gelingen. Ihr Modell wurde ursprünglich für den Diskurs in der



Grafik 17

Grafik 17 gibt einen Überblick über die verschiedenen Aspekte der künstlerischen Strategie „Intervention“.

politischen Philosophie hinsichtlich Fragen der globalen Gerechtigkeit entwickelt. Ich werde in Kapitel IV. versuchen, anhand der *Nalpar Sites* zu argumentieren, dass sich I. M. Youngs Modell für eine strukturierte Analyse künstlerischer Strategien anwenden lässt.

Strategiebegriff

Bevor ich jedoch im Folgenden die vier künstlerischen Strategien essayistisch erörtern werde, möchte ich den Begriff „Strategie“ definieren. Ich verstehe unter einer künstlerischen Strategie eine Methode oder eine Vorgabe, auf die nach Belieben zurückgegriffen werden kann. Das betrifft zum Beispiel die Wahl eines Materials oder Regeln, die im Rahmen eines künstlerischen Konzeptes eingeführt wurden. Man könnte vereinfacht bzw. überspitzt sagen, dass es sich dabei um die Struktur eines Ablaufes handelt, der ähnlich wie einem Kochrezept gefolgt werden kann. Diese Struktur bringt aber je nach Feld, in dem sie angewandt wird, unterschiedliche Ergebnisse am Ende des Prozesses mit sich (vgl. Fetz 2014).

Intervention

Der Begriff „Intervention“

Der Begriff „Intervention“ und die Wendung „künstlerische Intervention“ werden im gegenwärtigen kunsttheoretischen Diskurs heterogen verwendet; meistens wird damit jedoch eine künstlerische Praxis beschrieben, die einen Bezug zwischen Kunst, Politik und Gesellschaft herstellt (vgl. Smodics/Zobl 2019: 166). „Eine künstlerische Intervention impliziert [...] durch die Vorsilbe ‚inter‘, dass es um ein Dazwischen, also einen Zwischenraum geht, indem man eine künstlerische Handlung setzt.“ (Fetz 2014: 58). Eine künstlerische Intervention kann dabei als eine informelle und subversive künstlerische Strategie fungieren.

Zu Beginn steht ein Missstand; das Ziel lautet, diesen mittels der Intervention zu
beseitigen.

Am Anfang jeder Intervention steht ein Problem, ein Missstand, eine Ungerechtigkeit, auf die die Künstler*innen aufmerksam werden, denn Intervenieren bedeutet unter anderem, für etwas einzutreten, etwas zu verhindern oder sich einfach einzumischen⁴² (vgl. Fetz 2014: 58).

⁴² „Intervenieren“ kann dabei mehrere Bedeutungen haben. So kann man darunter verstehen, dass man sich einmischt, dazwischen geht, aber auch, dass man etwas konfrontiert, es unterbricht, verhindert oder aufhält (vgl. Fetz 2014: 58).

Die Künstler*innen versuchen, sich in sozialen und politischen Felder zu engagieren. Kunst wird in diesem Zusammenhang als ein Möglichkeitsfeld gesehen, in dem soziale und politische Belange verhandelt werden können (vgl. Feldhoff 2016: 31)⁴³.

Künstlerische Interventionen haben ein klare Absicht und Intention:

„Sie [die künstlerische Intervention] möchte in reale Problemsituationen intervenieren und durch kollektiv erarbeitete Lösungsmöglichkeiten eine Verbesserung erzielen. Das bedeutet, dass der_die Künstler_in in Zusammenarbeit mit den Betroffenen oder Beteiligten etwas real verändern möchte. Wie die erarbeitete Lösung jedoch aussieht, ist offen, hängt aber nicht nur von dem_der Künstler_in sondern auch von den Teilnehmer_innen ab.“ (Fetz 2014: 50)

Zwei Arten von künstlerischen Interventionen

Wie auf Missstände reagiert wird, ist von Künstler*in zu Künstler*in unterschiedlich. In der Kunsttheorie werden zwei Arten von Interventionen unterschieden. Die erste Form hat als Fokus die Störung von spätkapitalistischen Machtstrukturen, vor allem in der Kultur- und Medienindustrie. Als Beispiel können hier die institutionskritischen Interventionen des feministischen Kollektivs *Guerrilla Girls* angeführt werden (vgl. Smodics/Zobl 2019: 166–167). Die zweite Art von künstlerischen Interventionen hat als Merkmal, „dass [...] eher sozial motivierte Ansätze verfolg[t werden], mit dem Ziel, gesellschaftlich marginalisierte Gruppen zu unterstützen“ (Smodics/Zobl 2019: 167). Es wird dabei von Künstler*innen versucht, eine Öffentlichkeit für die Interessen und Probleme dieser Gruppen zu generieren und Informationen über die gegenwärtige Situation zu streuen (vgl. Smodics/Zobl 2019: 167). Künstler*innen setzen dabei sowohl auf langfristige Strategien als auch auf temporäre Aktionen (vgl. Krenn 2019: 68ff). Sie verfolgen in diesem Zusammenhang das Ziel, die Ist-Situation zu verändern oder zumindest Veränderung anzustoßen (vgl. Smodics/Zobl 2019: 167).

Der Duden definiert „intervenieren“ wie folgt: „[vermittelnd] in ein Geschehen, einen Streit o. Ä. eingreifen, sich [als Mittler] einschalten“ (Duden: Intervenieren; Einschübe im Original).

⁴³ Anfang der 90er Jahre stand noch zur Diskussion, ob es sich dabei überhaupt um Kunst handelt. Als Argument dafür, dass dies keine Kunst sei, wurde angeführt, dass es sich vor allem um soziale Arbeit handelt und eben nicht um Kunst. So wurden in Österreich in den 90er Jahren unter anderem Projekte von Christine und Irene Hohenbüchler, die sie z. B. anlässlich der Dokumenta X in Kassel (1997) oder bei der Biennale in Venedig 1999 umsetzten, kontrovers diskutiert. 1994 gab Nina Felshin ein Buch mit dem Titel „But is it Art?“ heraus, ein Anthologie der aktivistischen und sozial engagierten Kunst, die zeigte, wie wichtig es für diese Zeit war, soziales und politisches Engagement von Künstler*innen und Künstler*innen-Gruppen als Kunst zu etablieren. Heute kann man sich eine Kunstwelt gar nicht mehr ohne sozial engagierter Kunst vorstellen. Obwohl, oder gerade weil sozial engagierte Kunst im Mainstream angekommen ist, ist es wichtig, weiterhin Fragen bezüglich der Kriterien für die Bestimmung der ästhetischen Qualität dieser Arbeiten und des spezifischen politischen Charakters der Kunst zu stellen (vgl. Krenn 2019: 70). Die Bestimmung dieser Qualitäten und Kriterien ist noch am Anfang und die Diskussion darüber ist sehr schwammig.

Soziale-dialogische Interventionen

Künstler*innen, die mit ihren Intervention sozial engagierte Ansätze verfolgen, wählen in vielen Fällen den Dialog mit Personen, die nicht künstlerisch tätig sind, als ihre Strategie. Der Dialog hilft den Gesprächspartner*innen dabei, die Ist-Situation (Missstände, Diskriminierung, Probleme, Ungerechtigkeiten) zu verstehen und im Weiteren Interventionen auszuarbeiten, zu planen und umzusetzen (vgl. Kester 2004: 89ff.). Diese Art von Intervention nenne ich im Folgenden soziale-dialogische Interventionen (SDI). Der Dialog und die Prozessorientiertheit als künstlerische Strategie beleuchte ich etwas später in diesem Kapitel.

Auseinandersetzung mit Widersprüchen – emanzipatorischer Anspruch

Jede Intervention bedeutet für die Künstler*innen auch, dass sie sich mit Widersprüchen und Konflikten auseinandersetzen müssen, was durchaus unangenehm sein kann. Es geht im künstlerischen Prozess jedoch nicht darum, einen Konsens herzustellen. Vielmehr soll im Rahmen eines dialogischen Aushandlungsprozesses mit dem Dissens produktiv umgegangen werden (vgl. Smodics/Zobl 2019: 163–176). Künstlerische Interventionen werden als emanzipatorische Praktiken verstanden, „insofern als sie neue, auch konflikthafte und widersprüchliche Handlungsräume an den Schnittstellen von künstlerischer Arbeit, sozialen Bewegungen und Bildungsprozessen eröffnen.“ (Smodics/Zobl 2019: 176).

Machtstrukturen aufbrechen

Künstler*innen, die SDI umsetzen, rütteln meistens an bestehenden Machtstrukturen oder fordern diese heraus. Sie sind dabei beharrlich bemüht, Prozesse in Gang zu bringen, von denen sie sich eine nachhaltige Veränderung der Umstände erhoffen (vgl. Krenn 2019: 69–72).

„[Es werden] dominante Erzählungen und ihnen innewohnende Gewaltverhältnisse offengelegt [...] und unsichtbares Wissen sichtbar [...]: Künstlerische Interventionen widersetzen sich den machtfunktionalen Diskursen und eröffnen durch ihr emanzipatorisches Handeln neue Räume.“ (Smodics/Zobl 2019: 164)

„Erziehen“ / „reformieren“ / „heilen“

Künstlerische Interventionen finden vor allem dann statt, wenn Krisensituationen vorliegen, wenn es beispielsweise soziale Missstände oder Konflikte gibt, die eine Veränderung zum „Besseren“ wünschenswert erscheinen lassen.

Problematisch ist dabei, dass die intervenierenden Künstler*innen dabei davon ausgehen, dass sie aufgrund ihrer Positionen größere Souveränität besitzen, und dass sie damit eine Art „Heilung“ der Ist-Situation erwirken können (vgl. Röllig 2003: 274; Fetz 2014: 59). Die Künstler*innen verkörpern dabei die Haltungen einer „weisen Person“, die Anderen die „Erleuchtung“ (enlightment) bringen kann,⁴⁴ „[u]m eine ‚Gesellschaft‘, die von ihren Lebenskräften entfremdet ist“ (Kravagna 1998: 36) zu „heilen“. Hier muss gefragt werden, von welcher Position aus eine „Verbesserung“ angestrebt wird und ob diese „Verbesserung“ überhaupt allgemein erwünscht ist oder ob die Künstler*innen damit nicht eigentlich die eigene Ideologie und das eigene Weltbild Anderen oktroyieren wollen. Außerdem bleibt dabei die Frage offen, ob Künstler*innen überhaupt die Kompetenz haben, Missstände, Ungerechtigkeiten etc. zu beseitigen (vgl. Fetz 2014: 59).

Machtpositionen und Handlungsfähigkeit

Die reformierende Haltung der Künstler*innen ist anmaßend und verleiht diesen eine problematische Machtposition. Sie wollen Andere zu etwas vermeintlich Besserem „erziehen“.⁴⁵ Die Teilnehmer*innen der Intervention sollen zu handlungsfähigen Individuen werden, die sich im Weiteren selbst helfen und sich somit auch wieder in die Gesellschaft eingliedern können. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass alle jene, die nicht Teil der Gesellschaft sind, daran selbst schuld sind, etwa indem sie falsche Entscheidungen getroffen haben oder indem ein persönlicher Mangel an Fähigkeiten besteht. Nur durch individuelle Veränderungen kann man sich deshalb wieder in die Gesellschaft eingliedern; dabei können – so die Annahme – die künstlerischen Interventionen helfen. Strukturelle Ursachen werden dabei gar nicht in Betracht gezogen (Kester 2004: 181ff.), was in vielen Fällen zu keiner tiefgreifenden Veränderung

⁴⁴ Kester verweist im Zusammenhang mit Community-Art-Projekten auf die Wohlfahrtsprogramme der evangelischen Kirche und auf die Einbettung einer pädagogischen Moral in diese Programme, die sich vor allem auf „die Armen“ als formbares Subjekt bezieht (vgl. Kester 2004: 131ff.).

⁴⁵ Für eine umfassende Auseinandersetzung und vor allem eine historische Einbettung vgl. Kester 2004 und Bishop 2011.

der Ist-Situation führt, womit die Intervention eine rein kosmetische Maßnahme darstellt.

Politische Vereinnahmung

Auch vor politischer Vereinnahmung sind künstlerische Interventionen nicht gefeit. Historisch betrachtet kann (politische) Kunst totalitäre Züge annehmen. Dabei wird nicht nur die Kunst ihrer Autonomie beraubt, es werden auch künstlerische Strategien zur Manipulation von Menschen eingesetzt (vgl. Benjamin 2017: 506–508).⁴⁶ Politische Vereinnahmung kann auch dann passieren, wenn Künstler*innen staatliche Förderungen bekommen, etwa um sie dazu anzuhalten, mit Minderheiten oder diskriminierten Gruppen zu arbeiten. Die Künstler*innen bekommen bei der Vergabe finanzieller Mittel einen konkreten Auftrag, der besagt, was sie mit ihrer Intervention zu leisten haben (beispielsweise Jugendliche wieder in den Arbeitsmarkt integrieren). Die Intention von Seiten staatlicher Geldgeber*innen bei der Vergabe dieser Förderungen könnte darin bestehen, zu vermeiden, dass die Personengruppen, mit denen die Künstler*innen arbeiten sollen, dem Staat Geld kosten, beispielsweise aufgrund von Kriminalität, Drogenkonsum oder Arbeitslosigkeit. Die Künstler*innen sollen durch ihre Interventionen die jeweilige Gruppe wieder in die Gesellschaft eingliedern, damit diese im kapitalistischen System funktionieren kann, womit der (Wohlfahrts)Staat langfristig Geld spart (vgl. Bishop 2012: 14ff.). Meistens haben diese Projekte bereits eine Vorgeschichte: Oft sind Sozialarbeiter*innen mit ihren Bemühungen gescheitert und die letzte Hoffnung liegt auf der emanzipatorischen Wirkung künstlerischer Projekte (vgl. Kester 2004). Bei dieser Form von Intervention ist von Beginn an bereits klar, was die Künstler*innen zu leisten haben und was der sogenannte „Output“ des Projektes sein soll. Künstlerische Autonomie ist jedoch dann nicht mehr gewährleistet. Diese Art von künstlerischer Intervention hat wenig bis gar nichts mit dem Anspruch zu tun, bestehenden Tendenzen etwas entgegensetzen, sich einzumischen oder zu vermitteln. Die Künstler*innen führen nur einen ihnen auferlegten Auftrag aus und sie

⁴⁶ Es sei hier auf die Kunst im Faschismus und im Kommunismus verwiesen. Walter Benjamin schreibt dazu: „Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die Olympischen Götter war, ist nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß [sic] ersten Ranges erleben läßt [sic]. So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.“ (Benjamin 2017: 508). Die Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln für Benjamin im Krieg. Denn nur der Krieg bringt Massenbewegungen größten Ausmaßes hervor. Der Kommunismus hingegen verleibte sich die Kunst ein, benutze diese und nimmt ihr dadurch auch ihre Autonomie (vgl. Benjamin 2017: 506–508).

werden somit zu Dienstleistern. Als Beispiel dafür kann die Förderungspolitik von New Labour in England genannt werden (vgl. Bishop 2012: 14ff.).

Beurteilungskriterien / „Ethical Turn“

Im Rahmen der Beurteilungskriterien von SDI wird diese Kunstrichtung in vielen Fällen auf ihren gesellschaftspolitischen Wert reduziert und zu einem reinen „stitching-plaster“ gegen politische Ungerechtigkeit(en) erklärt (vgl. Kester 2004: 87). Jedoch kann jedes soziale Miteinander bereits als wichtige künstlerische Geste des Widerstands wahrgenommen werden. Ironisch und überspitzt kann gesagt werden: Es kann keine fehlgeschlagene, erfolglose, ungelöste oder langweilige Kunst, die teilhaben lässt, geben, denn alle derartigen Aktionen tragen dazu bei, dass soziale Bindungen gestärkt werden (vgl. Bishop 2012: 13).

Kunstkritiker*innen konzentrieren sich im Rahmen der Beurteilung von SDI oftmals nicht mehr auf ästhetische Fragen, sondern lediglich auf ethische (vgl. Bleuler 2019: 69). Diese ethische Rezeption von Kunst, die in sozialen Gefügen interveniert, hat im kunsttheoretischen Diskurs zu einem „ethical turn“ geführt. In diesem Rahmen gilt, dass gemeinsame Kriterien, die unter dem komplexen Aspekt der Ästhetik ausgehandelt wurden, plötzlich als überholt angesehen wurden (vgl. Bettel (im Erscheinen)). Hier lässt sich beispielsweise die Diskussion um die Bezahlung von Teilnehmer*innen von Aktionen nennen oder die Frage nach der Abgabe von Entscheidungsbefugnissen. „Jeder Hinweis auf Ausbeutung würde sofort ins Visier genommen und alles, was nicht durch Konsens-basierte Prozesse hervorgebracht wird, als künstlerischer Egozentrismus und Machtausübung angeklagt.“ (Bleuler 2019: 69). Die Beurteilung der künstlerischen Arbeit erfolgt nur aus einer ethischen Perspektive. Das macht es (fast) unmöglich, die Rolle eines*einer distanzierten Betrachters*in einzunehmen. Kunst wird dabei alleine an der Erfüllung des Wunsches nach Veränderung gemessen (vgl. Milevska 2006). Formale, ästhetische Aspekte von Objekten, die aus dem künstlerischen Prozess hervorgehen, werden außer Acht gelassen, ebenso wie keine Kategorien zur Analyse des künstlerischen Prozesses mehr existieren. Das führt dazu, dass ein sachlicher und strukturierter Diskurs über eine künstlerische Arbeit, die in sozialen Gefügen interveniert, kaum möglich ist.

Abschließend sei gesagt, dass von vielen SDIs eine viel zu große oder gar utopische Wirkung erwartet wird, die nie erzielt werden kann (vgl. Milevska 2015).

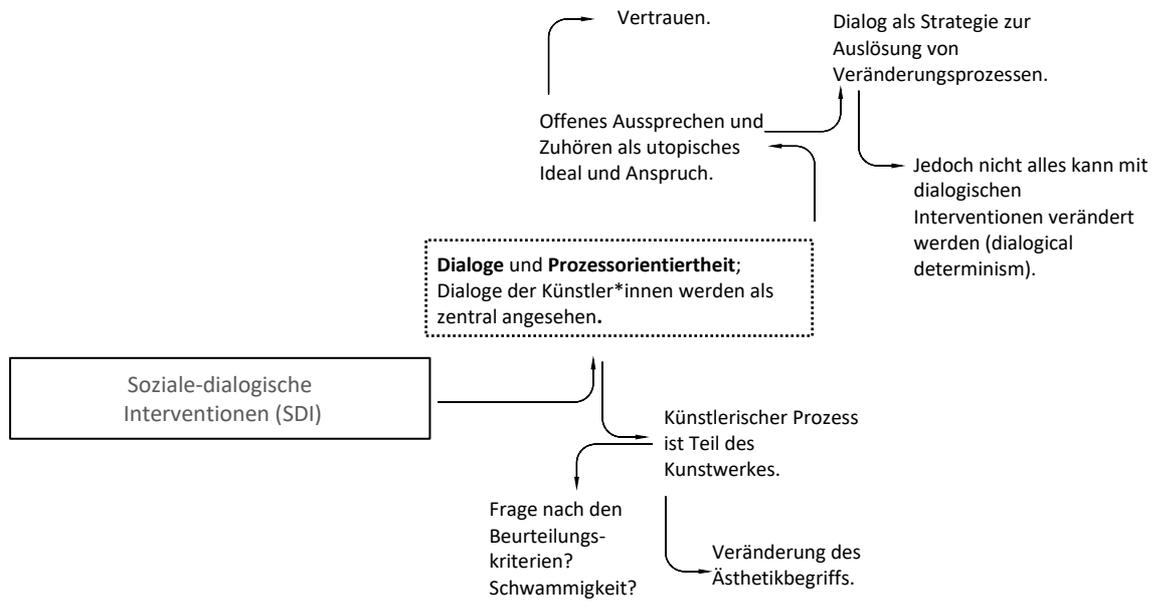
Zwei weitere zentrale Strategien, auf die Künstler*innen im Zuge ihrer dialogischen Interventionen setzen, sind der Dialog und die Prozessorientiertheit.⁴⁷ Wenn der Dialog als künstlerische Strategie angewandt wird, wird dieser zu einem integralen Bestandteil der künstlerischen Arbeit (vgl. Kester 2004: 8). „It [the dialogue] is reframed as an active, generative process that can help us to speak and imagine beyond the limits of fixed identities, official discourse, and the perceived inevitability of partisan political conflict.“ (Kester 2004: 8). Im Vergleich zum Diskurs, bei dem zwei einander widerstrebende Standpunkte geäußert werden, liegt die Stärke des Dialoges darin, dass dieser nicht nur das freie Sprechen ermöglicht, sondern dass das Gesagte auch von den Dialogpartnern*innen gehört wird (vgl. Rozboril/Pavlíková 2013: 1099).

Der freie und offene Dialog als Ideal

Der freie und offene Dialog zwischen den Künstler*innen und den Teilnehmer*innen einer Aktion ist ein utopisches Ideal (vgl. Kester 2004). Dieser dialogischer Austausch ist dessen ungeachtet entscheidend für den Prozessverlauf. Er hilft dabei, Konflikte zu verstehen, er stellt eine Rahmenbedingung dar, um Entscheidungen treffen zu können und er ist richtungsweisend bezüglich der Konkretisierung von Prozessen. Der Dialog ist im künstlerischen Prozess ein wesentliches, generatives Mittel, das den Beteiligten helfen kann, sich jenseits offizieller Diskurse oder Konflikte miteinander auszutauschen und voneinander zu lernen (vgl. I. Werk). Dieser Ansicht zufolge ermöglicht es der dialogische Austausch, im Rahmen des künstlerischen Prozesses (neues) Wissen zu produzieren (vgl. Kester 2004: 9) und „emanzipatorische Handlungsräume für das Denken von Möglichkeiten“ zu schaffen (Smodics/Zobl 2019: 162).

Der*die Künstler*in schafft Moment und Situationen, in denen sich Dialoge entspinnen können, für die Zufälle und zwischenmenschliche Dynamiken eine entscheidende Rolle spielen. Es sind Situationen, die der*die Künstler*in „nicht ganz in der Hand hat, obschon er aufs Ganze gesehen die Fäden zieht.“ (Bleuler 2019: 64). Denn letzten Endes ist es immer noch der*die Künstler*in, der*die entscheidet, wer im Rahmen des Dialogs wirklich gehört wird und wer nicht (vgl. V. Widersprüche).

⁴⁷ Die Rolle des Dialoges als künstlerische Strategie wurde zuerst Anfang 2004 vom Kunsthistoriker Grant Kester diskutiert (vgl. Kester 2004).



Grafik 18

„The power of debate is that two polarized voices are free to speak. But the power of dialogue is that these voices can be actually heard.“ (Gerzon 2006 zitiert nach Rozboril/Pavlíková 2013: 1099).

Künstler*innen, die an ihrem Prozess teilhaben lassen und in einem sozialen Gefüge interagieren, eignen sich den Dialog als künstlerische Strategie an. Sie verwenden die Stärke des Offenen und Freien und das aktiven Zuhören, um den künstlerischen Prozess zu entwickeln, zu gestalten oder Entscheidungen zu treffen.

Die künstlerische Identität basiert auf der Fähigkeit, offen und aktiv zuzuhören (vgl. Bishop 2012: 25). Den Künstlern*innen kommt im künstlerischen Prozess unter anderem die Rolle des geduldig zuhörenden Gegenübers zu, das eine vertrauensvolle Gesprächsbasis schafft (vgl. O'Beirn/Kölbl/Kolmann 2019: 91), die auch auf einer langfristigen Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen und Teilnehmer*innen basiert.

Der künstlerische Prozess ist Teil des Werkes

Die Wahl des Dialoges als künstlerische Strategie bedingt, dass die Künstler*innen prozessorientiert arbeiten. Der dialogische Austausch entspinnt sich über längere Zeit und dessen Ausgang ist ungewiss. Der Austausch ist wiederum von Bedeutung für die Ausgestaltung der Intervention, weshalb der Fokus nicht alleine auf dem „Endergebnis“ liegt. „Der kreative Schöpfungsakt, welcher zumeist ein kollektiver Prozess ist, in dem je nach Setting Menschen unterschiedlich kollaborieren, ist mindestens ebenso wichtig, wie die visuelle oder physische Manifestation.“ (Fetz 2014: 27). Jedoch interveniert nicht jede prozessorientierte künstlerische Arbeit in soziale Gefüge, zum Beispiel arbeiten viele Konzeptkünstler*innen prozessorientiert, ohne dabei einen sozialen Anspruch zu verfolgen (vgl. Fetz 2014: 27).

Deweys Ästhetik des Machens

Hier sei auch kurz auf Deweys Konzept der ästhetischen Erfahrung des „Machens“ verwiesen. Der Schlüssel zu Deweys Kunstverständnis ist „die ästhetische Erfahrung“. Laut dem amerikanischen Philosophen und Pädagogen John Dewey kann sich die ästhetische Erfahrung auf zweierlei Arten manifestieren: „in everyday life, through ‚making‘ as a process of learning to better understand the world, and in art“ (zit. in Krenn 2019: 74).⁴⁸ Die Diskussion darüber, worin genau die ästhetische Erfahrung „im Machen“ oder „Tun“ besteht, wie sie konstituiert ist, was es dazu braucht etc., ist sehr komplex. Im Rahmen des gegenwärtigen Diskurses hinsichtlich sozial engagierter und dialogischer Kunst wird diese Frage intensiv besprochen. Ich möchte diese Diskussionen gerne ausklammern, jedoch zusammenfassend sagen, dass die „Ästhetik des Machens“ nach neuen Kategorien in der Kunstrezeption verlangt, um Beliebigkeit und

⁴⁸ Deweys Konzept wendet die Kuratorin, Autorin und Pädagogin Mary Jane Jacob auf sozial engagierte Kunst an, um die ästhetischen Erfahrungen „im Tun“, im Rahmen des künstlerischen Prozesses von sozial engagierter Kunst, näher zu beschreiben (vgl. Jacob 2018).

Schwammigkeit in zukünftigen Diskursen zu vermeiden.⁴⁹ Denn häufig wird an am Prozess orientierten Ansätzen kritisiert, dass es den daraus hervorgehenden Objekten, Interventionen, Installationen etc. an ästhetischer Qualität mangelt (vgl. Beuler 2019: 71). Dieser Kritik liegt die Ansicht zugrunde, dass dem gemeinsamen Tun im Prozess keine ästhetische Qualität innewohnt.

Herstellen eines sozialen Gefüges

Bei SDI geht es den Künstler*innen nicht mehr nur um das Gestalten von Objekten, sondern auch um das Schaffen von sozialen Gefüges und Beziehungen zwischen Künstler*innen und Teilnehmer*innen sowie unter den Teilnehmer*innen. Diese Beziehungen werden im künstlerischen Prozess (meistens) nutzbar gemacht, beispielsweise, um Interventionen durchzuführen oder auch um etwas Materielles gemeinschaftlich herzustellen (vgl. Fetz 2014: 27 und Bourriaud 2002).

Nicht alles kann mittels dialogischer Interventionen verändert werden – dialogischer

Determinismus

SDIs sind hinsichtlich ihrer emanzipatorischen Wirkungs- und Veränderungspotentiale auch Grenzen gesetzt. Das betrifft vor allem den naiven Glauben, dass alle sozialen Konflikte durch die utopische Kraft des freien und offenen Dialoges gelöst werden können. Diese Vorstellung wird „dialogischer Determinismus“ genannt. Nicht alle Konflikte können dank eines offen und freien Austausches gelöst werden, weil nicht alle Konflikte das Resultat des Scheiterns eines solchen Dialoges sind. Die Ursache vieler Dispute besteht eben nicht darin, dass die Gesprächspartner*innen sich nicht vollkommen verstehen oder dass sie sich in den*die Andere*n nicht einfühlen können. In vielen Fällen besteht die Ursache für soziale Konflikte in materiellen, ökonomischen oder politischen Unterschieden. Von einem dialogischen Determinismus kann gesprochen werden, wenn der naive Glaube vorherrscht, dass einem diskursiven Austausch oder Dialog die Macht innewohnt, soziale Beziehungen radikal zu transformieren. Dies ist für den Kunsthistoriker Grant Kester⁵⁰ aus folgenden Gründen problematisch (vgl. Kester 2013: 182): Zunächst werden die offensichtlichen Unterschiede bezüglich der Machtverhältnisse übersehen, die die Teilnahme am Diskurs

⁴⁹ Bei Interesse am gegenwärtigen Diskurs vgl.: Krenn 2019; Jacob 2018; Jacob 2019 oder Marchart 2019.

⁵⁰ Kester ist Professor für Kunstgeschichte im Institut für Bildende Kunst der University of California in San Diego und Gründungsredakteur von FIELD: A Journal of Socially Engaged Art Criticism (vgl. Academia: Grant Kester)

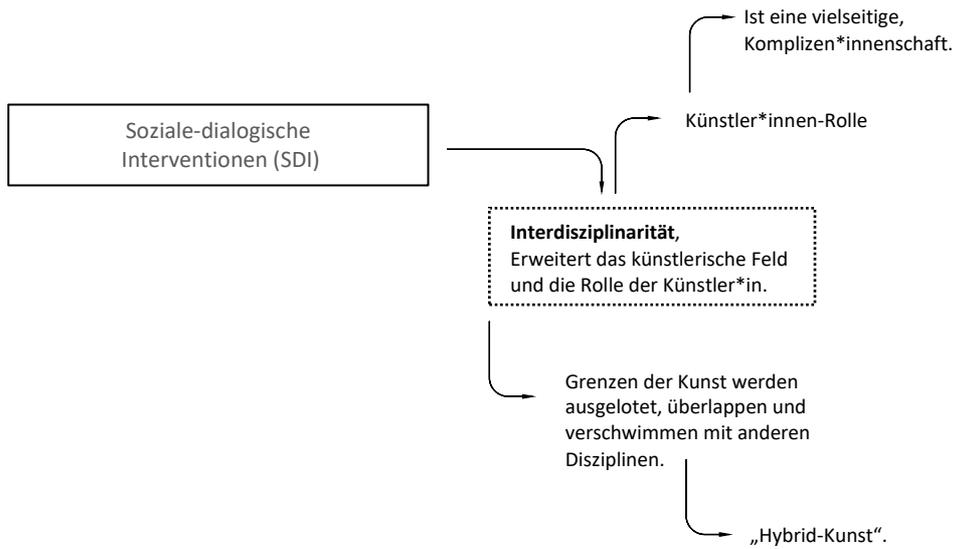
rahmen. Es kann versucht werden, die Auswirkungen von Machtverhältnissen zwischen den Teilnehmer*innen und den Künstler*innen im Dialog zu minimieren oder man kann als Künstler*in auf deren Auswirkungen hinweisen. Es kann jedoch nicht erwartet werden, dass diese vollkommen beseitigt werden können (vgl. Kester 2013: 182). Der dialogische Determinismus ignoriert auch die begrenzte Wirkkraft diskursiver Formate bezüglich des politischen Wandels. Denn politische Strukturen wie beispielsweise Wahlsysteme, die immer öfter Manipulationen ausgesetzt sind oder die durch gewaltvolle und diskriminierende Mechanismen beeinträchtigt werden, sind alles andere als offen und ermöglichen kaum einen dialogischen Austausch. Und auch wenn ein solcher Dialog gelingt, besteht kaum eine Möglichkeit, dass dieser die Mechanismen des politischen oder sozialen Wandels beeinflusst (vgl. Kester 2004: 182).

Interdisziplinarität

Eine weitere künstlerische Strategie, die im Rahmen von sozialen und dialogischen Intervention zu Einsatz kommt, ist das Ausloten der Grenzen der Kunst sowie vor allem das interdisziplinäre Arbeiten. Die Künstler*innen arbeiten bewusst an der Schnittstelle zu anderen Bereichen (vgl. Smodics/Zobl 2019: 165). In die künstlerische Praxis werden Methoden und Anliegen aufgenommen, die gar nicht zur Domäne der Kunst gehören (vgl. Bleuler 2019: 72), beispielsweise Ansätze aus den Sozialwissenschaften (z. B. teilnehmende Beobachtungen), Designstrategien oder planerische Vorgehensweisen aus dem Ingenieurwesen. Aber auch die Anliegen oder Forderungen von sozialen Bewegungen oder Organisationen werden in die künstlerische Arbeit aufgenommen. Die Auflösung der Konturen von künstlerischer Arbeit durch die Erweiterung des künstlerischen Betätigungsfeldes auf andere Disziplinen und die Ermöglichung von Partizipation wird dabei als Potential angesehen (vgl. Bleuler 2019: 72) und nicht als Risiko.

Hybridkunst

„[Künstler*innen] gehen solidarische Verbindungen ein und lassen die Grenzen von Kunst, sozialer Arbeit, Aktivismus und Politik verschwimmen.“ (Smodics/Zobl 2019: 174). Es bleibt dabei ungeklärt, ob es sich um einen Hybrid von Kunst und Nicht-Kunst handelt (vgl. Fetz 2014: 47) oder einfach um eine neue Form von künstlerischer Praxis; oder ob man überhaupt nicht mehr von Kunst sprechen kann. Dem Argument, dass es sich bei Kunst, die in einem sozialen Gefüge interveniert, nicht um Kunst handelt, wird



Grafik 19

Das Intervenieren in Problemsituationen verlangt ein umfassendes Verständnis der Ist-Situation, um diese im Weiteren auch verändern zu können. Denn die Missstände sind zumeist komplex, und es bedarf eines Denkens und Handelns über die Grenzen der Kunst hinaus.

unter anderem entgegnet: „Kunst ist nicht von vornherein etwas Bestimmtes, und deshalb grenzt sie sich nicht von vornherein von anderen Dingen ab. Wir sind es, die zu bestimmten Phänomenen ‚Kunst‘ sagen.“ (Zinggl 2002: 214 zit. nach Fetz 2014: 20). Das Verschwimmen der Grenzen der Kunst und deren Verschmelzung mit anderen Disziplinen bietet einerseits die Möglichkeit, als Künstler*in vollkommen autonom zu arbeiten, denn letzten Endes entscheidet man als Künstler*in selbst und frei, mit wem, mit welchen Themen, Kontexten und Disziplinen man (zusammen)arbeiten möchte (vgl. Fetz 2014: 20). Andererseits birgt dies auch die Gefahr, dass der künstlerische Ansatz schwammig oder willkürlich wird und dass sich auf einmal Jede*r als Künstler*in betrachtet, der*die interdisziplinär und in einem sozialen Gefüge arbeitet. Es gelten plötzlich „fremde“ Regeln innerhalb des *System Kunst*, die eine Eigenlogik entwickeln (vgl. Adorno 1973: 458 ff.).

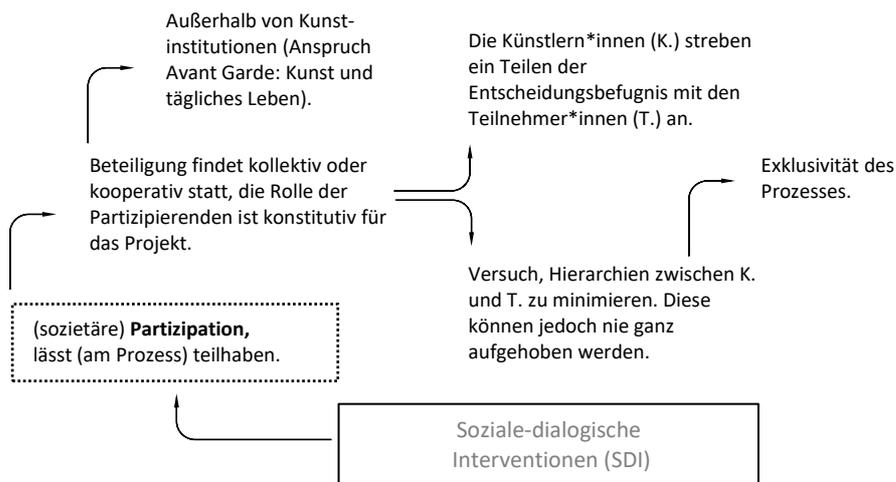
Die Rolle der Künstler*innen

Diese Auflösung von Grenzen zeigt sich auch am Wandel des Rollenbildes von Künstler*innen. Unter der Prämisse der Interdisziplinarität wurde das künstlerische Rollenverständnis sehr vielseitig. Die Künstler*innen sind nun für möglichst viele Bereiche offen, sie sind flexibel und immer willig, neue Wege zu beschreiten. Dass dies in den Zeitgeist des 21. Jahrhunderts eingebettet ist, muss meines Erachtens nur am Rande erwähnt werden. Dass diese Offenheit und Flexibilität nicht nur begrüßenswert ist, da diese Haltung unter anderem zu ausbeuterischem Handeln und prekären Arbeitsverhältnissen führen kann, liegt ebenfalls auf der Hand.

Interdisziplinäres Arbeiten verändert die Rolle der Künstler*innen auch dahingehend, dass diese nunmehr nicht nur Inhalte zur Verfügung stellen, indem sie ihre Arbeiten in einer Galerie oder in einem Museum zeigen. Vielmehr stellen Künstler*innen Zusammenhänge her, arbeiten in und mit Kontexten, agieren, interagieren und intervenieren in diesen Feldern. „They are ‚context provider‘ rather than ‚content provider‘“ (Kester 2004: 1).

Kompliz*innenschaft

Künstler*innen gehen beim interdisziplinären Arbeiten auch Kompliz*innenschaften mit anderen Personen oder Fachbereichen ein, um ihre Ziele erreichen zu können. Die



Grafik 20

Partizipation ist ein zentrale Strategie bei sozialen/dialogischen Interventionen von Künstler*innen. Silke Feldhoff nennt Partizipation in sozialen Gefügen, die auf einen sozialen, politischen oder kulturellen Sachverhalt abzielt, „sozial Partizipation“ (vgl. Feldhoff 2016: 31).

Kompliz*innenschaft ist eine besondere Form der Kollaboration.⁵¹ Dabei wird für einen bestimmten Zeitraum eine Zusammenarbeit vereinbart, im Zuge derer auf gemeinsame Absichten und Ziele hingearbeitet wird. Die Ziele und Absichten entstehen innerhalb der Gruppe. Kompliz*innenschaft bedeutet jedoch nicht, dass es sich um ein hierarchiefreies Handlungsmodell handelt, sondern nur, dass die Strukturen von der Gruppe selbst gewählt werden oder wurden (vgl. Menrath (im Erscheinen)).

Das Eingehen von Kompliz*innenschaften bedeutet für Künstler*innen auch, den künstlerischen Prozess zu öffnen und außenstehende Personen an diesem teilhaben zu lassen. Das führt mich zur vierten künstlerischen Strategie, jener der Partizipation. In die kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Partizipation hat auch der kritische Diskurs bezüglich der Interdisziplinarität Eingang gefunden, da die Grenzen zwischen Partizipation und Interdisziplinarität durchlässig sind.

Partizipation als künstlerische Strategie

Partizipation – der*die Künstler*in lässt teilhaben; das Kunstwerk öffnet sich
Der Dialog und die Interdisziplinarität als künstlerische Strategien implizieren auch partizipatorische Ansätze. Partizipation in der Kunst bzw. die partizipatorische Kunstpraxis ist ein sehr weites, um nicht zu sagen ein unüberschaubar großes Feld. Zahlreiche Kunsttheoretiker*innen und Kunsthistoriker*innen haben zu diesem Themenfeld Texte verfasst, unter anderem Claire Bishop, Silke Feldhoff, Grant Kester und Suzana Milevska. Jede*r von ihnen hat dabei einen unterschiedlichen Fokus, beispielsweise Partizipation im Museum oder in der Galerie, Räume außerhalb von Institutionen, Partizipation im künstlerischen Prozess u.v.m.

Silke Feldhoff⁵² betrachtet den Begriff der Partizipation in der Kunst meines Erachtens besonders differenziert. Ihrer Ansicht nach lassen sich vier Typen der Partizipation in der

⁵¹ Unter „Kollaboration“ kann verkürzt gesagt „eine temporäre Zusammenarbeit mehrerer heterogener Akteure“ verstanden werden (Menrath (im Erscheinen)).

⁵² Silke Feldhoff ist Kunstwissenschaftlerin. Sie lehrt und arbeitet vor allem in Deutschland. Ihre Dissertation schrieb sie zur Thematik „Zwischen Spiel und Politik. Partizipation als Strategie und Praxis in der Kunst“ (vgl. Webseite: p-articipate).

Kunst identifizieren. Diese sind: Individual-Partizipation⁵³, systemische Partizipation⁵⁴, konjunktivische Partizipation⁵⁵ und sozietäre Partizipation (vgl. Feldhoff 2016: 31ff). Ich gehe in der Folge näher auf die sozietäre Partizipation ein, da diese Form der Teilhabe für die Auseinandersetzung mit den *Nalpar Sites* besonders relevant ist. Bei dieser Art der Partizipation arbeiten Künstler*innen mit Teilnehmer*innen meist außerhalb von Kunstinstitutionen zusammen, beispielsweise in Schulen, Gemeindezentren, Wohnsiedlungen, Parkdecks, ländlichen Gebieten etc.

„Bei Praxen der *Sozietären Partizipation* [...] geht es um die Erfahrung oder Etablierung gesellschaftlicher Gefüge sowie um soziale, politische, kulturelle Sachverhalte und Fragestellungen. Die Beteiligung findet kollektiv oder kooperativ statt, die Rolle der Partizipierenden ist konstitutiv für das Projekt. Der Effekt auf sie ist politisierend, emanzipativ oder didaktisch.“ (Feldhoff 2016: 31)

Bei der sozietären Variante steht die Partizipation während des gesamten künstlerischen Prozesses im Vordergrund. Es geht dabei vor allem darum, soziale, politische und kulturelle Sachverhalte in Frage zu stellen. Strategien wie Gruppenarbeiten oder Interventionen sind im Kontext dieser Form der Partizipation vorrangig (vgl. Feldhoff 2016: 31). Eingebettet ist diese Form von Partizipation in den avantgardistischen Anspruch, Kunst in den Alltag zu integrieren (vgl. Krenn 2019: 71) und die Teilnehmer*innen zu Ko-Produzent*innen zu erklären.⁵⁶

Die Künstler*innen nutzen für ihr künstlerisches Schaffen soziale Situationen, um entmaterialisierte, marktkritische und politisch engagierte Projekte zu verfolgen, mit denen die Grenzen zwischen Kunst und Leben verwischt werden sollen (vgl. Krenn 2019).

⁵³ Im Zentrum steht die körperliche, physisch-räumliche oder reflexive (Selbst)Erfahrung von einzelnen Individuen. Diese Form der Partizipation in der Kunst findet sich vor allem im institutionellen Kontext (Galerien und Museen). Die Formate, die dabei genutzt werden, sind beispielsweise Handlungsanweisungen oder operative Settings. Die Haltung der Partizipierenden ist dabei meist eine konsumierende. Carsten Höllers Rutscheninstallation *Test Site* (Tate Modern, London 2006) ist ein Beispiel dafür (Feldhoff 2016: 31).

⁵⁴ Die Partizipation zielt dabei auf das Infragestellen des Kunstbegriffes, des Kunstbetriebs u.v.m. ab sowie auf dessen Reflexion und Öffnung. Teilweise können auch von den Künstler*innen Situationen geschaffen werden, die unangenehm sind für die Partizipierenden und die überwunden werden sollen. Diese Form der Partizipation kann sowohl im institutionellen Kunstkontext als auch im öffentlichen Raum stattfinden. Beispiele für systemische Partizipation sind Allan Kaprows Objektkästen oder seine „begehbaren Situationen“ in Form von aufgehäuften Autoreifen (Yard, Martha Jackson Gallery, New York 1961) (vgl. Feldhoff 2016: 31).

⁵⁵ *Konjunktivische Partizipation* hat das Als-ob und Was-wäre-wenn im Fokus. Eine Möglichkeit kann dabei sein, dass die Künstler*innen offensiv die Praxis der instrumentellen Partizipation verfolgen, oder, dass das Angebot zur Teilhabe von vornherein symbolisch angelegt ist und einen Fake darstellt (vgl. Feldhoff 2016: 31).

⁵⁶ „[...] artists use social situations to produce dematerialized, anti-market, politically engaged projects that carry on the modest call to blur art and life.“ (Birchall 2015: 13–14 ; zitiert nach Krenn 2019: 72).

Ergänzend zu Feldhoffs Definition von Partizipation in der künstlerischen Praxis kann hier gefragt werden: Bedeutet Partizipation auch, in Entscheidungsprozesse eingebunden zu werden?

Laut der Kunsthistorikerin Suzana Milevska⁵⁷ gibt es Formen der Partizipation, bei denen die Teilnehmer*innen eine „Entscheidungs-Befugnis“ haben und jene, im Zuge derer sie nur an der Umsetzung der Projekte beteiligt sind (vgl. Milevska 2006). Diese Differenzierung kann wie folgt zusammengefasst werden:

„Entscheidungs-Befugnis nicht gewählter, nicht ernannter BürgerInnen bzw. die Einbeziehung von Mitgliedern einer Gemeinschaft in Planung und Design. Fehlt dieses Element der Entscheidungsbefugnis in der Partizipation oder werden Entscheidungen ausschließlich von gewählten oder ernannten VertreterInnen getroffen, so ist dies keine ‚Partizipation‘, sondern bloße ‚Mitwirkung‘.“ (Gee 1995 zit. nach Milevska 2006)

Die Entscheidungsbefugnis muss im künstlerischen Prozess nicht immer allen Teilnehmer*innen erteilt werden, beziehungsweise kann sich das im Laufe des Prozesses auch ändern. Dies hängt von dem Anspruch der Künstler*innen, von der Prozessentwicklung und vom sozialen Gefüge ab, mit und in dem die Künstler*innen interagieren und intervenieren. Projekte, die „bloß“ auf die Mitwirkung der Teilnehmer*innen abzielen, werden laut Milevska oft von der Gesellschaft schneller akzeptiert, „stellen sie doch eine willkommenere bzw. mildere Sozialkritik dar als eine direktere politische Kritik.“ (Milevska 2006)

Kritik an der Partizipation

Die Auslagerung von Gestaltungsmacht an Teilnehmer*innen wird im kunsttheoretischen Diskurs durchaus kritisch rezeptiert, denn dies bedeutet mitunter auch, dass die Verantwortung für unangenehme Entscheidungen abgegeben wird. Insbesondere was unpopuläre Entscheidungen betrifft, kann das Öffnen des Entscheidungsprozesses auch kritisch gesehen werden. Denn damit macht sich der*die Künstler*in zum*zur Vertreter*in der Vorlieben der vermeintlichen Mehrheit. Es kann vorkommen, dass Künstler*innen versuchen, strittige Entscheidungen im künstlerischen

⁵⁷ Milevska ist Kunsthistorikerin und Theoretikerin der bildenden Kunst und Kultur. Von 2013 bis 2015 war sie die erste Stiftungsprofessorin an der Akademie der bildenden Künste in Wien und unterrichtete mittel- und südosteuropäische Kunstgeschichten (vgl. Academia: Suzana Milevska).

Prozess zu legitimieren, indem diese von einer Mehrheit abegesegnet wurden, beispielsweise von der Mehrheit der Dorfbewohner*innen. Laut dem Architekt und Autor Markus Miessen⁵⁸ werden darüber hinaus Personen zur Mitbestimmung an Prozessen aufgefordert, die diese Vorgänge gar nicht verstehen können, weil sie dafür beispielsweise komplexe Konflikte oder Strukturen durchdringen müssten.⁵⁹ Miessen schlägt vor, dass nur Jene an Entscheidungen beteiligt werden sollen, die über ein umfassendes Wissen verfügen (vgl. Miessen 2012: 37ff.). Es stellen sich bezüglich Miessens Ansicht folgende Fragen: Was genau ist mit „umfassendem“ Wissen gemeint? Und wer entscheidet darüber, dass jemand ausreichend informiert ist? Wem ist es dann erlaubt, in komplexe Vorgänge zu intervenieren und Entscheidungen mitzutragen? Wer wird dabei nicht gehört? Wer gibt Verantwortung ab? Welche Machtstrukturen werden aufgelöst und welche reproduziert?

Hierarchien und Ausschlussmechanismen

Bei sozietärer Partizipation wird von den Künstler*innen das Idealbild des offenen, freien Dialoges angestrebt. Das ist ein utopischer Anspruch, der mit der Vorstellung von einer gleichberechtigten Teilhabe von Künstler*innen und Teilnehmer*innen einhergeht (vgl. Feldhoff 2016: 32). Das Versprechen, dass Kunst Teilhabe ermöglicht und alle Hierarchien zwischen Künstler*innen und Teilnehmer*innen beseitigt, kann nicht vollständig eingelöst werden. Ähnlich verhält es sich mit der irrtümlichen Annahme, dass der*die Künstler*in die gleiche Rolle wie die Teilnehmer*innen innehat. Auch wenn partizipative Kunstprojekte zur aktiven Beteiligung einladen, hat der*die Künstler*in im Vorfeld bereits Entscheidungen getroffen, beispielsweise was den Ort der Zusammenarbeit oder mögliche (thematische) Schnittstellen betrifft. Die Entscheidungen der Künstler*innen werden dabei innerhalb sehr spezifischer sozialer, kultureller oder politischer Kontexte getroffen (vgl. Milevska 2006). Kunstprojekte, für die ein partizipativer Ansatz verfolgt wird, sind immer mit unauflösbaren Widersprüchen behaftet. Sie betreffen beispielsweise die Teilhabe am künstlerischen Prozess, „die Dualität von Einbeziehung und Ausgrenzung“ (Milevska

⁵⁸ Miessen (*1978) beschäftigt sich unter anderem mit Fragen hinsichtlich dem Aufbau von Institutionen und Fragen der Raumpolitik (vgl. Merve Verlag Online).

⁵⁹ Es sei hier darauf verwiesen, dass Partizipation auch von politischen Parteien oder Regierungen gerne eingesetzt wird, wenn es gilt, unangenehme Entscheidungen zu fällen. So wurde beispielsweise die Volksbefragung zu einem beliebten Mittel der Politik (vgl. Miessen 2012: 37). Hier kann als Stichwort unter anderem der „Brexit“ genannt werden.

2006) in Bezug auf diesen Vorgang. Der*die Künstler*in hat den Anspruch, seinen*ihren Prozess für weitere Personen zu öffnen und diese einzubeziehen. Gleichzeitig wird mit dieser Entscheidung jedoch auch immer jemand ausgeschlossen, da es kein Projekt gibt, an dem *alle* Menschen teilnehmen können (vgl. Bishop 2011). Ergänzend dazu bleibt die Dualität der partizipatorischen Praxis bestehen, die darin besteht, dass theoretisch Jede*r ein*e Produzent*in sein kann, dass dies aber kaum realisierbar ist. Bishop fasst dies zusammen als „new understanding of art without an audience, one which everyone is a producer. At the same time, the existence of an audience is ineliminable, since it is impossible for everyone in the world to participate in every project.“ (Bishop 2011).

Verantwortung aus sozialer Verbundenheit

In Kapitel III. wird wiederholt betont, dass die Künstler*innen mit ihren sozialen und dialogischen Interventionen die Absicht verfolgen, eine Veränderung herbeizuführen und somit auch Verantwortung zu übernehmen. Ich möchte nun eine Verantwortungskonzeption einführen, die meines Erachtens sehr viel mit SDI zu tun hat und deren fünf Merkmale sich als idealer Filter zur Analyse künstlerischer Prozesse im Sinne von SDIs eignen. Es handelt sich dabei um Iris Marion Youngs⁶⁰ Konzeption der Verantwortung aus sozialer Verbundenheit.

Die Philosophin Young hat ein breites Konvolut an theoretischen Schriften verfasst, die sich mit Fragen der Gerechtigkeit auseinandersetzen. Unter anderem hat sie sich mit der Frage nach den „Fähigkeiten“, der es zur Beseitigung von Ungerechtigkeiten bedarf, beschäftigt (capability approach). In Bezug auf die Frage nach der Verantwortung hinsichtlich globaler Gerechtigkeit hat sie den Ansatz der „sozialen Verbundenheit“ entwickelt. Die zentrale Frage, die sich dabei für Young stellt, lautet: Wie sollen moralisch Handelnde, sowohl Individuen als auch Organisationen, über ihre Verantwortung angesichts ihres Eingebundenseins in strukturelle Ungerechtigkeiten, die sich über nationale Grenzen hinweg erstrecken, reflektieren (vgl. Young 2005: 712)? Um sich dieser Frage annähern zu können, hat Young das Modell der „Verantwortung aus sozialer Verbundenheit“ entwickelt. Sie plädiert dafür, die Schuldfrage auszuklammern. Stattdessen fragt sie, wer die Fähigkeiten und die Bereitschaft hat, diese

⁶⁰ Iris Marion Young (1949–2006) war Professorin für Politikwissenschaften an der Universität Chicago. Sie war und ist bekannt für ihr umfassenden Theorien der Gerechtigkeit, demokratische Theorie und feministische Theorie. Sie hat Philosophie studiert und 1974 den Doktor in dieser Disziplin gemacht (vgl. The University of Chicago).

Ungerechtigkeiten abzubauen (vgl. Mieth/Neuhäuser 2016: 299) und wie als ungerecht wahrgenommene Situationen durch kollektive Handlungen verändert werden können.⁶¹ Sie wendet sich mit diesem Modell gegen eine Argumentation, nach der die alleinige Verantwortung für bestehende Ungerechtigkeiten beim Nationalstaat zu suchen ist (diese Ansicht wird vor allem vom Philosophen John Rawls propagiert). Somit vertritt sie auch die Meinung, dass Ungerechtigkeiten nicht an den Grenzen der Nationalstaaten Halt machen und dass die Individuen ihren Beitrag zu mehr Gerechtigkeit leisten müssen. Young schreibt, dass die Auffassung von Verantwortung, wie Rawls sie vertritt, die Strukturen von Gemeinschaften sowie die Beziehungen zwischen den Individuen vollkommen ausklammert. Sie argumentiert darüber hinaus, dass es in einer global vernetzten Welt nicht mehr zeitgemäß sei, den Blick nur auf nationalstaatlichen Gefügen ruhen zu lassen⁶² (vgl. Young 2005: 710). Youngs Kritik richtet sich auch gegen jene philosophische Argumentation, die das einzelne Individuum immer und überall dazu verpflichtet, menschliches Leid zu minimieren, bis hin zu jenem Punkt, wo das eigene Leid beginnt. Laut Young ist diese Forderung langfristig für einzelne Individuen nicht erfüllbar (vgl. Young 2005: 710–711).

Die fünf Merkmale des Modells „Verantwortung aus sozialer Verbundenheit“

Young nennt fünf Merkmale der Verantwortung aus sozialer Verbundenheit: (1) nicht-isolierende Betrachtung, (2) Beurteilung der Hintergrundbedingungen von Handlungen, (3) Verantwortung entsteht eher voraus als zurückschauend (looking forward approach), (4) es handelt sich immer um geteilte Verantwortung, (5) diese Verantwortung kann nur durch kollektive Aktion wahrgenommen werden (vgl. Young 2005: 720–723).

(1) Nicht-isolierende Betrachtung:

Die nicht-isolierende Betrachtung bezieht sich vor allem auf die Frage der Täter*innenschaft und darauf, dass diese nicht isoliert betrachtet werden kann – vor allem, wenn aus einer Handlung Schaden entsteht. Wenn Tausende oder sogar Millionen Menschen an einer Handlung beteiligt oder in Institutionen tätig sind, die

⁶¹ Diesen Ansatz hat sie im Anschluss an Arendt entwickelt.

⁶² Doch die Position, sich rein auf die Bürger*innen eines Nationalstaates (z. B. auf alle Österreicher*innen) zu beziehen, wird derzeit im globalen politischen Diskurs beziehungsweise im Handeln der politischen Akteur*innen immer wieder vertreten. Denke man nur an „America first“, an die Wahlplakate der FPÖ, an das Handeln der EU bzgl. der „Absicherungen der Grenzen“ oder an Aussagen der RSS in Indien.

Ungerechtigkeiten hervorbringen, ist es nicht möglich, eine/n Schuldige*n⁶³ zu finden und es ist, laut Young, auch nicht sinnvoll (vgl. Young 2005: 720).

(2) Beurteilung der Ausgangsbedingungen von Handlungen
Verantwortung aus sozialer Verbundenheit erfordert eine genaue Recherche der Ausgangsbedingungen von Handlungen und deren exakte Darlegung. Diese können nicht isoliert betrachtet werden, sondern es bedarf einer Annäherung aus verschiedenen Perspektiven und der Berücksichtigung des Kontextes. „Im Modell sozialer Verbundenheit wird davon ausgegangen, dass die bisher akzeptierten Hintergrundbedingungen moralisch inakzeptabel sind und kritisch hinterfragt werden müssen.“ (Young 2005: 721).

(3) Voraus- statt Rückschau (Looking Forward Approach)
Das von Young kritisierte „Liability Modell“ sucht nach der Schuld eines* einer Einzelnen. Der Fokus liegt dabei auf der Vergeltung oder der Entschädigung für die vergangenen Handlungen („Looking Back Approach“). Das Modell der sozialen Verbundenheit ist hingegen eher auf die Zukunft ausgerichtet („Looking Forward Approach“). Dieser „Looking Forward Approach“ nimmt viele Personen in die Pflicht, die gezielte Reformanstrengungen unternehmen und zu Handelnden werden, obwohl sie für die entstandenen Probleme keine Verantwortung tragen (vgl. Young 2005: 722). Der Fokus beim „Looking Forward Approach“ liegt demnach darauf, Handlungen zu setzen, die die Situation in der Zukunft verbessern werden.

(4) Geteilte Verantwortung
Youngs viertes Merkmal besagt, dass die Verantwortung für die vollzogenen Handlungen auf mehreren Schultern lasten muss. Um Vorhaben in die Tat umsetzen zu können, müssen kollektive Aktionen gesetzt werden. Folgendes Zitat beschreibt dieses Merkmal sehr pointiert:

„Shared responsibility, on the other hand, is a personal responsibility for outcomes or the risks of harmful outcomes, produced by a group of persons. Each is personally responsible for the outcome in a particular way, since he or she alone does not produce

⁶³ Um das Modell der sozialen Verbundenheit genauer zu definieren, grenzt Young dieses zunächst von jener Verantwortungskonzeption ab, die sich auf die Frage nach der Schuld, nach dem/der Schuldigen und nach dessen/deren „Fehler“ bezieht. Young nennt diese Konzeption „Liability Model“. Dieses Konzept hält daran fest, dass eine Person für den verursachten Schaden haftbar gemacht werden kann, auch wenn dieser nicht absichtlich herbeigeführt wurde oder sich die Ereignisse dessen/deren Kontrolle entziehen und sogar auch dann, wenn der Schaden zufällig entstanden ist (vgl. Young 2005: 717).

the outcomes; the specific part that each plays in producing the outcome cannot be isolated and identified, however, and thus the responsibility is essentially shared.“
(Young 2005: 723)

(5) Diese Verantwortung kann nur durch kollektive Aktionen wahrgenommen werden. Dies begründet sich aus der geteilten Verantwortung. Jede*r Einzelne trägt Verantwortung, und doch stehen alle gemeinschaftlich für die Aktionen ein. Aus dem von Young geforderten Blick nach vorne (in die Zukunft) ergibt sich eine Verantwortung, die darin resultiert, Institutionen und Prozesse zu verändern, sodass die Situation weniger ungerecht ist (vgl. Young 2005: 723).

„The structural process can be altered only if many actors in diverse social positions work together to intervene in them to produce different outcomes. Responsibility from social connection, then, is ultimately *political* responsibility. Taking responsibility in a forward-looking sense under this model involves joining with others to organize collective action to reform the structures.“ (Young 2005: 723)

Für Young ist Verantwortung aus sozialer Verbundenheit auch eine *politische* Verantwortung (vgl. Young 2005: 723). In diesem Sinne vertritt Young nicht nur einen interaktionalen Ansatz, der bei der Verantwortung einzelner Individuen ansetzt, sondern einen, in dessen Rahmen kollektive Bemühungen propagiert werden.

Youngs soziales Verbundenheits-Modell wirft bei aller Stringenz doch einige Fragen auf. So kann angemerkt werden, dass es dem Individuum an Anreizen fehlen könnte, um die eigenen Handlungsweisen zu verändern und dass dieses Modell in der Anwendung nicht funktioniert, da die meisten Personen ein Interesse daran haben, ein sie privilegierendes Normensystem aufrecht zu erhalten. Außerdem löst Youngs Modell auf globaler Ebene das Prioritäten-Problem nicht, denn es bleibt ungeklärt, ob Verpflichtungen gegenüber dem unmittelbaren Umfeld schwerer wiegen sollen als jene gegenüber Fremden (vgl. Persönliche Mitschrift: Graneß (3)).

Zusammengefasst

Ich habe in diesem Kapitel bestehende kunsttheoretische Abhandlungen über künstlerische Praktiken, die in einem sozialen Feld angesiedelt sind und im Zuge derer Künstler*innen ihren Schaffensprozess für die Einflussnahme weiterer Personen öffnen, dargelegt. Dabei lag mein Fokus auf vier künstlerischen Strategien, die im Zuge von sozialen-dialogischen Interventionen wie den *Nalpar Sites* angewandt werden. Dieser

Diskurs wurde durch eine eingehende Auseinandersetzung mit einer philosophischen Verantwortungskonzeption ergänzt, um in der Folge differenzierter über jene Form der Verantwortung sprechen zu können, die die Künstler*innen von *Dialogue* als künstlerische Strategie angewandt haben. Die von mir in diesem Kapitel eingeführten Begriffe und vor allem Youngs Merkmale der Verantwortung aus sozialer Verbundenheit sollen nun zur Analyse des künstlerischen Prozesses zur Errichtung der *Nalpar Sites* herangezogen werden.

Ungerechtigkeiten = Motivation und Ausgangspunkt

Wahl der Verantwortungskonzeption = künstlerische Strategien

Grafik 21

Als Ausgangspunkt der sozialen-dialogischen Intervention Nalpar Sites kann das Wahrnehmen verschiedener Ungerechtigkeiten in den dörflichen Gemeinschaften genannt werden. Diese Ungerechtigkeiten (Ist-Situation) verstehe ich nicht als künstlerische Strategie sondern allein als Motivation der Künstler*innen.

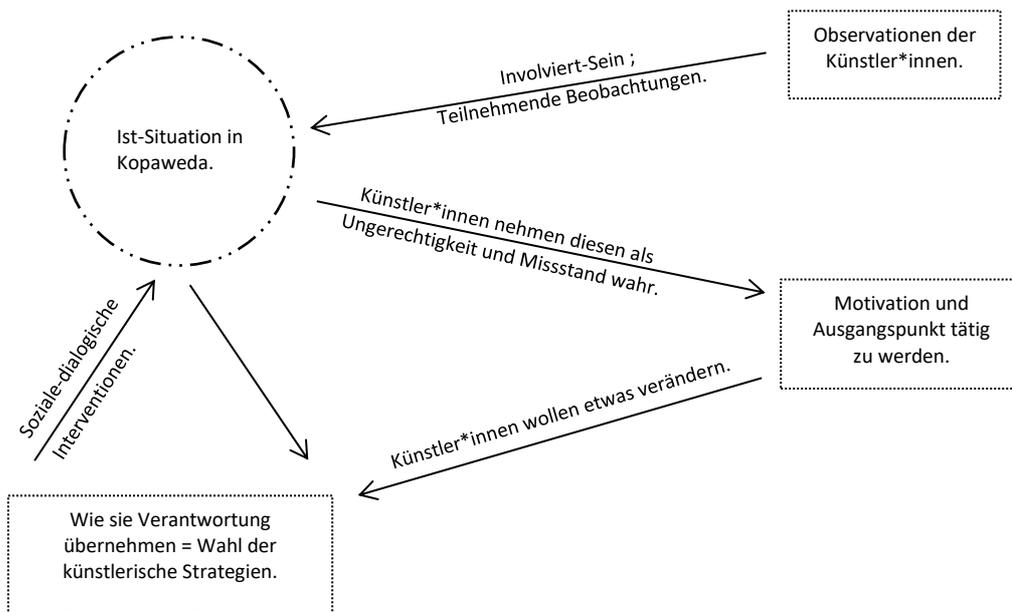
IV. Künstlerische Strategien

Nachdem in den letzten zwei Kapiteln eine Annäherung an verschiedene Kontexte erfolgt ist, in die die *Nalpar Sites* eingebettet sind, komme ich nun zurück zum eigentlichen Werk. In diesem Kapitel erfolgt demnach eine verdichtete Darstellung der künstlerischen Strategien, die zur Errichtung der *Nalpar Sites* angewandt wurden. Die Strategien werden beschrieben, um die künstlerische Praxis der sozialen-dialogischen Interventionen in Bezug auf die *Nalpar Sites* greifbarer zu machen. Vor allem aber möchte ich meine These diskutieren, dass die Wahl der Verantwortungskonzeption von *Dialogue* für die *Nalpar Sites* als künstlerische Strategie gesehen werden kann und somit maßgeblich die Struktur und Ablauf des künstlerischen Prozesses beeinflusst hat – genauso, wie das für jede andere künstlerische Strategie (Partizipation, Dialog, Wahl des Materials, Regeln im Konzept etc.) auch der Fall ist.

Ich stütze mich dabei auf I. M. Youngs Modell der Verantwortung aus sozialer Verbundenheit, dank dessen ich den künstlerischen Prozess von *Dialogue* strukturiert analysieren kann. Dabei lege ich die im Kapitel „III. Kunsttheoretischer Kontext und Begriffe“ vorgestellten fünf Merkmale dieser Verantwortungskonzeption wie einen Filter über den in Kapitel I beschriebenen künstlerischen Prozess.

Bevor ich mich jedoch der Analyse der künstlerischen Strategien widme, stelle ich die These in den Raum, dass Ungerechtigkeiten in den dörflichen Gemeinschaften am Anfang des künstlerischen Prozesses von *Dialogue* stehen. Ich gehe davon aus, dass diese Ungerechtigkeiten als Motivation und Ausgangspunkt für den weiteren künstlerischen Prozess dienen, dass die Interventionen, die Installation der *Nalpar Sites*, darin ihren Ursprung haben. Zur Diskussion dieser Annahme stütze ich mich auf den Gerechtigkeitsbegriff von Henry Odera Oruka⁶⁴. Ich schließe dieses Kapitel mit Ausführungen zu einer Strategie der Interdisziplinarität ab, die mit den fünf Strategien, die ich in Kapitel III aus der Verantwortungskonzeption ableite, eng verwoben ist. All dies dient als Überleitung für das darauf folgende Kapitel „V. Widersprüche“, in dem ich die Widersprüche, die sich aus den künstlerischen Strategien ergeben, darlegen werde.

⁶⁴ Henry Odera Oruka (1944–1995) gilt als einer der Wegbereiter der modernen afrikanischen Philosophie. Bekannt wurde er durch seine Weisheitsphilosophie und seine Kritik an John Rawls Gerechtigkeitskonzeption (vgl. persönliche Mitschrift Graneß 2018 (3)).



Grafik 22

Die vorgefundenen Ungerechtigkeiten sehe ich als Ausgangspunkt des künstlerischen Prozesses und der im Folgenden analysierten künstlerischen Strategien an; vor allem gilt das für die Wahl der Verantwortungskonzeption. Ich stelle somit die Vermutung in den Raum, dass es ohne Ungerechtigkeiten keine sozialen-dialogischen Interventionen von Künstler*innen geben würde.

Ungerechtigkeit als Motivation

Ungerechtigkeiten bedeuten das Fehlen von Grundfreiheiten

Die Künstler*innen von *Dialogue* wurden auf das spezielle Umfeld, welches die Wasserstellen darstellen, aufmerksam, weil sie in die dörflichen Gemeinschaften eingebunden waren. An den Wasserstellen manifestierten sich, in Bezug auf den Gerechtigkeitsbegriff von Oruka, verschiedene Ungerechtigkeiten. Orukas Gerechtigkeitsbegriff basiert auf Grundbedürfnissen, aus denen sich Grundfreiheiten ableiten lassen. Wenn diese Grundfreiheiten nicht gewährt werden, kann dies als Ungerechtigkeit bezeichnet werden (vgl. Oruka 1991: 64ff.).

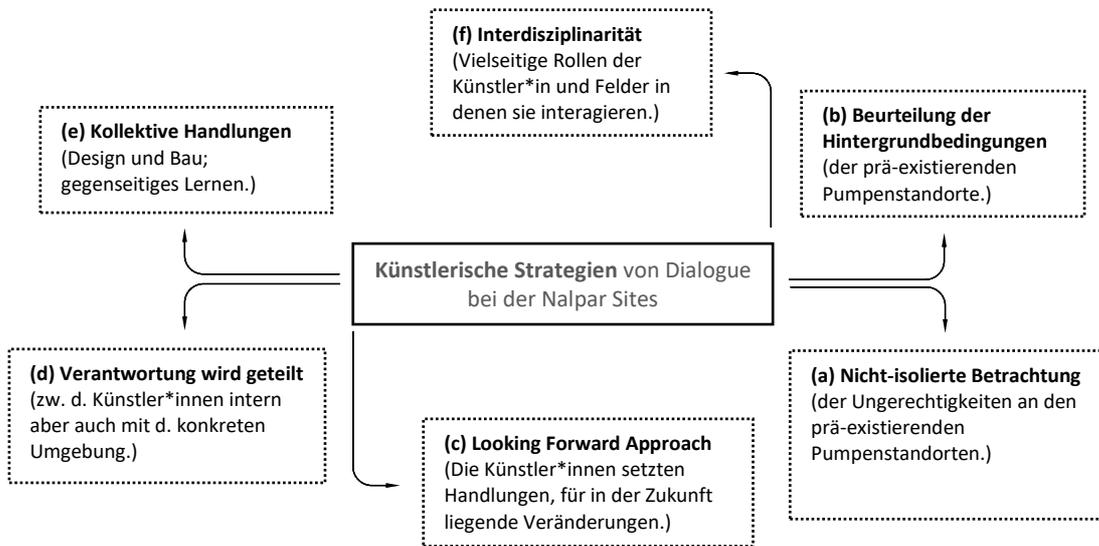
Ungerechtigkeiten in Bezug auf die Ist-Situation in Kopaweda

Bevor die Künstler*innen aktiv wurden, waren an den Wasserstellen in Kopaweda folgende zwei Ungerechtigkeiten zu beobachten: (a) das Fehlen der Grundfreiheit zu handeln und sich frei zu bewegen sowie (b) das Fehlen der Grundfreiheit, ein gesundes Leben zu führen (vgl. Oruka 1991: 64).⁶⁵ Diese Ungerechtigkeiten betrafen im Besonderen die Frauen und Kinder des Dorfes, da sie für die Tätigkeiten, die an den Wasserstellen ausgeübt werden, zuständig sind.

(a) Das Fehlen der Grundfreiheit zu handeln und sich zu bewegen

Den Frauen im Dorf war es nicht möglich, sich frei und unbeobachtet zu bewegen. Es war ihnen zwar erlaubt, das Haus zum Wasserholen zu verlassen, jedoch wurden sie dabei ohne Unterlass von den Ehemännern, Brüdern etc. beobachtet. Es gab vor Errichtung der *Nalpar Sites* weder einen Ort, an dem sich Frauen ungestört austauschen konnten, noch einen Ort, an dem sie während ihrer täglichen Arbeit unbeobachtet verweilen konnten. Es fehlte ihnen somit die Freiheit zu handeln und sich frei zu bewegen.

⁶⁵ Oruka nennt in seiner Konzeption von Gerechtigkeit sieben Grundfreiheiten und sechs Freiheiten zweiten Ranges. Wenn die Grundfreiheiten nicht gewährt werden, kann ein Mensch zwar für einen gewissen Zeitraum am Leben bleiben, jedoch ist es nicht möglich, moralisch zu handeln oder kreativ zu sein (vgl. Oruka 2000: 11–12). „Damit alle menschlichen Wesen mit ausreichender Rationalität und Selbstwahrnehmung funktionieren, benötigen sie ein bestimmtes Minimum an physischer Sicherheit, Gesundheitsfürsorge und Subsistenz“, so Oruka (persönliche Mitschrift Graneß 2018 (3)). Um die von Oruka als „menschliches Minimum“ bezeichneten Umstände zu generieren, müssen folgende sieben Grundfreiheiten gewährt werden: (1.) Freiheit von Hunger, (2.) Freiheit, einen Schutzraum zu finden, (3.) Freiheit von Unwissenheit und Ignoranz, (4.) Freiheit von Beschränkungen, (5.) Freiheit zu handeln und sich zu bewegen, (6.) Freiheit von Krankheiten, (7.) Sexuelle Freiheit (vgl. Oruka 1991: 64). Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit diesen Grundfreiheiten siehe: Oruka 1991; Oruka 2000.



Grafik 23

Grafik 23 gibt einen Überblick über die sechs zentralen künstlerischen Strategien, die ich im Zuge der Betrachtung des künstlerischen Prozesses zur Errichtung der *Nalpar Sites* identifiziert habe.

(b) Das Fehlen der Grundfreiheit, frei von Krankheit zu sein

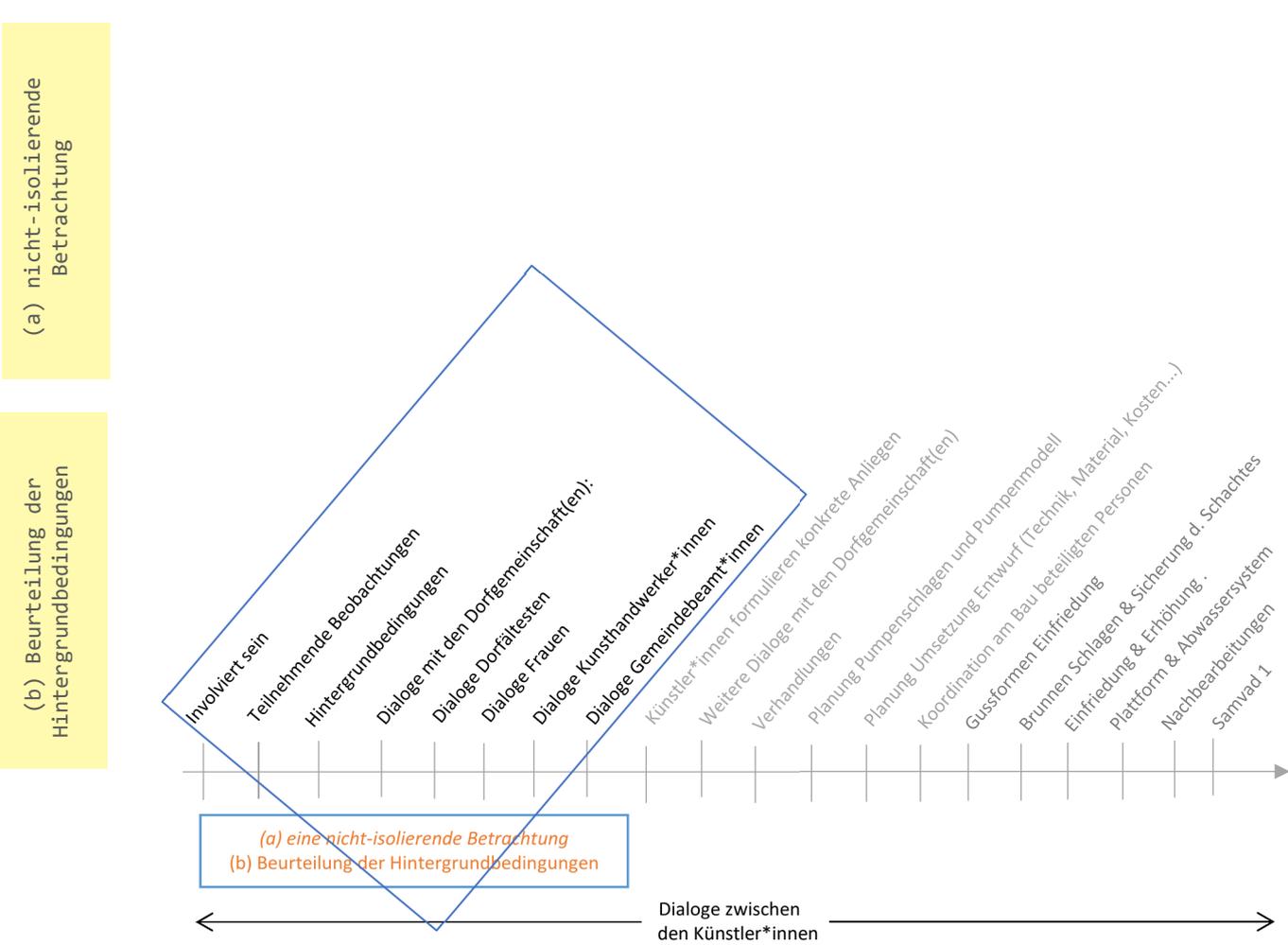
Bedingt durch die mangelhafte Abwasserversorgung barg das Arbeiten an den alten Wasserpumpen ein hohes Krankheitsrisiko. An den alten Wasserstellen sammelte sich das Abwasser direkt um die Pumpen, an denen auch Behälter für das Trink- und Kochwasser aufgefüllt wurden. Auch wurden die Wasserlachen mit den bloßen oder lediglich mit Flip-Flops bekleideten Füßen betreten. Beide Sachverhalte sind als gravierender Hygienemangel anzusehen (vgl. das Kapitel „I. Werk“). Die Freiheit von (wasserbedingten) Krankheiten war somit für die meisten Frauen nicht gegeben. Die Arbeit an den Wasserpumpen hatte auch langfristig gesundheitliche Schäden und Beeinträchtigungen für die Frauen im Dorf zur Folge, denn die ewig gleichen Bewegungsabläufe an den Wasserpumpen (vgl. I. Werk: Beschreibung Abb. 8 c–f) stellten eine Gefahr für die Gesundheit dar. Es kann dabei zu einer Schädigung der Rückenknöchel, der Gelenke und der Muskulatur kommen (vgl. Anhang 1: E-Mail Konversation Erhard/ Scheibenpflug/ Kolmann).

Ungerechtigkeit ist der Ist-Zustand; darin liegt die Motivation, aktiv zu werden. Diese von mir nun definierten Ungerechtigkeiten waren der Ist-Zustand vor Beginn der künstlerischen Intervention von *Dialogue*. Diese Ungerechtigkeiten führten zu einem Aktivwerden der vier Künstler*innen; man kann diese also als ihre Motivation definieren. Es liegt jedoch in der Natur der Sache, dass sich in der Retrospektive letztlich nicht beweisen lässt, dass ich mit meiner Annahme richtig liege.

Künstlerische Strategien

Nun jedoch zur Frage, welche künstlerischen Strategien sich aus dem Prozess der Gestaltung und der Installation der *Nalpar Sites* ableiten lassen.

Ich bin der Ansicht, dass bei den *Nalpar Sites* eine ganz bestimmte Form der Verantwortungskonzeption im Verständnis von I. M. Young als künstlerische Strategie eingesetzt wurde (siehe dazu das Kapitel „III. Kunsttheoretischer Kontext und Begriffe“). Im Rahmen dieser Konzeption übernehmen einzelne Individuen (die Künstler*innen) Verantwortung. Die fünf Merkmale dieser Verantwortungskonzeption sind: (1) nicht-isolierende Betrachtung, (2) Beurteilung der Voraussetzungen von Handlungen, (3) Verantwortung entsteht eher im Voraus als zurückschauend (*Looking Forward Approach*), (4) es handelt sich immer um geteilte Verantwortung, (5) diese



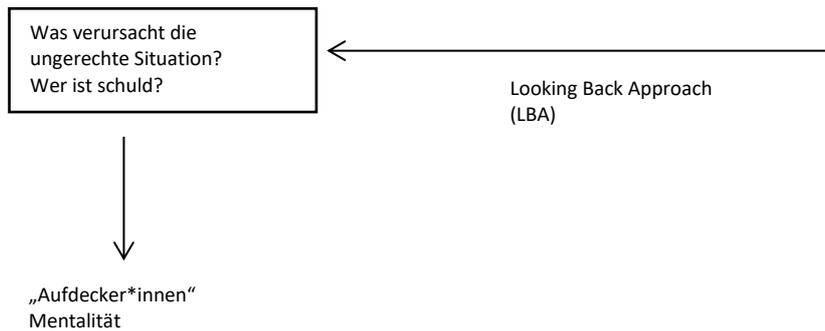
Grafik 24

In Bezug auf den von mir zuvor beschriebenen künstlerischen Prozess lassen sich jene Handlungen der Künstler*innen nennen, die in Blau eingefasst sind.

Verantwortung kann nur durch kollektive Aktion wahrgenommen werden (vgl. Young 2005: 720–723). Diese Merkmale können auf den künstlerischen Prozess der *Nalpar Sites* als künstlerische Strategien übertragen werden. Erweitert werden diese fünf künstlerischen Strategien durch eine sechste, die Interdisziplinarität. Ich versuche im Folgenden diese These verdichtet darzulegen.

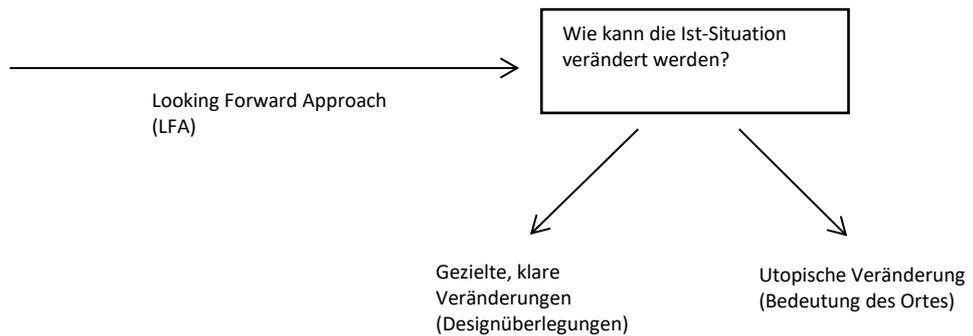
(a) Die nicht-isolierende Betrachtung der vorgefundenen Ungerechtigkeiten
Die Künstler*innen entschieden sich für die Strategie, die Ist-Situation an den prä-existierenden *Nalpars* in Kopaweda nicht-isolierend zu betrachten. Dies erforderte die Berücksichtigung des Kontextes sowie die Einsichtnahme in Abläufe und Strukturen des täglichen Lebens. Die Künstler*innen haben zunächst versucht, die Situation vor Ort zu verstehen, indem sie teilnehmende Beobachtungen vorgenommen und umfassende Recherchen hinsichtlich der Handlungsbedingungen durchgeführt haben. Außerdem näherten sie sich in ihrer Recherche von verschiedenen Perspektiven der Situation an den Wasserstellen an. Dazu gehörte die intensive Interaktion mit den dörflichen Gemeinschaften, um den Kontext, in den die Wasserstellen eingebunden sind, zu verstehen (vgl. dazu das Kapitel „I. Werk“).

(b) Die Beurteilung der Voraussetzungen für Handlungen
Die Strategie der Beurteilung von Handlungsvoraussetzungen zeigt sich im Rahmen des künstlerischen Prozesses zur Konzeption und Errichtung der *Nalpar Sites* in den von den Künstler*innen geführten Dialogen. Der Anspruch an einen Dialog besteht darin, dass – im Gegensatz zum Diskurs – nicht nur die jeweiligen Meinungen offen gesagt werden können, sondern dass diese auch gehört werden (vgl. Rozboril/Pavlíková 2013: 1099). Zuhören war eine weitere Strategie, die die vier Künstler*innen einsetzten. Die Dialoge boten den Künstler*innen auch die Möglichkeit, bisher akzeptierte Gegebenheiten, die die Situation an den öffentlichen Wasserpumpen betreffen, infrage zu stellen. Folgende Fragen wurden im Zuge dessen aufgeworfen: Warum gibt es keine Abwasserentsorgung an den öffentlichen Wasserpumpen? Wie kommt es zu den Bewegungsabläufen an der Wasserpumpe? Was für Auswirkungen haben diese Arbeits- und Bewegungsabläufe? Wie können die Abläufe verändert werden? Des Weiteren beschäftigten sich die Künstler*innen von *Dialogue* mit der Frage, welche Strukturen des dörflichen Zusammenlebens sich anhand der Arbeit an den Wasserstellen manifestieren,



Grafik 25

Ziel diese LBA als künstlerischen Strategie ist es aufzuzeigen, wer die Schuld aufgrund von vergangenen Handlungen an der gegenwärtigen Situation trägt.



Grafik 26

Bei einem LFA liegt der Fokus auf zukünftigen Handlungen. Dieser Zugang beinhaltet unter anderem ein künstlerisches utopisches Denken sowie konkrete Maßnahmen zur Anregung von Veränderungen.

wenn diese Tätigkeit fast nur von Frauen verrichtet wird und diese im täglichen Leben sonst keine Bewegungs- und Handlungsfreiheit besitzen (vgl. Kester 2011: 76ff).

(c) Die Künstler*innen blicken eher in die Zukunft als in die Vergangenheit – Looking Forward Approach

Die Wahl des *Looking Forward Approach* (idF: LFA) als künstlerische Strategie bedeutet, dass von den Künstler*innen Handlungen gesetzt wurden, dank derer die wahrgenommene Ist-Situation verbessert werden sollte (siehe dazu das Kapitel „III. Kunsttheoretischer Kontext und Begriffe“).

Im Sinne des LFA haben die Künstler*innen von *Dialogue* alle Handlungen im Rahmen des künstlerischen Prozesses auf die Zukunft ausgerichtet. Diese Form von Intervention, die eine Veränderung der Ist-Situation anstrebt, beinhaltet unter anderem die Öffnung des künstlerischen Prozesses. *Dialogue* bezog daher weitere Personen (z. B. die Gemeindeverwaltung und die Dorfältesten) mit ein.

Zwei Formen von Interventionen im Sinne des *Looking Forward Approach*

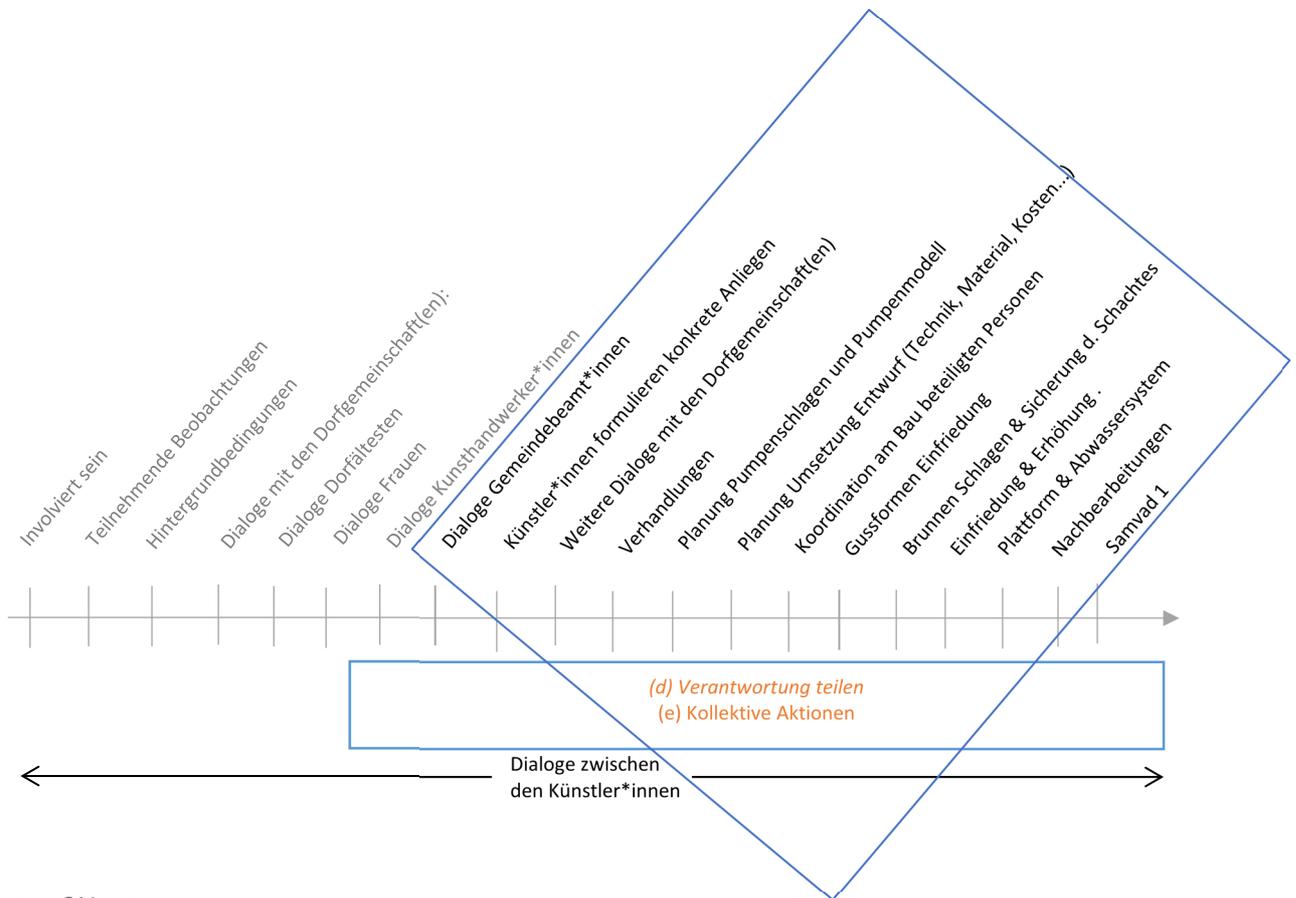
Bei der *Nalpar Sites* gab es zwei Ebenen dieses *Looking Forward Approaches*. Zum einen wurde klar vorgegeben, was sich mit den *Nalpar Sites* verändern sollte und wie diese genutzt werden sollten, sowie, welche Funktion sie erfüllen sollten (i). Davon abgesehen war damit jedoch durchaus auch ein utopischer Ansatz verknüpft (ii).

Die Künstler*innen von *Dialogue* formulierten drei zentrale Anliegen, um zu beschreiben, welche Art von Veränderung ihre künstlerische Arbeit hervorbringen sollte. Auf diese Ziele war ihr Handeln ausgerichtet (vgl. dazu das Kapitel „I. Werk“).

Hinsichtlich (i) sind vor allem jene Überlegungen interessant, die nur die Funktion der *Nalpar Sites* betreffen. Es kann hier beispielsweise die Plattform/Erhöhung zur Schonung des Rückens oder die Konzeption des Abwassersystems genannt werden. Beide Überlegungen sollten zu einer künftigen Verbesserung des Ist-Zustandes führen.

Bezüglich (ii) sind jene Aspekte der *Nalpar Sites* zu nennen, die deren phänomenologische Ebene betreffen. Die Einfriedung verschafft den Frauen im Dorf eine gewisse Privatsphäre, was im Rahmen der bestehenden dörflichen Gemeinschaft(en) bislang nicht vorgesehen war. Gleichzeitig begrenzt die Einfriedung auch die Macht der Männer innerhalb der dörflichen Gemeinschaft(en), denn nunmehr können sie die Frauen nicht mehr nach Belieben beobachten und sie können nicht

(d) Verantwortung teilen
(e) Kollektive Aktionen



Grafik 27

Im Rahmen des Prozesses zur Errichtung der *Nalpar Sites* haben die vier Künstler*innen von *Dialogue* ihre Verantwortung mit Personen aus dem Dorf geteilt, beispielsweise im Zuge der Bauarbeiten, aber auch beim Einholen von Expertisen (vgl. das Kapitel „I. Werk“). Auch im Zuge des künstlerischen Prozesses wurden die Entscheidungen im Kollektiv getroffen. Geteilte Verantwortung ist in diesem Zusammenhang immer auch eine individuelle Verantwortung, die jedoch kollektive Handlungen nach sich zieht. Das folgende Zitat von Altaf Navjot soll dies verdeutlichen: „Collaboration is a matter of choice and strategy, when each one is able to question one’s own practice and when the process does not lead one to abandon independent thinking.“(Adajania 2016: 251)

länger in allen Bereichen ihre Verfügungsgewalt ausüben. Die Künstler*innen rütteln mit ihrer Arbeit an bestehende Strukturen und Regeln, die von Einfluss sind auf die Gewährung von Privatsphäre und von Bewegungsfreiheit und die auf die Machtstrukturen wirken. Dieses Rütteln an bestehenden Strukturen wird meiner Analyse nach sowohl anhand der *Nalpar Sites* selbst als auch im künstlerischen Prozess sichtbar. Mit der künstlerischen Arbeit wird ein Ort geschaffen, der in der Gegenwart noch gar nicht gedacht werden kann und es werden Gesprächssituationen geschaffen, die im Rahmen der bisherigen Begebenheiten nicht zustande gekommen wären. Es handelt sich dabei auch um einen Zugang, bei dem die künstlerische Arbeit mit Abschluss des Prozesses einen Anstoß zur Veränderung in den dörflichen Gemeinschaften mit sich bringt, ohne dabei genau vorzugeben, wie diese Veränderung auszusehen hat.

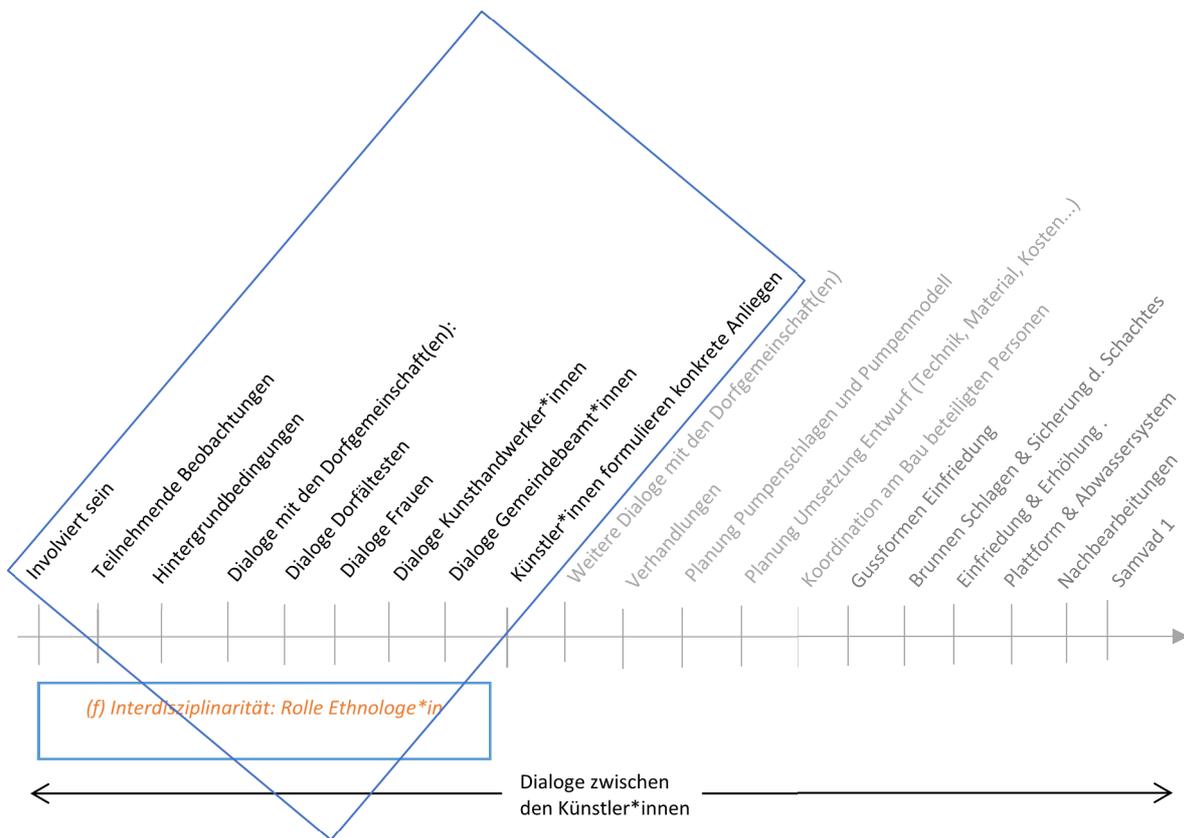
(d) Die Künstler*innen teilen ihre Verantwortung
Geteilte Verantwortung bedeutet in diesem Zusammenhang, dass jedes Individuum einen Teil der Verantwortung trägt, dass diese zugleich jedoch auch von der Gruppe (in diesem Fall von der dörflichen Gemeinschaft) übernommen wird. Hier lassen sich zwei Ebenen des Teilens von Verantwortung im künstlerischen Prozess differenzieren. Einerseits jene, in der die Künstler*innen als Kollektiv die Verantwortung teilen und andererseits jene, in der die Künstler*innen diese mit der Umgebung teilen.

Das Künstler*innenkollektiv übernimmt Verantwortung

Zunächst bedeutet die Arbeit im Kollektiv, dass es Teil der künstlerischen Strategie der Mitglieder von *Dialogue* ist, gemeinschaftlich Verantwortung zu übernehmen. Im Rahmen ihrer Kompliz*innenschaft betraf das Teilen der Verantwortung vor allem die geführten Dialoge, das gemeinsame Formulieren von Anliegen und Zielen der künstlerischen Intervention sowie alle Methoden, die sie angewandt haben, um Entscheidungen im künstlerischen Prozess gemeinsam zu treffen (vgl. das Kapitel „I. Werk“).

Künstler*innen teilen ihre Verantwortung (zum Teil) mit der Umgebung

Die Abgabe von Verantwortung an Personen aus der Umgebung in Kondagaon wird anhand mehrerer von *Dialogue* gesetzter Handlungen sichtbar (vgl. Grafik 27). Zunächst einmal ließen die Künstler*innen die Dorfbewohner*innen an ihrem künstlerischen Prozess partizipieren, luden sie zu Treffen ein, diskutierten mit ihnen die Entwürfe und



Grafik 28

Die Rolle des*der Ethnologen*in bekleideten die Künstler*innen vor allem zu Beginn des künstlerischen Prozesses, als es zunächst darum ging, die Situation vor Ort zu verstehen.

öffneten somit einen Teil ihres künstlerischen Prozesses für die unmittelbare Umgebung. Sie teilten die Verantwortung für manche Entscheidungen, beispielsweise hinsichtlich der Wahl der Pumpenstandorte oder bezüglich der Maßnahmen zur Veränderung der Bewegungsabläufe an den *Nalpars*. Jedoch lag die letztendliche Entscheidungsgewalt bei den Künstler*innen. Dies betraf beispielsweise die Frage, wen sie in welche Entscheidungsfindungsprozesse einbinden wollten (vgl. das Kapitel „V. Widersprüche“). Bei der Anwendung dieser Strategie war es wichtig, dass sich die Künstler*innen ihrer spezifischen Rollen im Hinblick auf das Erreichen ihres Anliegens bewusst waren. Das ermöglichte es ihnen, gezielt Kollaborationen für den Zeitraum des Projektes einzugehen, beispielsweise mit den Gemeindebeamten*innen hinsichtlich der Genehmigung von Pumpenstandorten, mit Kunsthandwerker*innen der Region für die Umsetzung der Entwürfe oder mit UNICEF für die Auswahl des Wasserpumpentyps. Das Einbeziehen von verschiedenen Akteuren*innen dient auch dazu, die Wissenslücken der Künstler*innen zu schließen, und Tätigkeiten, für die es Fertigkeiten bedarf, über die diese nicht verfügen, von Anderen ausführen zu lassen. Dazu bedarf es einer gewissen Offenheit von Seiten der Künstler*innen, und sie müssen Willens sein, interdisziplinär zu arbeiten.

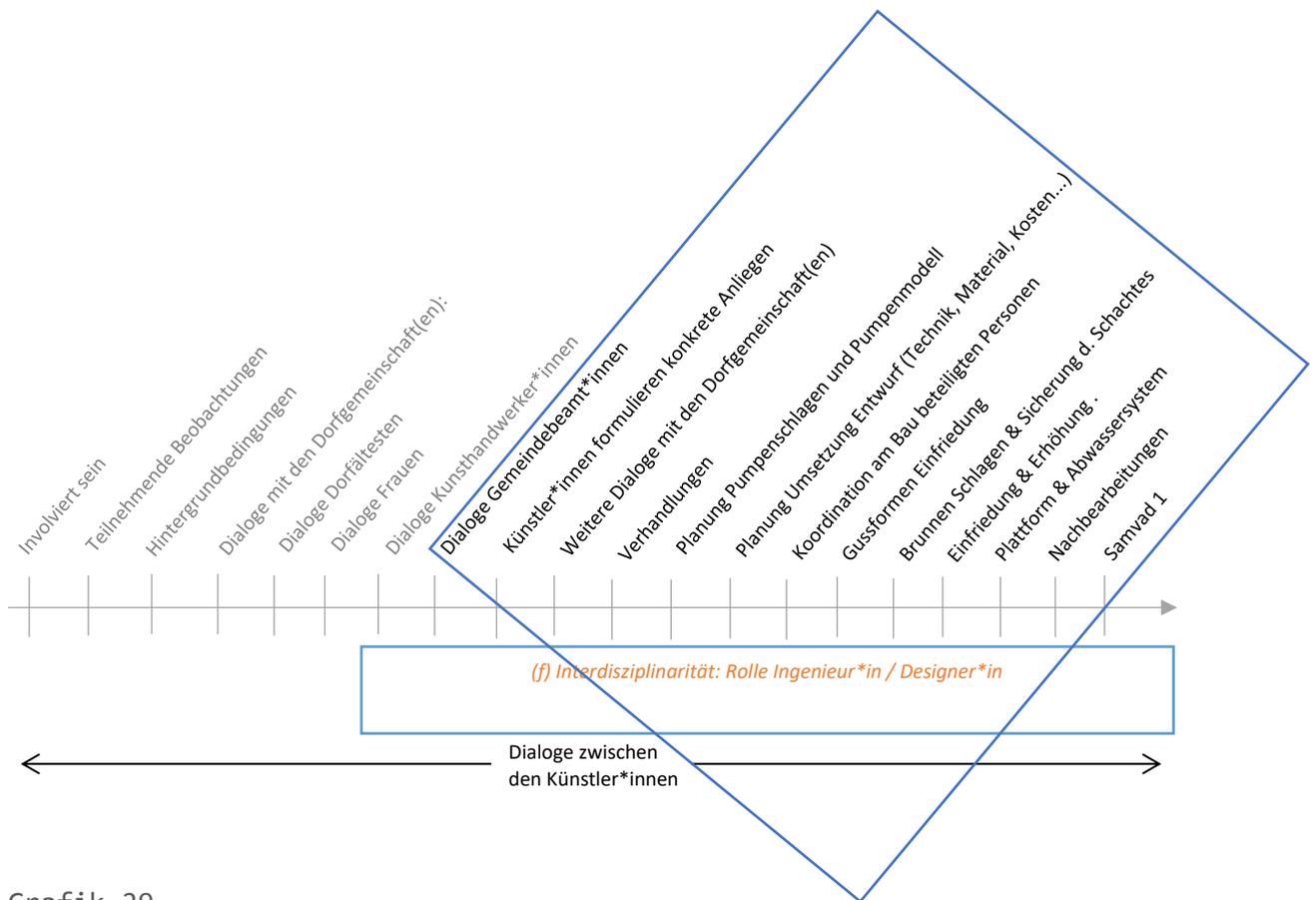
(e) Die Übernahme von Verantwortung gipfelt in kollektiven Aktionen

Wie bereits bei Punkt (d) angedeutet wurde, folgen aus dem Teilen von Verantwortung kollektive Aktionen. Deutlich wurde dies vor allem in der Phase des Bauens, die als eine Art Event angelegt war, in dessen Rahmen die Einfriedung, die Erhöhung, die Plattform und das Abwassersystem kollektiv von den Kunsthandwerker*innen aus der Region, von den Dorfbewohner*innen sowie von *Dialogue* erbaut wurden (vgl. Grafik 27 sowie das Kapitel „I. Werk“).

(f) Interdisziplinarität und die Vielseitigkeit der Rollen der Künstler*innen

Die eben beschriebenen künstlerischen Strategien wurden in Anlehnung an einen Ansatz von I. M. Young herausgearbeitet (siehe dazu das Kapitel „III. Kunsttheoretischer Kontext und Begriffe“). Diese Strategien werden von mir durch eine sechste, die Interdisziplinarität, ergänzt. Die Konzeption und die Errichtung der *Nalpar Sites* machten es erforderlich, dass die Künstler*innen von *Dialogue* interdisziplinär arbeiteten (vgl. ebd.). Die Künstler*innen übernahmen vielfältige Rollen, wie die eines*einer

(f) Interdisziplinarität:
Rolle Ingenieur*in
Designer*in



Grafik 29

Die Rollen des*der Ingenieurs*in und des*der Designers*in beziehen sich vor allem auf den LFA sowie auf die konkreten Maßnahmen der sozial-dialogischen Intervention, die konkrete Veränderungen der Ist-Situation hervorbringen sollen.

Ethnolog*in, eines*einer Ingenieurs*in oder eines*einer Designers*in. Die vier Künstler*innen bedienten sich Methoden aus den entsprechenden Disziplinen und erweiterten somit die Grenzen des künstlerischen Handelns. Das disziplinenübergreifende Handeln war meines Erachtens notwendig, um die anderen fünf künstlerischen Strategien verfolgen zu können sowie um die Ziele, die mit dieser Intervention verfolgt wurden, erreichen zu können (vgl. das Kapitel „I. Werk“).

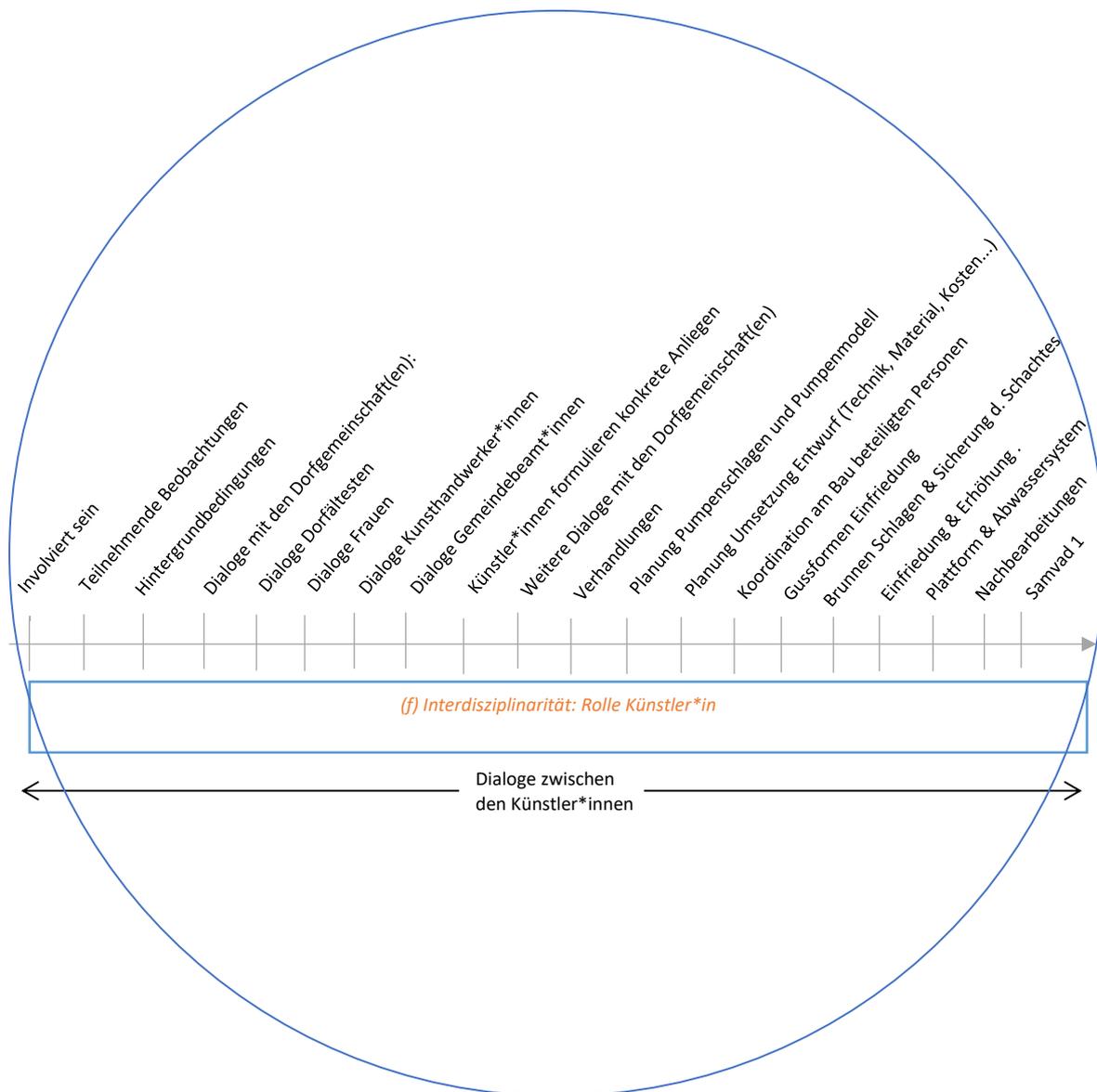
Ethnolog*innen

Die Methode der Teilnehmenden Beobachtung und die Strategie des Lebens in und mit der dörflichen Gemeinschaft, um von dieser und über diese etwas zu lernen sowie um die dortigen sozialen Gefüge zu studieren, stammt aus der Anthropologie. Dabei wird der*die Ethnograf*in Teil des Forschungsgegenstandes (vgl. Naz 2019: 198). Die Künstler*innen von *Dialogue* haben sich diese Methoden angeeignet, um die Ist-Situation zu erfassen, um den beobachtbaren Handlungen zugrunde liegende Strukturen zu analysieren und um eine isolierte Betrachtung der Problemlage zu vermeiden (vgl. Grafik 28)

Ingenieur*innen / Designer*innen

Die Rolle des*der Ingenieurs*in umfasst unter anderem Tätigkeitsbereiche wie „Forschung, Entwicklung, Konstruktion, Planung, Fertigung, Montage [und] Inbetriebnahme“ (Brockhaus Enzyklopädie Online: Ingenieur). Ingenieur*innen organisieren und strukturieren jedoch auch Personengruppen und Prozesse (vgl. Heßler 2012: 48ff.). Solche Tätigkeiten wurden auch von den vier Künstler*innen im Zuge der Planung und Errichtung der *Nalpar Sites* übernommen (vgl. Grafik 29; siehe auch das Kapitel „I. Werk“). Die Künstler*innen von *Dialogue* mussten aufgrund der großen Anzahl von Personen, mit denen sie interagiert haben, aufgrund der Vielzahl an am Bau der *Nalpar Sites* beteiligten Menschen, Abläufe organisieren und strukturieren (vgl. Adajania 2016: 243). Gerade beim Bau der *Nalpar Sites* war es notwendig, den Überblick zu bewahren, Personen einzuteilen und zu instruieren sowie ein Auge darauf zu haben, inwiefern der zuvor entworfene Plan von den einzelnen Mitwirkenden umgesetzt wurde. Außerdem erforderte die Konstruktion, die Planung und der Bau des Abwassersystems sowie die Installation der Wasserpumpe von den Künstler*innen großes bau- und konstruktionstechnisches Wissen, das normalerweise von Ingenieur*innen eingebracht wird.

(f) Interdisziplinarität:
Rolle Künstler*in



Grafik 30

Die Strategie der Interdisziplinarität bringt es mit sich, dass die Künstler*innen ein breites Spektrum an Tätigkeiten ausüben.

Als Designer*innen treten die Mitglieder von *Dialogue* vor allem im Sinne des *Looking Forward Approaches* auf, indem sie die gezielte Veränderung der Ist-Situation bewirken wollen. Diesbezüglich sind die selbst definierten Ziele der Künstler*innen zu nennen, nämlich den Prozess der Abwasserentsorgung zu optimieren und die Bewegungsabläufe im Zuge des Wasserholens zu verbessern (vgl. das Kapitel „I. Werk“) – es handelt sich dabei um klassische Aufgaben von Designer*innen. Die Rolle des*der Designers*in besteht darin, Gegenstände des täglichen Gebrauches zu optimieren. Darüber hinaus setzen sich Designer*innen mit der Gestalt, der Formgebung, der Herstellung und der Präsentation eines Produktes oder einer Dienstleistung auseinander. Das bedeutet, dass ihr Augenmerk auf der Ästhetik, dem Aussehen oder der Haptik der Oberfläche liegt (vgl. Holt 2015: 144). Entsprechende Entscheidungen trafen die Künstler*innen hinsichtlich der Ästhetik und der Struktur der Einfriedung (z. B. die ornamental angeordneten Symbole, die die Einfriedung durchbrechen) oder der Haptik der glatten, betonierten Oberflächen der gesamten *Nalpar Sites*, die einen Bezug zwischen Ästhetik und Funktion herstellt (vgl. das Kapitel „I. Werk“).⁶⁶

Autonomie der Künstler*innen

Die Rolle des*der Künstlers*in hält den gesamten Prozess der Planung und Errichtung der *Nalpar Sites* zusammen. Diese Rolle ermöglicht es den Künstler*innen von *Dialogue*, in viele verschiedene Rollen zu schlüpfen. Sie erweitern dabei die Grenzen der künstlerischen Praxis und lassen diese Grenzen auch verschwimmen. Die Freiheit der Kunst, die in vielen Ländern sogar gesetzlich garantiert wird, macht dies möglich; denn als Künstler*in ist man bis zu einem gewissen Grad von manchen gesellschaftlichen Konventionen befreit (vgl. Fetz 2014: 52). Die vier Künstler*innen von *Dialogue* konnten frei wählen, mit welchen Problematiken im Dorf sie sich beschäftigen wollten und welche Art von Interventionen sie an den prä-existierenden Wasserpumpen vornehmen wollten. Keine politische Institution und kein*e private*r Investor*in gab vor, was genau mit ihrer künstlerischen Intervention erreicht werden sollte.

⁶⁶ Die glatte, feine und abgeschrägte Oberfläche der *Nalpar Sites* hebt die Wasserpumpe von den anderen Strukturen und Orten des Dorfes ab. Darüber hinaus ermöglicht diese Oberfläche auch das rasche Abfließen des Abwassers Richtung Abwasserrinne (vgl. dazu das Kapitel „I. Werk“).

Utopischer Aspekt des *Looking Forward Approach*

Den Künstler*innen war es möglich, auch über die Grenzen des offensichtlich Nützlichen ihrer Intervention hinauszudenken und sich utopische Formen des Zusammenlebens anhand der *Nalpar Sites* vorzustellen. Von diesen Utopien geht nun möglicherweise ein Anstoß für eine Veränderung aus.

In allen Bereichen an bestehenden Strukturen rütteln und Fragen stellen Fragen zu formulieren und das Verborgene (z. B. Konflikte, nicht sofort ersichtliche Begebenheiten, Strukturen etc.) aufzudecken und zu kritisieren war dabei eine weitere Strategie der Künstler*innen. Sie stellten Fragen zur ungerechten Ist-Situation und kritisierten die Begebenheiten. Diese Fragen wurden sowohl im Zuge eines Austausches zwischen den Künstler*innen als auch im Rahmen der Kollaboration mit den Dorfbewohner*innen formuliert (vgl. Kapitel „IV. Strategien“: (a) und (b)). Und nicht zuletzt versuchten die Künstler*innen, mit ihren Interventionen den Ist-Zustand zu verändern.

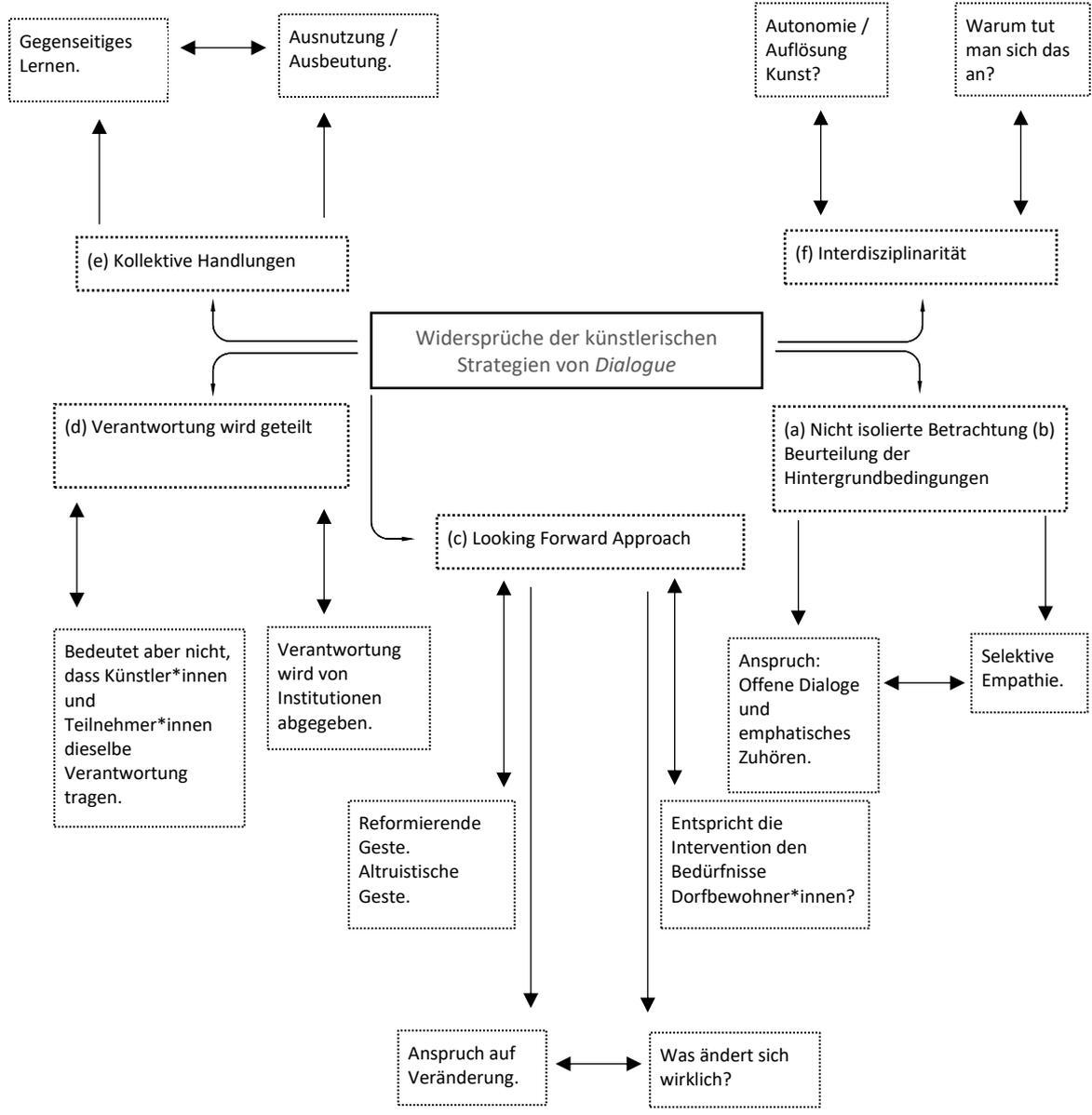
Zuhören; Context Provider

Im Zuge der Treffen der Künstler*innen mit den anderen, am Prozess beteiligten Personen, kam Ersteren die Rolle der aktiven, emphatischen Zuhörer*innen zu, dank derer sie die Ist-Situation möglichst umfassend betrachten wollten. Die Mitglieder von *Dialogue* beschäftigten sich davon abgesehen vielmehr mit Kontexten denn mit Inhalten (vgl. Kapitel „III. Kunsttheoretischer Kontext und Begriffe“). Sie agierten innerhalb komplexer Kontexte (dörfliche Gemeinschaften, die Situation der Adivasi, die Wasserversorgung, die Rolle der Frauen im Dorf) und intervenierten in diese. Abschließen möchte ich diesen Teil meiner Arbeit mit einem Zitat, das verdeutlicht, wie die Künstler*innen von *Dialogue* die Rolle der Kunst definieren und welchen Stellenwert sie dem interdisziplinären Handeln einräumen:

„From the perspective of art, art formulates questions and reveals the concealed and I [Altaf] believe that interactive and collaborative processes could enhance levels of sensibility to processes that connect, make communication between people from diverse disciplines and cultures possible.“ (Kester 2005)

Zusammengefasst

Die von mir in diesem Kapitel analysierten künstlerischen Strategien können von den Künstler*innen nach Belieben eingesetzt werden. Sie strukturieren den künstlerischen Prozess, bedingen weitere künstlerische Strategien und beeinflussen im Folgenden auch die künstlerische Installation in ihrer Form, Erscheinung, Nutzung sowie Bedeutung. Youngs fünf Merkmale und die von mir hinzugefügte sechste künstlerische Strategie „Interdisziplinarität“ eignen sich außerdem dafür, soziale-dialogische Interventionen zu analysieren. Jedoch müssen diesbezüglich auch die Widersprüche, die diesen künstlerischen Strategien innewohnen, in den Blick genommen werden. Diesen Widersprüchen widme ich mich im nun folgenden Kapitel.



Grafik 31
 Grafik 31 gibt einen Überblick über die in diesem Kapitel behandelten Widersprüche. Diese Antagonismen sind mit einem Doppelpfeil miteinander verbunden.

V. Widersprüche

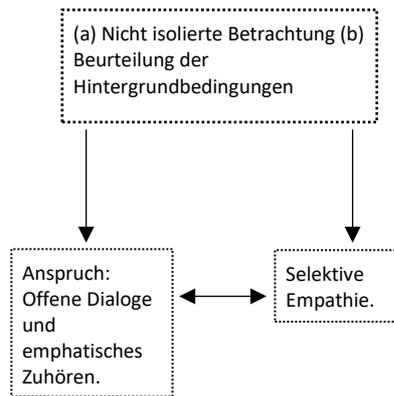
In den vorangegangenen Kapiteln II und III habe ich bereits die ambivalenten Kontexte, in die *Nalpar Sites* eingebettet sind, essayistisch ausgewiesen. Im Zentrum des vorliegenden Kapitels stehen die Widersprüche, die den dafür angewandten künstlerischen Strategien eigen sind. Außerdem liegt das Augenmerk auf den widersprüchlichen Folgen der sozialen-dialogischen Intervention, welche die *Nalpar Sites* darstellen. Ziel der folgenden Ausführungen ist es, diese Widersprüche darzulegen, jedoch wird keineswegs versucht, diese aufzulösen.

Ich werde im Folgenden die besagten Widersprüche aus verschiedenen Perspektiven beleuchten. Ich stelle dabei keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Diese Darstellung von Ambivalenzen leiten über zu einem Ausblick, in dessen Rahmen weitere mögliche Forschungsvorhaben und vor allem einige offene Fragen dargelegt werden.

Das Ideal des offenen Dialoges und des emphatischen Zuhörens vs. selektive Empathie in der Umsetzung

In meiner Darlegung des künstlerischen Prozesses zur Planung und Errichtung der *Nalpar Sites* zeigte sich, dass die Künstler*innen darum bemüht waren, den Ist-Situation umfassend zu verstehen. Dabei waren sie vom Ideal eines offenen Dialoges und des emphatischen Zuhörens geleitet (vgl. die Kapitel „I. Werk“ und „IV. Strategien“). Die Künstler*innen stellten an die von ihnen veranstalteten Dialogtreffen den Anspruch, dass die Dialogpartner*innen ihre Anliegen frei äußern können und diese auch von Seiten der Künstler*innen (emphatisch) angehört werden würden (vgl. das Kapitel „I. Werk“). Das emphatische Zuhören ist ein wesentlicher Bestandteil der künstlerischen Strategien (a) und (b).

Es ist verlockend, das emphatische Zuhören per se positiv zu bewerten. Diese Sichtweise findet auch im kunsttheoretischen Diskurs ihre Vertreter*innen (vgl. Kester 2004; Jacob o.J.). Es wird im Zuge dieser Betrachtungsweise argumentiert, dass Empathie eine Fähigkeit sei, die ein „friedvolles“ Zusammenleben ermöglicht und die daher notwendig ist, um einander verstehen zu können. Dewey sprach Empathie sogar eine Schlüsselrolle in Bezug auf die Verteidigung der demokratischen Grundordnung zu. Die künstlerischen Praxis der sozialen-dialogischen Intervention kann dazu beitragen, die Fähigkeit des emphatischen Zuhörens zu fördern (vgl. Jacob o.J.). In diesem Sinn können die *Nalpar Sites* als demokratiepolitische Initiative betrachtet werden.



Grafik 32

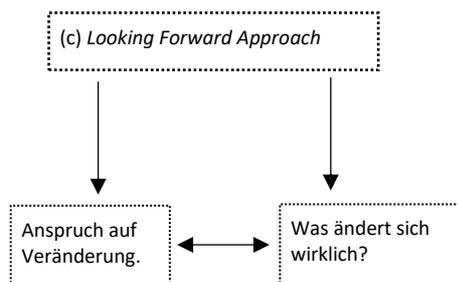
Hinsichtlich der künstlerischen Strategien (a) und (b) möchte ich auf den Widerspruch zwischen dem Anspruch, einen offenen Dialog zu führen und emphatisch zuzuhören mit der selektiven Empathie der Künstler*innen in der Praxis eingehen. Hier weisen der idealistische Anspruch und die konkrete Umsetzung des Vorhabens eine offensichtliche Diskrepanz auf (vgl. Kester 2004:150ff.)..

Die Kehrseite des „emphatischen Zuhörens“

Empathie ist an Privilegien geknüpft. Die mitleidende Person verfügt über Ressourcen, die die zu bemitleidende Person nicht hat (vgl. eigene Aufzeichnungen 13.03.2019: Vortrag: Empathie-Solidarität-Widerstand). Es besteht demnach ein Machtgefälle zwischen den beiden Personen. Wenn somit das emphatische Zuhören als künstlerische Strategie angewandt wird, bedeutet das indirekt, dass angenommen wird, dass den Künstler*innen Fähigkeiten, Ressourcen und Positionen eigen sind, die das Gegenüber nicht aufweisen kann.

Selektive Empathie

Außerdem wird bei genauerer Betrachtung des künstlerischen Prozesses zur Planung und Errichtung der *Nalpar Sites* sichtbar, dass die scheinbar offenen Dialoge, im Zuge derer die Künstler*innen ihren Anspruch des emphatisch Zuhörens verwirklichen wollten, eher Diskurssituationen waren, bei denen nicht alle Aussagen der Teilnehmer*innen von den Künstler*innen gehört wurden. Die Künstler*innen von *Dialogue* brachten nicht jeder beteiligten Person gleichermaßen Empathie entgegen, sondern nur einer bestimmten Gruppe. Ich bin der Meinung, dass die Künstler*innen von *Dialogue* vor allem den Frauen und Kindern im Dorf „Selektive Empathie“ entgegenbrachten. Ich verstehe unter selektiver Empathie, dass nur einer besonderen Gruppe emphatisch begegnet wird (vgl. eigene Aufzeichnungen 13.03.2019: Vortrag: Empathie-Solidarität-Widerstand). Als Entscheidungsgrundlage für die Auswahl der „emphatiwürdigen“ Menschen dienen unter anderem moralische Einstellungen (vgl. Kravagna 1998: 36). Bei den *Nalpar Sites* kommt diese exklusive Empathie den Frauen und Kindern zu. Dies zeigt sich unter anderem anhand des zweiten Anliegens der Künstler*innen, das die Frage betrifft, welche Umstände durch die Installation verändert werden sollen. Den männlichen Dorfbewohnern wurde hingegen keine Empathie entgegengebracht. Hier lässt sich unter anderem die Aussage eines männlichen Dialogpartners anführen, der Kritik an der Form und Struktur der Einfriedung einbrachte, indem er meinte, dass ihm so die ungehinderte Sicht auf die badende Frau genommen wird (vgl. Das Kapitel „I. Werk“). Anliegen dieser Art wurden (meines Erachtens berechtigterweise) von den Künstler*innen übergangen. Man könnte zusammenfassend sagen, dass nur jene Aussagen im Entstehungsprozess von *Dialogue* berücksichtigt



Grafik 33

Der Widerspruch in Bezug auf die künstlerische Strategie (c) liegt in einer Diskrepanz zwischen dem idealistischen Anspruch und der konkreten des Projektes. Es kann hier gefragt werden: War die dialogisch-soziale Intervention gut gemacht oder eher nur gut gemeint?



Abbildung 36

Abbildung 36 ist eine Fotografie der Künstler*innen: Kinder halten sich am Abwasserbecken auf und baden ihre Füße darin. Inwiefern dieser neue Zustand hygienischer ist als die früher sich hier bildenden Lacken, ist unklar.

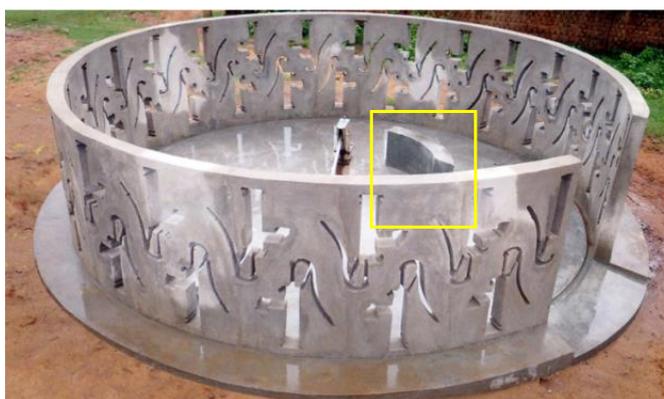


Abbildung 37

Das gelbe Rechteck fasst die Erhöhung ein, die die Künstler*innen für die Frauen geschaffen haben, sodass sie ihr Wassergefäß so platzieren können, dass das gebogene Bein nicht belastet wird, bevor das Gefäß auf den Kopf gestellt wird, und der Rücken entlastet wird (vgl. IV. Strategien).

wurden, die dem Gerechtigkeitsideal der Künstler*innen entsprachen. Hier lässt sich eine Art Ordnung der Ideale der Künstler*innen konstatieren. So wird der Schutz der Frauen vor der Beobachtung beziehungsweise Überwachung durch die Männer höher gewertet als das Ideal, alle Teilnehmer*innen im Dialog gleichermaßen anzuhören.⁶⁷ Die Künstler*innen ließen somit zwar einen idealistischen, (scheinbar) offenen Dialog zu, in dem Jede*r seine*ihre Meinung äußern konnte, jedoch bedeutete das nicht, dass Alle gleichermaßen von den Künstler*innen „gehört“ wurden.

Umsetzung vs. Anliegen

LFA – Umsetzung der Anliegen

Hygienebedingungen und Abwasserentsorgung

Was hat sich nun in Folge der Intervention von *Dialogue* verändert und was blieb von deren idealistischen Anliegen? Das erste Anliegen, die Erbauung eines Sammelbeckens für das Abwasser, und demnach die Verbesserung der Abwasserentsorgung und der Hygienebedingungen an den *Nalpar Sites*, wurde teilweise erfüllt. Es wurden ein Abwasserentsorgungssystem und ein Sammelbecken errichtet. Hinsichtlich der Veränderung der Hygienebedingungen an den Wasserpumpen können keine eindeutigen Aussagen getroffen werden, denn in wie weit sich durch den Bau des Abwasserentsorgungssystems beispielsweise die Infektionsrate von wasserbedingten Krankheiten verringert hat, ist leider nicht dokumentiert. Es liegen weder Wasserproben des Abwassers rund um die Lacken der alten Pumpen vor, noch wurden entsprechende Untersuchungen an den neuen *Nalpar Sites* durch *Dialogue* durchgeführt.

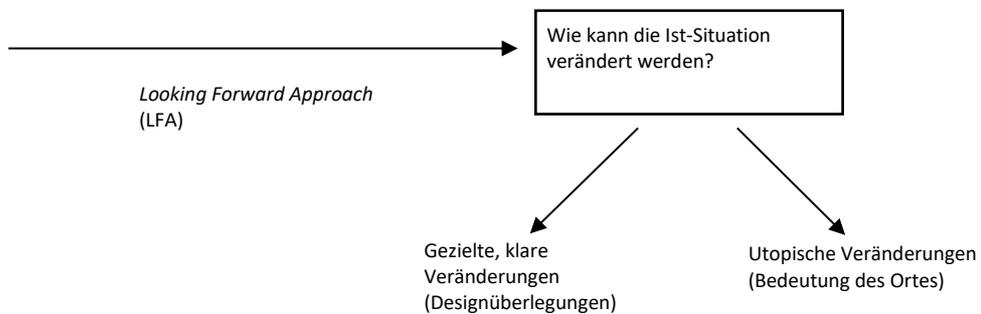
Entlastung des Rückens der arbeitenden Frauen

Dem zweiten Anliegen der Künstler*innen, eine Art Erhöhung zu bauen, wo die an den *Nalpar Sites* arbeitenden Frauen ihre Wassergefäße abstellen können, um so beim Anheben dieser Gefäße den Rücken zu entlasten, wurde entsprochen (vgl. Abbildung 38). Laut der Aussage eines Arbeitsergonomen stellt die von den Künstler*innen

⁶⁷ Hier lässt sich aus der Strategie der Künstler*innen die allgemeine Frage ableiten: Wie weit reicht die Meinungsfreiheit? Wo hört diese auf und wo beginnt Diskriminierung? Es handelt sich dabei um Fragen, die auch im rechtsphilosophischen Diskurs kontrovers diskutiert werden (vgl. Tretter 2013; Weber 2009).



Abbildung 38; Abbildung 39
 Abbildung 38 zeigt die laut Arbeitsergonom rückschonendsten Variante des Tragens von Wasserbehältnissen. Abbildung 39 zeigt einen Brunnen, bei dem aufrecht stehend das Wasserbehältnis befüllt werden kann (Bilderquelle: Scheibenpflug).



Grafik 34
 Es stellt sich bei der Betrachtung des LFA die Frage, ob die Künstler*innen ihren selbst gewählten Anliegen gerecht wurden, vor allem jene, die die Designüberlegungen betreffen.

gebaute Erhöhung eine Verbesserung dar, sie ist jedoch keine optimale Lösung. Der Ergonom empfiehlt stattdessen den Bau unterschiedlich hoher Zwischenablagen, die auch kleineren Frauen zugute kommen würden (vgl. Anhang 1: E-Mail Konversationen Erhard/ Scheibenpflug/ Kolmann).⁶⁸

Des Weiteren weist der Arbeitsergonom darauf hin, dass seines Erachtens das Transportieren der Wasserbehältnisse auf den Köpfen der Frauen eine viel größere Belastung für den Rücken und die Halswirbelsäule darstellt als das Aufheben des Gefäßes. Er schlägt vor, dass die Wasserbehältnisse wie in Abbildung 38 getragen werden sollten, im Idealfall in zwei 7,5 Liter fassenden Behältern (vgl. Anhang 1: E-Mail Konversationen Erhard/ Scheibenpflug/ Kolmann).

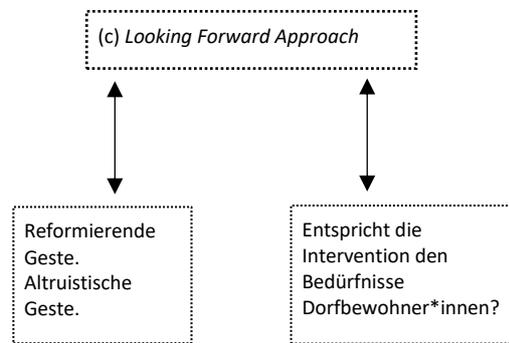
Zusammenfassend lässt sich hinsichtlich der ersten beiden Anliegen der Künstler*innen sagen, dass diese die Ist-Situation womöglich ein Stück verbessert haben. Hinsichtlich der Entlastung der Rücken der Frauen ist jedoch fraglich, ob die Erhöhung tatsächlich Vorteile mit sich gebracht hat. Ich kann darüber nur Mutmaßungen anstellen. Genaue Daten bezüglich der Frage, ob die Anzahl der Wirbelsäulenerkrankungen in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren rückläufig war, liegen mir nicht vor.

LFA Utopische Anliegen

Diese gerade beschriebenen Anliegen der Künstler*innen betreffen vor allem die Oberflächengestaltung und die Struktur der *Nalpar Sites*, sowie Verbesserungen hinsichtlich deren Handhabung und gesundheitliche Aspekte. Darüber hinaus sollte jedoch auch darauf eingegangen werden, dass utopische Veränderung des Ortes der *Nalpar Sites* angestoßen werden sollten (vgl. Adajania 2016: 245).

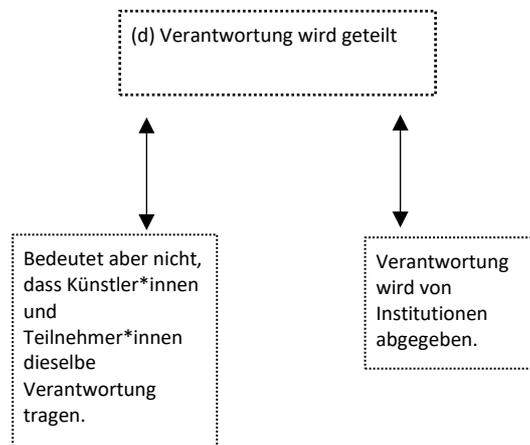
Laut der Kunsthistorikerin Nancy Adajania ist das, was *Dialogue* in die dörflichen Strukturen eingebracht haben, nicht nur ein Stück Entwicklungsarchitektur. Sie forderten mit ihrer Intervention auch dazu auf, neue Verhaltensweisen, neue Einstellungen und letztendlich ein neues Gefühl von *Würde* der Frauen zu entwickeln. Was von *Dialogue* in ihrer Installation thematisiert und demonstriert wird, ist nicht nur eine Politik des Widerstands gegen einen männlichen Blick (unter anderem) auf Frauenthemen. Die Intervention richtet sich vielmehr auch gegen eine geschlechtsspezifische Politik in puncto Privatsphäre (vgl. Adajania 2016: 245).

⁶⁸ Bei diesem Vorschlag wurden jedoch die Abwasserentsorgung, die Hygienebedingungen und wasserbedingte Krankheiten nicht mitgedacht.



Grafik 35

Bei jeglicher Form von Intervention steht die Frage im Raum, in wie weit die Künstler*innen damit einen aufklärerischen Ansatz verfolgen (vgl. Kester 2004: 136ff.).



Grafik 36

Bei der künstlerischen Strategie (d) möchte ich auf zwei Widersprüche eingehen. Zunächst tragen die Künstler*innen mehr Verantwortung als die anderen Projektteilnehmer*innen, da letztendlich die Entscheidungsgewalt dann doch bei Ersteren liegt. Der zweite Widerspruch betrifft die Frage, wer denn Verantwortung abgibt, wenn diese geteilt wird.

Es stellt sich jedoch die Frage, was für Auswirkungen diese Form von Intervention hatte. Und: Was hat der subtile Widerstand der Künstler*innen in den dörflichen Gemeinschaft(en) ausgelöst? Hat sich das Zusammenleben dadurch verändert?

Diese Fragen müssen vorerst unbeantwortet bleiben, denn die Auswirkungen des idealistischen Anspruches von Dialogue können von mir nicht evaluiert werden, da es an Datenmaterial über die direkten Auswirkungen dieser Intervention auf das tägliche Leben und vor allem auf die Rolle(n) der Frauen im Dorf fehlt. Im Zuge meiner Reise zu den Nalpar Sites werden nach Abschluss der Arbeiten an dieser Diplomarbeit Beobachtungen und Befragungen der Dorfbewohner*innen zu dieser Thematik vorgenommen.

Was jedoch bereits zu beobachten war, ist das Shantibai und Altaf von Dialogue eine gewisse Vorbildfunktion, bezüglich der eigenständigen Produktion von Kunsthandwerksobjekten als Frau, ausübten (vgl. Adajania 2016, sowie das Unterkapitel „Gegenseitiges Lernen“).

Zusammenfassend lässt sich jedoch sagen, dass gerade die Auswirkungen der idealistischen oder utopischen Ansprüche schwer zu ermessen sind. Denn es kann sich da-bei auch um minimale individuelle Veränderungen handeln (vgl. Fetz 2014: 51), die erst nach Abschluss des Projektes sichtbar werden.

Interventionen als reformierende Geste

Bei Anliegen, im Zuge derer eine bestehende Situation zum *Besseren* verändert werden soll, treten in der Regel folgende Fragen auf: Wessen Lage verbessert sich dadurch und warum ist diese Intervention eigentlich notwendig für die Künstler*innen? Gerade das dritte Anliegen der Künstler*innen, die Veränderung sozialer Begebenheit, kann durchaus eine reformierende Haltung implizieren. Die Vorstellung, dass durch künstlerische Interventionen auch in Strukturen des Zusammenlebens eingegriffen werden kann, umfasst auch kritische, emanzipatorische, aufklärerische Ansprüche. „Das verortet sie im Zusammenhang traditionell als *links* bezeichneter Praxen.“ (Rollig 2000). Die ideologische Prägung ist dabei oft ein blinder Fleck der Kunstproduktion (vgl. Rollig 2000) – ein kritikwürdiger Aspekt (vgl. Benjamin 2017: 506–508).

Wie das vorangegangene Zitat zeigt, impliziert die Übernahme von Verantwortung hinsichtlich Ungerechtigkeiten auch eine politische Haltung. Denn darüber, was als

gerecht oder ungerecht angesehen wird, herrscht oft keine einhellige Meinung. Philosophische Abhandlungen und weithin anerkannte normative Texte wie die Deklaration der Menschenrechte können dabei Orientierung bieten, jedoch können diese auch missbräuchlich ausgelegt werden. So kann die Übernahme von Verantwortung in Anbetracht von Ungerechtigkeiten auch Hass und totalitäre Tendenzen schüren.

Hier sei noch einmal auf Walter Benjamin verwiesen, der auf die Gefahren der „Politisierung der Kunst“⁶⁹ sowie der „Ästhetisierung von Politik“ aufmerksam machte (vgl. Benjamin 2017: 506–508; Kapitel „III. Kunsttheoretischer Kontext“). Gerade wenn Künstler*innen mit ihrer Intervention auf Ungerechtigkeiten reagieren, muss kritisch nach der dahinterstehenden Ideologie gefragt werden, um mögliche totalitäre Züge aufzudecken.

Es muss hier auch erwähnt werden, dass das dritte Anliegen der Künstler*innen nicht von den Dorfbewohner*innen vorgebracht wurde, sondern dass es sich um einen Eingriff der Künstler*innen in die Strukturen des Zusammenlebens handelt. In Kapitel II habe ich dargelegt, dass die Bestrebungen von Entwicklungsagenturen, die ebenfalls den Anspruch stellten, die Ist-Situation zu verändern, Seitens der Dorfbewohner*innen als gewaltvoller Eingriff gesehen wurde (vgl. Kapoor 2009).

Altruistische Geste

Eine weitere Problematik von sozialen-dialogischen Interventionen, die einen Anspruch auf Beseitigung von Ungerechtigkeiten stellen, liegt darin, dass Künstler*innen ihre Aktionen oft als altruistische Handlungen betrachten. Die künstlerische Intervention wird dabei zu einem Mittel, um sich selbst als Künstler*in besser zu fühlen und das eigene Gewissen zu beruhigen. Strukturelle Veränderungen hinsichtlich der Ungerechtigkeit werden dabei gar nicht in Betracht gezogen (vgl. Birchall 2015: 16–17).⁷⁰

Verantwortung teilen – aber nur bis zu einem gewissen Grad

Die Entscheidungsgewalt liegt bei den Künstler*innen

In den obenstehenden Ausführungen hinsichtlich der Widersprüche, die der Strategie des emphatischen Zuhörens innewohnen, habe ich bereits angedeutet, dass die Öffnung

⁶⁹ Als historisches Beispiel kann hier etwa der russische Konstruktivismus genannt werden (vgl. Kuryluk 1994: 13–19), bei dem die Kunst von politischen Gedanken und Ideologien vereinnahmt wurde.

⁷⁰ Die Problematik dieses Aspektes wurde bereits in „III. Kunsttheoretischer Kontext“ behandelt.

des künstlerischen Prozesses nicht zwingend bedeutet, dass Jede*r gleichermaßen gehört wird. Ebenso gilt, dass das Teilen von Verantwortung im künstlerischen Prozess nicht automatisch bedeutet, dass die Künstler*innen und die Teilnehmer*innen diese im selben Ausmaß tragen (vgl. das Kapitel „III. Kunsttheoretischer Kontext“; Milevska 2006). Ich werde dies am Beispiel der unterschiedlichen Entscheidungskompetenzen von Künstler*innen und Teilnehmer*innen ausführen. Auch wenn die Künstler*innen teilweise ihre Verantwortung mit Personen teilten (vgl. das Kapitel „IV. Strategien“), haben sie bereits im Vorfeld Entscheidungen hinsichtlich der Struktur des künstlerischen Prozesses getroffen. Die Teilnehmer*innen verfügten darüber hinaus die meiste Zeit über keinerlei Informationen bezüglich der von den Künstler*innen entwickelten Entscheidungsschemata, die den künstlerischen Prozess strukturieren sollten (vgl. dazu das Kapitel „I. Werk“). Sie wussten auch nicht, wie letzten Endes das Design der Einfriedung aussehen würde oder welcher Pumpentyp gewählt wurde. Die Entscheidungskompetenz der Personen, mit denen die Künstler*innen die Verantwortung teilten, war somit marginal (vgl. das Kapitel „III. Kunsttheoretischer Kontext“). Trotzdem war deren Teilhabe für den Prozess sehr wichtig, denn der detaillierte Prozessverlauf der sozialen-dialogischen Intervention *Nalpar Sites* konnte von den Künstler*innen nicht im Detail geplant werden, sondern er entwickelte sich aus der Interaktion mit den Teilnehmer*innen (vgl. „I. Werk“).

Kuratorische Entscheidungskompetenz haben nur Kompliz*innen
Die kuratorische Entscheidungskompetenz liegt ausschließlich bei den Kompliz*innen. Es geht mir nicht darum, die Begrenzung der Entscheidungsgewalt der Teilnehmer*innen am Prozess der Errichtung und Planung der *Nalpar Sites* zu verurteilen. Es ist mir jedoch wichtig, dass diese Unterschiede im künstlerischen Prozess und im Rahmen von dessen Rezeption ausgewiesen werden, damit keine falschen Vorstellungen bezüglich der Rolle der Teilnehmer*innen und der Künstler*innen entstehen (vgl. das Kapitel „III. Kunsttheoretischer Kontext“). Das lässt sich unter anderem anhand der Differenzierung zwischen Kollaborateur*innen und Kompliz*innen erklären. Die Teilnehmer*innen waren bei den *Nalpar Sites* mitwirkende Kollaborateur*innen und keine Kompliz*innen. Kompliz*innen wäre es auch möglich, Entscheidungsstrukturen mitzugestalten, Ziele zu formulieren und letztendlich über weitere Schritte im Prozess zu

entscheiden (vgl. Menrath (im Erscheinen)). Beispielsweise kann es darum gehen, welche Perspektiven einbezogen werden und welche weggelassen werden. Die Kompliz*innen, in diesem Fall die vier Künstler*innen von Dialogue, treffen letzten Endes die kuratorischen Entscheidungen. In diesem Zusammenhang verstehe ich unter „kuratorisch“ die Aufgabe eine Auswahl, Zusammenstellung und Ordnung zu generieren. Diese Tätigkeiten sind bedeutungsstiftend und bestimmen die jeweilige Position im Diskurs. Die Praxis des Kuratierens beinhaltet immer auch die Macht Elemente und Personen ein- und auszuschließen (vgl. Bismarck 2004: 108–109)⁷¹ – dessen muss man sich als Künstler*in bewusst sein.

Wenn kollektive Verantwortung übernommen wird, wälzt (meistens) jemand auch Verantwortung ab

Wenn Künstler*innen kollektiv Verantwortung übernehmen, stellt sich die Frage, wer dabei auf wen Verantwortung abwälzt. Das Übernehmen von Verantwortung für die Ungerechtigkeiten im Kontext der Nalpar Sites kann als Auslagerung der Verantwortung von Seiten der lokalen Politiker*innen gesehen werden, die in der Vergangenheit das Problem der Wasserversorgung nicht wahr- und ernstgenommen haben (vgl. das Kapitel „I. Werk“). Um diesen Gedanken weiterzuspinnen, sei die Möglichkeit in Betracht gezogen, dass das Engagement der vier Künstler*innen die Folge haben könnte, dass die lokalen Politiker*innen es auch in der Zukunft nicht als ihre Verantwortung ansehen werden, die für die Abwasserentsorgung nötige Infrastruktur zur Verfügung zu stellen. Jedoch ist das Argument nicht ganz schlüssig hinsichtlich des künstlerischen Prozesses, denn die Künstler*innen haben auch die lokalen Politiker*innen in diesen miteinbezogen, indem sie mit dem Gemeindeamt Gespräche geführt und gemeinsam Handlungsinitiativen beschlossen haben (vgl. das Kapitel „I. Werk“). Sie haben sich somit mit diesen die Verantwortung geteilt. Diese geteilte Verantwortung ist unter anderem auch notwendig, weil in einer so komplexen, vernetzten, globalisierten Welt Verantwortung nicht nur von einzelnen Individuen (in diesem Fall den vier Künstler*innen) getragen werden kann. Vielmehr müssen auch politische Entscheidungsträger*innen und Institutionen eingebunden werden. Dabei soll aber

⁷¹ Auch hier möchte ich darauf aufmerksam machen, dass die Rolle der Kuratoren*innen keine in Stein gemeißelte und homogene ist. Vor allem in den letzten Jahrzehnten wurde diese Rolle hinterfragt und dekonstruiert. Den diskursiven Rahmen dafür liefern seit den 1990er Jahren repräsentationskritische Ansätze, die stark beeinflusst werden durch Fragestellungen und Methoden der Postcolonial- und der Genderstudies (vgl. Bismarck 2004: 109).

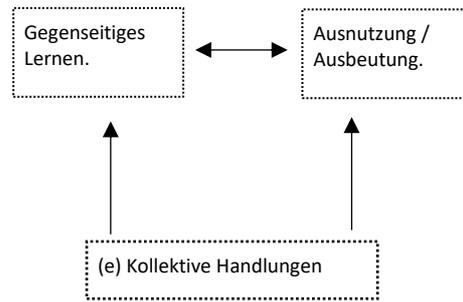
auch, wie in Kapitel III. erwähnt, nicht übersehen werden, dass diese Einbindung vor allem von staatlichen Organisationen auch die Gefahr der Vereinnahmung mit sich bringen kann. Im Weiteren kann dadurch die künstlerische Autonomie gefährdet sein – ein Umstand, der gemeinhin unter dem Stichwort „*dialogical determinism*“ diskutiert wird (vgl. das Kapitel „III. Kunsttheoretischer Kontext“).

Gegenseitiges Lernen als Resultat kollektiver Aktionen – eine Möglichkeit der Selbstermächtigung?

Die künstlerische Strategie, kollektive Aktionen zu setzen, resultierte nicht nur darin, dass die ortsbezogene künstlerische Installation der Nalpar Sites kollektiv entworfen, geplant und erbaut wurde, sondern auch darin, dass die unterschiedlichen Beteiligten im künstlerischen Prozess voneinander gelernt haben. Es gibt meiner Analyse zufolge drei Ebenen des gegenseitigen Lernens im künstlerischen Prozess (vgl. Grafik 38). Ich werde hier nur Ebene (1) der Grafik 38 genauer betrachten.⁷²

Voraussetzung für das Voneinander-Lernen im künstlerischen Prozess ist eine grundsätzliche Offenheit der teilhabenden Personen dafür, von den Anderen lernen zu wollen. Im künstlerischen Prozess zur Planung und Errichtung der Nalpar Sites werden dabei sowohl explizites als auch implizites Wissen zwischen den Künstler*innen und der dörflichen Gemeinschaft ausgetauscht. „Implizit“ meint in diesem Zusammenhang, dass sich diese Form von Wissen nicht formalisieren lässt (vgl. Heßler 2012: 160). Explizites Wissen wird im Allgemeinen als eine Art von Wissen definiert, das in formaler Sprache artikuliert werden kann, einschließlich grammatikalischer Aussagen, mathematischer Ausdrücke, Handbücher usw. (vgl. Ribeiro 2012: 338). Explizites Wissen kann man sich auch aneignen, ohne im Austausch mit einer anderen Person zu sein, beispielsweise durch das Lesen von Anleitungen, Handbüchern oder Beschreibungen. Es gibt dabei unterschiedliche Auffassungen, ob explizites und implizites Wissen als zwei Pole gesehen werden sollen oder eher als zwei Seiten der gleichen Medaille (vgl. Ribeiro 2012: 338). Das gegenseitige Lernen im Rahmen des künstlerischen Prozesses zur Errichtung der Nalpar Sites findet in Zuge von offenen Dialogen, aber vor allem im gemeinsamen Tun der involvierten Personen statt (vgl. Krenn 2019: 74).

⁷² Für den Austausch von Wissen und Fähigkeiten zwischen den Künstler*innen siehe das Kapitel „I. Werk: Dialoge unter den Künstler*innen“.



Grafik 37

Bei der Strategie, kollektive Handlungen zu setzen, steht der Möglichkeit des Voneinander-Lernens die Frage nach der Ausbeutung und Ausnutzung der Teilnehmer*innen gegenüber.



Grafik 38

Die Strategie, kollektive Aktionen zu setzten, bietet die Möglichkeit des Voneinander-Lernens im gesamten künstlerischen Prozess. Es lassen sich drei Ebenen dieses Lernprozesses ausmachen. Mit Ebene drei äußere ich eine Vermutung meinerseits, da es dazu kein ergiebige Quellenmaterial gibt.

Das Erwerben von explizitem Wissen geschieht vor allem in den Dialogen zwischen den Künstler*innen und der dörflichen Gemeinschaft. Die Künstler*innen lernten von der dörflichen Gemeinschaften etwas über die Einbettung von Symbolen, die in Bezug zum Wasser stehen, beispielsweise deren Verwendung bei verschiedenen Ritualen sowie die sozialen Funktionen, die diese Symbole innehaben. Dieses Wissen war für die Künstler*innen die Basis für die Symbole, die sie für ihre Entwürfe der Einfriedung verwenden sollten (vgl. das Kapitel „I. Werk“).

Implizites Wissen: Techniken des Kunsthandwerkes

Der Bauprozess der Nalpar Sites stellte eine besondere Möglichkeit dar, dass die dörflichen Gemeinschaft(en) im praktischen Tun und Herstellen eines physischen Objektes voneinander lernen kann. Handwerkliche Fähigkeiten, Wissen und Herangehensweisen, die die Konstruktion, sowie die Ausführung der Arbeiten bezüglich der Form und Oberfläche betreffen, konnten sowohl von Dialoge als auch von den anderen Kunsthandwerker*innen und Künstler*innen, aber auch von Dorfbewohner*innen eingehend erlebt und erlernt werden (vgl. „I. Werk“).

Handwerkliches Wissen ist eines, das übertragbar ist, es ist eine Fähigkeit, die gelernt und weitergegeben werden kann. In diesem Sinne kann es auch eine Basis für eine Zusammenarbeit darstellen, aus der neue Beziehungen hervorgehen können (vgl. Kester 2011: 91).

Die Beiläufigkeit und Niederschwelligkeit des Ortes, an dem die Nalpar Sites gebaut wurden, bringt es mit sich, dass vielfältige Gelegenheiten geboten werden, um in den Gestaltungsprozess einzusteigen. Es war darüber möglich, sich handwerkliches Wissen und entsprechende Fähigkeiten anzueignen. Die Rolle der Frau im Kunsthandwerk und in der Kunst und ihre Emanzipation vom männlichen „Meister“ (Ehemann oder Familienmitglied) ist ein Aspekt, den die Künstler*innen als Role Models in den dörflichen Gemeinschaften vorlebten.

So folgten einige Frauen im Dorf Shantibais dem Vorbild der Künstlerinnen und begannen im DIAA Zentrum selbstständig Kunsthandwerk zu produzieren (vgl. Adajania 2016). Diese Form von Wissensaustausch ist implizit. Es darf die ermutigende

Kraft nicht unterschätzen, die davon ausgeht, wenn jemand bereits diesen Prozess vorgelebt hat und damit erfolgreich war. Die Künstler*innen haben dabei an den patriarchalen Strukturen im Dorf gerüttelt.⁷³

Dies zeigt sich auch in der Art und Weise, wie die Künstler*innen Techniken des Kunsthandwerkes wie Holzschnitzen oder Stein- bzw. Metallhandwerk in die künstlerische Praxis auch außerhalb der *Nalpar Sites* integrieren. Symbole, Formen des Kunsthandwerks werden verwendet, transformiert und vermittelt (vgl. „I. Werk“). Die Auffassung vom Kunsthandwerk, wie sie die Künstler*innen von *Dialogue* vertreten, ist in diesem Sinne nicht eine, die auf unumstößlichen Traditionen beruht. Es handelt sich vielmehr um eine Praxis, die abgeändert, transformiert und immer wieder von Neuem eingesetzt werden kann. Das zeigt sich auch anhand der Arbeit, welche die Künstler*innen im DIAA-Zentrum leisten. Das Handwerk wird von den Künstler*innen in diesem Sinn als ein komplexes Netzwerk sozialer und kultureller Konventionen aufgefasst.

Der eben erwähnte Wissensaustausch wäre nicht möglich, wenn die Künstler*innen von *Dialogue* nicht die Strategie der kollektiven Aktionen gewählt hätten. Gegenseitiges Lernen ist meines Erachtens spezifisch für die künstlerische Praxis der sozialen-dialogischen Interventionen wie die *Nalpar Sites*. Darin liegt vor allem das Potential der Selbstermächtigung der teilhabenden Personen.

Ausnutzung und Ausbeutung

Der Sichtweise, dass kollektive Handlungen auch die Möglichkeit des Voneinander-Lernens beinhalten, steht gegenüber, dass kollektive Handlungen der Künstler*innen vor allem deshalb notwendig sind, weil sie sonst niemals all ihre Anliegen umsetzen könnten. Dies kann damit begründet werden, dass für das Erbauen der *Nalpar Sites* ein vielfältiges Wissen, aber auch zahlreiche Arbeitskräfte benötigt wurden. Wenn die Künstler*innen nicht auf (freiwillige) Kollaborateur*innen zurückgegriffen hätten, sondern nur zu viert die *Nalpar Sites* erbaut hätten, wäre der Aufwand zu groß gewesen. Außerdem muss die Frage gestellt werden, ob der Bau dann überhaupt realisierbar gewesen wäre, da die

⁷³ Langfristig bot den Frauen im Dorf das DIAA-Zentrum die Möglichkeit, selbstständig als Kunsthandwerker*innen und Künstler*innen zu arbeiten. Das DIAA-Zentrum hilft aber auch jenen, die sich zuvor nicht als Kunsthandwerker*innen die nötigen handwerklichen Fähigkeiten aneignen konnten und unterstützen diese in der Aneignung von Fähigkeiten und bei der Umsetzung von Projekten. Die erlernten Fähigkeiten und das Wissen werden wiederum von den Frauen, die im DIAA gelernt haben, selbstständig an andere weitergeben (vgl. Adajania 2016).

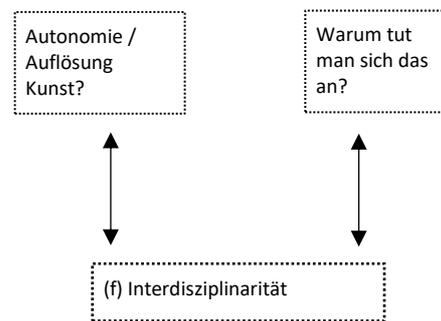
Künstler*innen auch auf konstruktionstechnisches Wissen und Fähigkeiten der Kollaborateur*innen zurückgreifen mussten (vgl. das Unterkapitel „Gegenseitiges Lernen“).

Ich möchte in diesem Zusammenhang auch auf die Chancen und Probleme der Selbstfinanzierung⁷⁴ und des ehrenamtlichen Engagements der Künstler*innen beim Bau der *Nalpar Sites* eingehen. Raijkumar sagt in diesem Zusammenhang, dass er sich für die gemeinschaftliche Arbeit an diesem standortspezifischen Projekt entschieden hat, obwohl er wusste, dass für ihn keine Finanzierung oder Bezahlung eingerechnet war. „I [Raijkumar] decided to join you [Altaf] even though the project couldn't afford to pay be.“ (The Khoj Book 1997–2007).⁷⁵

Zur finanziellen Entlohnung der Beteiligten liegen mir keine Informationen vor. Es gibt keine Unterlagen, die sich auf den Lohn der involvierten Teilnehmer*innen, sowohl für dessen Bau, als auch beim Mitwirken in der Dialog- und Entwurfsphase, beziehen. Somit kann nicht festgestellt werden, ob diese eine finanzielle Entschädigung für ihre Mitarbeit erhalten haben oder nicht. Es kann dadurch auch zu einer Ausbeutung der teilnehmenden Personen kommen, sowohl hinsichtlich der physischen Arbeitskraft als auch des geistigen und kreativen Kapitals, das die Künstler*innen in der Zusammenarbeit abschöpfen (vgl. Bishop 2011). Die Künstler*innen profitieren von der Kollaboration der Teilnehmer*innen, ohne dass deren Namen auf der Webseite genannt werden, ohne dass sie auf Ausstellungen oder in kunsttheoretischen Rezeptionen erwähnt werden oder dass sie an den Gewinnen beteiligt würden. Zugleich muss auch erwähnt werden, dass wahrscheinlich manche Teilnehmer*innen anonym bleiben wollten. Es besteht somit ein Spannungsfeld zwischen Abhängigkeit und Freiheit, Freiheit und Selbstausbeutung bzw. prekären Arbeitsbedingungen.

⁷⁴Zunächst wurde die *Nalpar Sites* von einem privaten Fördertopf der Indian Arts Foundation IAF unterstützt, doch im Laufe der Zeit finanzierten die Künstler*innen das Projekt durch die Einnahmen des Verkaufes ihrer eigenen Skulpturen (vgl. Webseite DIAA). Für eine kritische Auseinandersetzung der Finanzierung durch die IFA siehe Adajania 2016: 227ff..

⁷⁵Aus dieser Aussage und aus vielen weiteren Statements von *Dialogue* (vgl. Webseite DIAA) lässt sich schließen, dass die Künstler*innen, um ihre Arbeit in und mit der dörflichen Gemeinschaft finanzieren zu können, sowie um sich selbst erhalten zu können, andere, für den Kunstmarkt geeignete Arbeiten produzieren mussten. Dies schafft einerseits Freiheit bei der Entwicklung des Projektes, gleichzeitig können die Künstler*innen dabei aber auch in eine prekäre Lage geraten.



Grafik 39

Die letzten beiden Widersprüche, die ich aufzeigen möchte, betreffen die Frage der Autonomie beziehungsweise der Auflösung der Kunst im Kontext der Interdisziplinarität des künstlerischen Ansatzes von Dialogue sowie die Frage, warum sich jemand solcherlei anstrengende Arbeiten in und mit einem sozialen Gefüge widmet.

Im Rahmen der Darlegung der Rollen der Künstler*innen (vgl. das Kapitel „IV. künstlerische Strategien“) wurde deutlich, dass durch deren interdisziplinäres Handeln ihre Rolle erweitert oder gar neu definiert wurden. So verschwimmen auch die Grenzen zwischen der Kunst und anderen Disziplinen (z. B. Ingenieurwesen, Sozialarbeit, Politik, Ethnologie, angewandte Kunst und bildende Kunst).

Der Anspruch des interdisziplinären Handelns beinhaltet auch, dass die Künstler*innen von *Dialogue* eine gewisse Offenheit an den Tag legen. Das erweckt mitunter den Eindruck, dass die Künstler*innen von ihrer eigentlichen Rolle abdriften.

„My colleague said, ‚You’re drifting from what you came here for. Now you want to work with kids.‘ I [Altaf] said, ‚I’m not drifting, I’ve worked with children in the past. I’m just throwing myself open, and seeing how children deal with situations. How elders deal with situations. How artists deal with situations. I was trying to work past my preconceptions. I was leaving myself open [...]‘“ (Kester 2011: 77–78)

Diese Offenheit wird auch hinsichtlich des disziplinübergreifenden Arbeiten angewandt. Eine eindeutige Einordnung in die jeweilige Disziplin und Rolle ist meines Erachtens nicht mehr möglich, denn die von den Künstler*innen verwendeten künstlerischen Strategien finden auch in anderen Disziplinen Anwendung. Künstlerische Strategien werden so immer häufiger auch in anderen Disziplinen verwendet, beispielsweise das Teilen von Verantwortung, in Form der Einbeziehung von zukünftigen Nutzer*innen und des Diskutierens von Entwürfen, wie das viele Designer*innen praktizieren. Die Auflösung der Kunst ist eine mögliche Folge dieses Zugangs, oder dass plötzlich jede Form von sozialer Intervention Kunst ist, oder dass es so zu einer Beliebigkeit in der künstlerischen Praxis kommt.

Warum setzt man sich als Künstler*in dem allen aus?

Möchte man wirklich mit Personen, die sexistische, rassistische, diskriminierende etc.

Aussagen treffen, Dialoge führen? Wann verweigert oder entzieht man sich als

Künstler*in diesen Begegnungen, Konflikten? Ist es nicht angenehmer, sich den Dialogen zu entziehen und alleine im Atelier Kunst zu produzieren? Ist diese Form von

künstlerischer Praxis nicht überfordernd? Ist man dazu überhaupt ausgebildet als

Künstler*innen? Warum setzt man sich als Künstler*in all dem aus?

Diese Fragen sind keine, die pauschal beantwortet werden können, letztendlich muss jeder*jede Künstler*in für sich selbst entscheiden, wann eine Grenze erreicht ist, bei der er*sie keinen Dialog mehr mit den Teilnehmer*innen führen möchte oder kann. Wie hinsichtlich des emphatischen Zuhörens ausgeführt wurde, gab es auch für die Künstler*innen Grenzüberschreitungen im Dialog, die nicht gehört wurden. Derlei Erfahrungen sind keine Seltenheit. Gerade weil sich die Akteur*innen in einem Feld von Ungerechtigkeiten bewegen, kann es durchaus zu Konflikten im künstlerischen Prozess kommen. Der Umgang mit diesen ist nicht immer einfach (vgl. Jacob o.J.). Doch sind es nicht gerade diese Konflikte, die viele von uns Künstler*innen interessieren?

Zusammengefasst

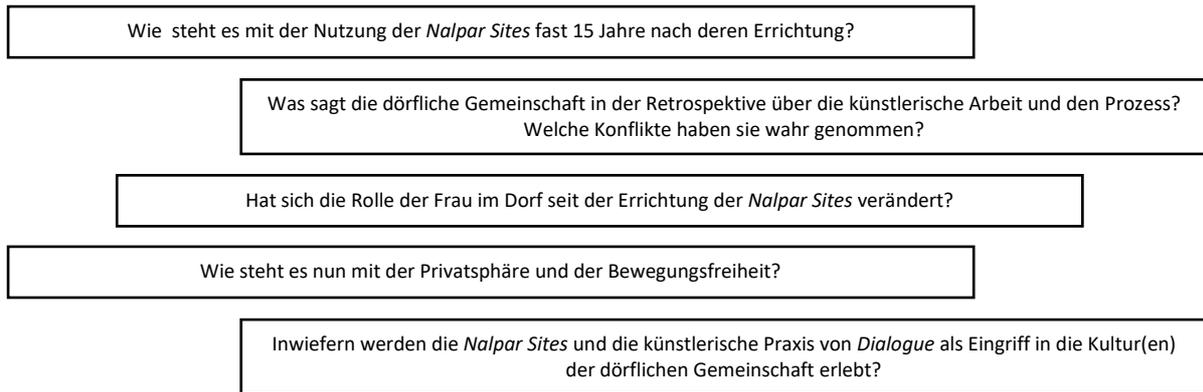
Die Darlegung der Widersprüche unterstreicht die Komplexität der künstlerischen Intervention *Nalpar Sites*. Auf viele der Widersprüche und der daraus hervorgehenden Fragen gibt es keine eindeutige Antwort oder Sichtweise. Es lohnt sich trotzdem, die verschiedenen Perspektiven genauer zu betrachten und auszuweisen. Die Auseinandersetzung mit den *Nalpar Sites* resultiert letzten Endes in zahlreichen weiterführenden Fragen.

VI. Abschließende Bemerkungen und Ausblicke

In dieser Diplomarbeit habe ich als Analysefilter I. M. Youngs Konzeption der „Verantwortung aus sozialer Verbundenheit“ eingeführt, um die künstlerischen Strategien von *Dialogue* strukturiert analysieren zu können. Des Weiteren war es dabei mein Ziel, aufzuzeigen, dass Künstler*innen bei SDIs eine ganz bestimmte Verantwortungskonzeption als künstlerische Strategie anwenden. Diese Konzeption macht es erforderlich, dass die Künstler*innen individuelle Verantwortung übernehmen; zugleich teilen sie diese jedoch auch mit ihren Kollaborateur*innen. Ich bin der Meinung, dass I. M. Youngs Modell auch für die Analyse von weiteren künstlerischen, sozialen-dialogischen Interventionen ein hilfreicher Analysefilter sein kann. Zur Überprüfung dieser Behauptung bedarf es jedoch der Analyse weiterer künstlerischer Arbeiten.

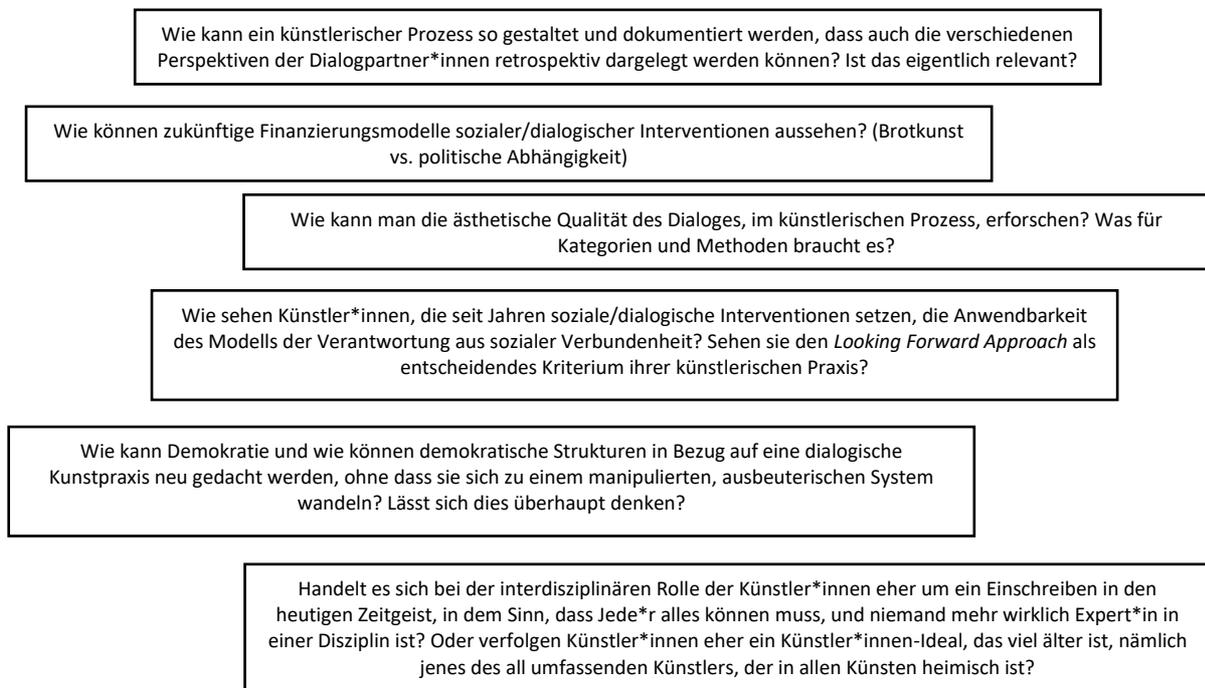
Eine große Herausforderung im Zuge des Verfassens dieser Diplomarbeit stellten die widersprüchlichen Perspektiven dar, die im Rahmen der dafür relevanten Diskurse eingenommen werden. Es galt beispielsweise, die verschiedenen lokalen Kontexte und die kunsttheoretischen Diskurse zu erfassen, die dort auftretenden Ambivalenzen zu ordnen und darzulegen und mit entsprechenden Widersprüchen produktiv umzugehen. Es war für mich darüber hinaus eine Herausforderung, die gebotene Distanz zu der künstlerischen Arbeit und damit zum Untersuchungsgegenstand zu wahren.

In Bezug auf die Distanz ist zu sagen, dass meine Annäherung an den Untersuchungsgegenstand aus der Ferne berechtigterweise kritisiert werden kann. So war das Untersuchungsmaterial, insbesondere was die Stimmen der Dorfbewohner*innen hinsichtlich des künstlerischen Prozesses betrifft, äußerst knapp. Um diese Perspektive umfassend einzubeziehen, bedarf es weiterer Recherchen, teilnehmender Beobachtungen und Interviews vor Ort. Die Arbeit an der vorliegenden Diplomarbeit diene denn auch der Formulierung von Fragestellungen, an denen die nun folgende Untersuchung ausgerichtet werden kann (vgl. Grafik 40). Diese Fragen beziehen sich vor allem auf die Erforschung der Installation und auf deren Nutzung vor Ort. Mein persönliches Interesse liegt dabei insbesondere bei jenen Fragen, die sich auf eine mögliche Veränderung der Rollen der Frauen in den dörflichen Gemeinschaften beziehen. Ebenfalls gerät die Frage in den Fokus, ob sich durch ob sich durch die



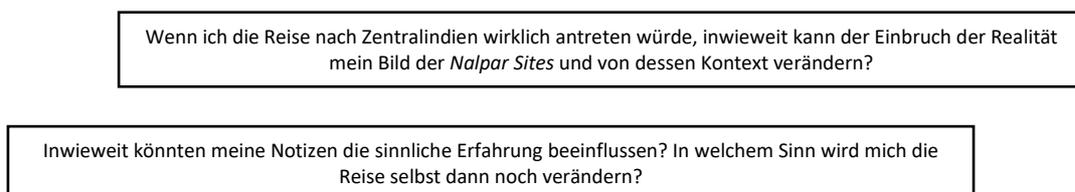
Grafik 40

Grafik 40 nennt offene Fragen in Bezug auf die *Nalpar Sites* beziehen und deren Erforschung vor Ort.



Grafik 41

Die offenen Fragen aus dieser Grafik stellen einen Bezug zum allgemeinen kunsttheoretischen Diskurs her.



Grafik 42

Grafik 42 bildet jene Fragen ab, die sich auf die Möglichkeiten und Grenzen dieser Reisevorbereitung beziehen.

Intervention der Künstler*innen langfristig etwas an den sozialen (patriarchalen) Strukturen der dörflichen Gemeinschaft(en) verändert hat.

Hinsichtlich meines Reisevorhabens drängen sich darüber hinaus die folgenden Fragen auf: Inwieweit könnten meine Notizen die im Zuge dessen gemachten sinnlichen Erfahrungen beeinflussen? Wenn ich die Reise nach Zentralindien wirklich antrete: In welchem Sinn verändert die Konfrontation mit der Realität vor Ort mein Bild von den *Nalpar Sites* und von dessen Kontext? Und: Werde auch ich mich durch die Reise verändern?

Außerdem drängen sich Fragen hinsichtlich der ästhetischen Erfahrung der *Nalpar Sites* auf: Welcher Art wird sie sein? Ist eine ästhetische Erfahrung überhaupt möglich? Welche Rolle spielt dabei die Kategorie „Schönheit“? Braucht es andere, gar neue Kategorien der Ästhetik, um die Erfahrung und die „Stofflichkeit“ (vgl. Adorno 1973: 180) der *Nalpar Sites* versprachlichen zu können? Sind die Kategorien der theoretischen Ästhetik ein starrer und unverrückbarer Maßstab oder besteht eine gewisse Flexibilität (vgl. Adorno 1973: 465)?

In Zusammenhang mit dem Dialog als künstlerische Strategie frage ich mich: Lässt sich der utopische Anspruch des Dialoges bei SDI, bei dem sowohl Meinungen geäußert und gehört werden als auch an Machtstrukturen gerüttelt wird, überhaupt verwirklichen? Oder handelt es sich beim künstlerischen Prozess immer nur um Diskurssituationen und der Dialog ist das angestrebte Ideal, dem man sich als Künstler*in annähern möchte, ohne es je zu erreichen?

Im Zuge des Verfassens der vorliegenden Arbeit habe ich mich unter anderem mit Walter Benjamins gesammelten Schriften auseinandergesetzt, insbesondere mit seinem Vortrag „Der Autor als Produzent“. Ich stellte mir die Frage, inwieweit das „Prinzip der Unterbrechung“ eines ist, das auch für die SDIs von Relevanz ist. Beim Lesen von Walter Benjamins Abhandlungen zur „Politisierung von Kunst“ und zur „Ästhetisierung von Politik“ (vgl. Benjamin 2017: 506–508) habe ich mir immer wieder die Frage gestellt, was diese Überlegungen bezogen auf das 21. Jahrhundert, für die Demokratie und für die SDIs, bedeuten. Auch muss hinterfragt werden, ob der Anspruch der Künstler*innen, zu einer „Demokratisierung der Gesellschaft“ beizutragen, nicht zu einer „Ästhetisierung der Demokratie“ führt. Oder ob, wenn staatliche Institutionen Künstler*innen beauftragen, Interventionen durchzuführen, mit denen das Ziel verfolgt wird, die

„Demokratie zu stärken“, dies zu einer „Demokratisierung der Kunst“ führt, in deren Folge jegliche Autonomie der Kunst verloren geht. Wo würde es hinführen, wenn die „Ästhetisierung der Demokratie“ und die „Demokratisierung der Kunst“ radikal weitergedacht würde (vgl. Marquard 2003)? Diese Fragen gilt es im Rahmen nachfolgender Forschungsprojekte zu beantworten.

Bibliografie

Adorno, T.W. (1973): *Ästhetische Theorie*. 1. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. (Herausgegeben von Adorno, G./ Tiedemann, R.)

Adorno, T.W. (1990): *Gesammelte Schriften*. Band II. 3. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.

Academia: Grant Kester [online]: <https://ucsd.academia.edu/GrantKester>; letzter Zugriff 11.03.2020.

Academia: Suzana Milevska [online]: <https://polimi.academia.edu/SuzanaMilevska/CurriculumVitae>; letzter Zugriff 11.03.2020.

Adajania, N. (2016): *The Thirteenth Place: Positionality as Critique in the art of Navjot Altaf*. The Guild Art Gallery Mumbai. S. 194-269. [online]: <http://www.dialoguebistar.com/the-thirteenth-place.html>; letzter Zugriff 30.12.2019.

Amnesty Bericht (28.6 2018): *PAVITRI MANJHI ZUR UNTERSCHRIFT GEZWUNGEN!* [online]: <https://www.amnesty.at/über-amnesty/aktivist-innen/netzwerk-frauenrechte/news-events/pavitri-manjhi-zur-unterschrift-gezwungen/>; letzter Zugriff 27.3.2019.

ARTE (09.07.2015): *Indiens verlorene Töchter* [online]: <https://www.youtube.com/watch?v=77qJwcGdy94>; letzter Zugriff 13.11.2019.

Babias, M./ Könneke, A. (Hg.)(1998): *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte/Ideen/Stadtplanungsprozesse im politischen/sozialen/öffentlichen Raum*. Verlag der Kunst. Amsterdam, Dresden. S 29–45.

Bandyopadhyay, D./ Mukherjee, A. (Hg.) (2004): *New issues in panchayati raj*. New Delhi: Published for Task Force on Panchayati Raj, Rajiv Gandhi Foundation, by Concept Pub. Co.

Bayertz, K. (1995): Die Idee der Menschenwürde: Probleme und Paradoxien. In: *ARSP: Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie/ Archives for Philosophy of Law and Social Philosophy*, 81: 4. 1995. S. 465–481.

BBC Hindi (by Rajesh; J.)(22.10.2014): *The Hindu hardline RSS who see Modi as their own*. [online] <https://www.bbc.com/news/world-asia-india-29593336>; letzter Zugriff 27.3.2019.

Becker; C. (Hg.)(1994): *The Subversive Imagination: Artist, Society and Social Responsibility*. Routledge. New York.

Benjamin, W. (1977): *Walter Benjamin Gesammelte Schriften II 2*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main. (Herausgegeben vom Tiedemann, R./ Schweppenhäuser, H.)

Benjamin, W. (2017): *Walter Benjamin Gesammelte Schriften I .2*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main. 8. Auflage. (Herausgegeben vom Tiedemann; R. & Schweppenhäuser; H.)

Bettel, F. (im Erscheinen): At the Center of Attention—Gesture, Police, and the Commodification of Protest. In: Bettel, F./ Kaldrack, I./ Strutz, K. (Hg.)(im Erscheinen): *Throwing Gestures. Protest, Economy and the Imperceptible*. Verlag für moderne Kunst, Wien.

Bettel, F./ Kaldrack, I./ Strutz, K. (Hg.)(im Erscheinen): *Throwing Gestures. Protest, Economy and the Imperceptible*. Verlag für moderne Kunst, Wien.

Beuler, M. (2019): Partizipation in der zeitgenössischen Kunst: Von der postmodernen Condition d'Être hin zu einer Destabilisierung der Kunstwelt. In: Zobel, E./ Klaus, E./ Moser, A./ Baumgartinger, P.P. (Hg.)(2019): *Kulturen produzieren. Künstlerische Praktiken und kritische kulturelle Produktion*. Transkript Verlag, Bielefeld. S. 61–76.

Birchall, M.G. (2015): Socially engaged art in the 1990s and beyond. In: *Issue 25: Social Sculpture re-visited*, May. 2015. S.13-19.

Bishop, C. (2011): *Participation and Spectacle: Where Are We Now?* Lecture for Creative Time's Living as Form Cooper Union. New York, May 2011. [online]: <https://caseywhittier.files.wordpress.com/2015/12/claire-bishop-participation-and-spectacal.pdf> ; letzter Zugriff 13.03.2020.

Bishop, C. (2012): *Artificial Hells. Participatory Art and The Politics of Spectatorship*. Verso. London.

Von Bismarck, B. (2004): Curating. In: Künstlerhaus Bethanien (Hg.) (2004): *Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis*. Berlin. S. 108–110.

Bogensberger, M.I. (2007): „Adivasi“ und Hindu-Nationalismus. [online]: <https://www.univie.ac.at/alumni.ksa/wp-content/uploads/text-documents/ASSA/ASSA-Journal-2007-01.pdf>; letzter Zugriff 23.01.2020.

Brohman, J. (1996): *Popular development. Rethinking the theory and practice of development*. Blackwell. Oxford.

Broszies; C. , Hahn; H. (Hg.): *Globale Gerechtigkeit*. Suhrkamp: Frankfurt am Main. S. 329–372.

Bourriaud, N. (2002): *Relational Aesthetics*. Les presses du réel. Paris.

Calman, L. J. (1992): *Toward empowerment. Women and movement politics in India*. Westview Press. New York.

Census 2011: Kondagaon [online]: <https://www.census2011.co.in/data/town/802062-kondagaon-chhattisgarh.html>; letzter Zugriff 20.01.2020.

Census 2011: Scheduled Tribe Population [online]: <https://www.census2011.co.in/scheduled-tribes.php>; letzter Zugriff 20.01.2020.

Chemmencheri, S.R. (2015): State, social policy and subaltern citizens in adivasi india. In: *Citizenship Studies*, 19: 3–4. 2015. S. 436–499. [online]: <https://doi.org/10.1080/13621025.2015.1006579>; letzter Zugriff 25.12.2019.

Duden: Intervenieren [online]: www.duden.de/rechtschreibung/intervenieren; letzter Zugriff am 9.3.2020.

Eigene Aufzeichnungen (13.03.2019): Vortrag: Empathie-Solidarität-Widerstand von Katja Chmilewski & Maria Mayer. Vortragsreihe „Re/boot: Widerständigkeiten und Solidaritäten (neu) performen. Performing Resistances and Solidarities Anew.“ (Kunst – Forschung – Geschlecht). Universität für angewandte Kunst Wien.

Engineering for change (o.J): *Indien Mark II Handpumpe*. [online]: <https://www.engineeringforchange.org/solutions/product/india-mark-ii-handpump/>; letzter Zugriff 08.01.2020.

Feik, R./Winkler, R. (2013): Festschrift für Walter Berka. Jan Sramek Verlag.

Feldhoff, S. (2016): Wozu das Ganze? Absichten, Zwecke und Wirkungen sozietärer künstlerischer Partizipationsprojekte. In: *p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten*. Issue 7, 10. 2016. S. 30-39. [online] https://www.p-art-icipate.net/wp-content/uploads/2016/10/TAKE-PART_10_2016.pdf ; letzter Zugriff 3.5.2019.

Fetz, C. (2014): *Strategien sozial engagierter Kunst*. Diplomarbeit. Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung. Universität für angewandte Kunst Wien.

Goppel, A./ Mieth; C./ Neuhäuser, C. (Hg.)(2016): *Handbuch Gerechtigkeit*. J.B. Metzler; Springer-Verlag GmbH: Deutschland.

Gunnlaugson, O/ Baron, C./ Cayer, M. (Hg.)(2013): *Perspectives on Theory U: Insights from the field*. Hershey, IPA: Business Science Reference/IGI Globa. S. 207–233.

Hacker, K. (2016): Dismantling or Rehabilitating the Cult of the Craftsman Paradigm: Some Reflections on Jaidev Baghel's Practice. In: *The Journal of Modern Craft*, 9:2. 2016. S. 139-159. [online]: <https://doi.org/10.1080/17496772.2016.1205280>; letzter Zugriff 02.02.2020.

Hassan; Z. (2006): Connecting to the source: The U-process. In: *The System Thinker*. Pegasus Communication.

Heßler, M. (2012): *Kulturgeschichte der Technik*. Campus Verlag. Frankfurt/New York.

Holt, M. (2015): Transformation of the aesthetic: art as participatory design. In: *Design and Culture*. 7: 2. 143-165. [online]: <https://doi.org/10.1080/17547075.2015.1051781>; letzter Zugriff 02.01.2020.

Hughes, M.V.B (1999): *Success and Failure in Technology Transfer: The Story of the Handpump*. Master Thesis. Institute for the History and Philosophy of Science and Technology. University of Toronto. [online]: <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/15132/1/MQ46506.pdf>; letzter Zugriff 29.12.2019.

Jacob; M.J. (o.J.): Audiences are People, Too: Social Art Practice as Lived Experience. [unveröffentlicht].

Jacob, M.J. (2018): *Dewey for Artists*. University of Chicago Press. Chicago.

Jacob, M.J. (2019): The social value of art: drawing from Dewey. In: Krenn; M. (Hg.)(2019): *Dialogical Interventions. Art in Social Realm*. Edition:Angewandte: Vienna. S. 22-31.

Kapoor, D. (2009): Adivasis (original dwellers) „in the way of“ state-corporate development: development dispossession and learning in social action for land and forests in india. In: *McGill Journal of Education*, 44:1 Winter. 2009. S. 55–78.

Kester, G.H. (2004): *Conversation Pieces. The Community and Communication in Modern Art*. University of California Press: Berkeley; Los Angeles and London. 2. Auflage mit geänderten Preface. [2013].

Kester, G.H. (2005): *Interview Navjot Altaf by Grant Kester*, publiziert auf der Webseite von DIAA [online]: <http://www.dialoguebasta.com/correspondence-between-grant-kester-and-navjot-2008.html>; letzter Zugriff 27.3.2019.

Kester, G.H. (2009): *Keynote the Art of Collaboration Symposium - Part 1*. UC Santa Cruz Digital Arts Research Center. October 22. [online]: https://www.youtube.com/watch?v=cwioJXc_8_o; letzter Zugriff 27.3.2019.

Kester, G.H. (2009): *Keynote the Art of Collaboration Symposium - Part 2*. UC Santa Cruz Digital Arts Research Center. October 22. [online]: <https://www.youtube.com/watch?v=sRFPrqMO0hk&t=3s>; letzter Zugriff 27.3.2019.

Kester, G.H. (2011): *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in Global Context*. Duke University Press: Durham and London.

Kravagna, C. (1998): Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis. In: Babias, M./ Könneke, A. (Hg.)(1998): *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte/Ideen/Stadtplanungsprozesse im politischen/sozialen/öffentlichen Raum*. Verlag der Kunst. Amsterdam, Dresden. S. 29–45.

Krenn, M. (Hg.)(2019): *Dialogical Interventions. Art in Social Realm*. Edition:Angewandte. Vienna.

Kuryluk; E. (1994): A plea for irresponsibility. In: Becker; C. (Hg.)(1994): *The Subversive Imagination: Artist, Society and Social Responsibility*. Routledge. New York.

Künstlerhaus Bethanien (Hg.)(2004): *Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Berlin*. S. 108–110.

Langenbacher, N. (2017): *Empowerment von Frauen in Indien: Getting the balance right?*. Dissertation. Fach Politikwissenschaft am Fachbereich Politik- und Sozialwissenschaften. Freien Universität Berlin.

Marquard, O. (2003): *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*. Wilhelm Fink Verlag. München.

Menrath, S. (im Erscheinen): Künstlerisch-wissenschaftliche Komplizenschaften. Das Projekt The Entanglement between Gesture, Media und Politics als empirisch-kulturanthropologischer Perspektive. In: Bettel, F./ Kaldrack, I./ Strutz, K. (Hg.)(im Erscheinen): *Throwing Gestures. Protest, Economy and the Imperceptible*. Verlag für moderne Kunst, Wien.

Merve Verlag Online: *Albtraum Partizipation*. [online]: <https://www.merve.de/index.php/book/show/404>.; letzter Zugriff 12.03.2020.

Milevska, S. (2006): Partizipatorische Kunst. Überlegungen zum Paradigmenwechsel vom Objekt zum Subjekt. In: *Springerin: Theory Now*, 2. 2006. [online] <https://www.springerin.at/2006/2/partizipatorische-kunst/>; letzter Zugriff 8.8.2019.

Milevska, S. (2015): *Auf der neoliberalen Bühne: Die uneingelösten Versprechen und Hoffnungen partizipatorischer Kunst für die Demokratisierung der Gesellschaft*. [online] <http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/bildpunkt-2015/demokratie-im-praesens/auf-der-neoliberalen-buehne.htm>; letzter Zugriff 26.6.2019.

Mieth, C./ Neuhäuser, C. (2016): Verantwortung und Pflicht. In: Goppel, A./ Mieth; C./ Neuhäuser, C. (Hg.)(2016): *Handbuch Gerechtigkeit*. J.B. Metzler; Springer-Verlag GmbH: Deutschland. 195–300.

Miessen, M. (2012): *Albtraum Partizipation*. Merve Verlag: Berlin.

Muralidhar, G. (2019): Livelihood of adivasi in india. Continuing marginalisation. In: Srinivasa Rao; V. (Hg.)(2019): *Adivasi Rights and Exclusion in India*. Routledge. New York. S. 178–195.

Naz, F. (2019): Adivasi water exchange and caste-based water lords. In: Srinivasa Rao; V. (Hg.)(2019): *Adivasi Rights and Exclusion in India*. Routledge. New York. S. 196–215.

O’Beirn, A/ Kölbl, L-S./ Kolmann, C. (2019): Dialogical Art and Productive Failure. Aisling O’Beirn Interview with Liliane-Sarah Kölbl & Cornelia Kolmann . In: Krenn; M. (Hg.)(2019): *Dialogical Interventions. Art in Social Realm*. Edition:Angewandte: Vienna.

Odera Oruka, H. (1991): *The Philosophy of Liberty*. Nairobi, Kenya.

Odera Oruka, H.(2000): *Philosophie der Entwicklungshilfe*. In: Polylog, Nr. 6. 2000.

ORF (15.12.2014): *Fall von Witwenverbrennung in Indien*. [online]: <https://religion.orf.at/stories/2684454/>; letzter Zugriff 12.11.2019.

Padel, F. (2019): Understanding adivasi Dispossession from their land and resources in terms of „investment-induced displacement. In: Srinivasa Rao, V. (Hg.)(2019): *Adivasi Rights and Exclusion in India*. Routledge. New York. S. 155–177.

Peschl, M.F./ Fundneider, T. (2013): Theory-U and Emergent Innovation. Presenting as a method of bringing forth profoundly new knowledge and realities. In: Gunnlaugson, O./ Baron, C./ Cayer, M. (Hg.)(2013): *Perspectives on Theory U: Insights from the field*. Hershey, IPA: Business Science Reference/IGI Globa. S. 207–233.

Persönliche Mitschrift: Graneß; A. (3) (2018): Vorlesung Universität Wien: 2018S 180022-1 Globale Gerechtigkeit. 14. Einheit. 22.6.2018 PowerPoint Folien.

Persönliche Notiz :Diplomseminar (2019): Universität für angewandte Kunst Wien: Seminar für Masterstudierende und DiplomandInnen. 3. Einheit. 07.11.2019.

Rollig, S. (2003): Kurzreferat zu Intervention. In: Deutschbauer, J. (2003): *Politisch für Künstler. Lehrgang zum erfolgreichen politischen Künstler in 12 Lektionen*. In medie. Wien.

Priya, N/ Abhishek, G./ Verma, R./ Khanna, A./ Khan, N./ Brahme, D./ Boyle, S./ Kumar, S. (2014): *Study on Masculinity, Intimate Partner Violence and Son Preference in India*. (Hg.): *International Center for Research on Women*. New Dehli. [online]: <http://www.esem.org.mk/en/pdf/Naiznachajni%20vesti/2014/11/Masculinity%20Book%20Inside%20final%206th%20Nov.pdf>; letzter Zugriff 13.03.2020.

Rawat, S./ Mukherji, A. (2014): Poor state of irrigation statistics. In: *India: the case of pumps, wells and tubewells, International Journal of Water Resources Development*, 30:2. 2014. S. 262-281. [online]: <https://doi.org/10.1080/07900627.2013.837361>; letzter Zugriff: 14.02.2019.

Ribeiro; R. (2012): Tacit knowledge management. In: *Phenom Cogn Sci* (2013) 12. S. 337–366.

Rollig, S. (2000): Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts. [online]: <https://transversal.at/transversal/0601/rollig/de>; letzter Zugriff: 13.03.2020.

Rozboril, B./ Pavlíková, E.A. (2013): Dialogical art as a challenge for competitive environment. In: *Volume LXI*. 211, 4. 2013. S. 1097–1103. [online]: <http://dx.doi.org/10.11118/actaun201361041097> ; letzter Zugriff 24.11.2019.

Sen, A.K. (2018): *Indigeneity, Landscape and History. Adivasi Self-fashioning in India*. Routledge. New York.

Sen, I. (2019): Inclusions and exclusions of adivasi women. Subsuming challenges from the past, present and future in Chhattisgarh. In: Srinivasa Rao, V. (Hg.)(2019): *Adivasi Rights and Exclusion in India*. Routledge. New York. S. 93-107.

Sharma, K. (1985): *Women in Focus. A community's search for equal sex roles*. Bombay.

Shukla, S. (2011): *The Centre is not Straight*. [online]: <http://www.dialoguebistar.com/shubhalakshmi-shukla-the-centre-is-not-straight-2007.html>; letzter Zugriff 31.10.2019.

Shukla, S. (o.J.): *Our Critical Cooperative Practice, An-other/Self: Exploration*. [online]: <http://www.dialoguebistar.com/our-critical-cooperative-practices.html>; letzter Zugriff 31.10.2019

SKAT – RWSN(2008): *Installation & Maintenance Manual for the India Mark II Handpump. Rural Water Supply* [online]: <http://www.rural-water-supply.net/ressources/documents/default/1-328-34-1384355371.pdf>; letzter Zugriff 08.01.2020.

Smodics, E./ Zobl, E. (2019): Künstlerische Interventionen als emanzipatorische Praktiken: Über Verschränkung von Kunst, soziale Bewegungen und Bildungsprozessen. In: Zobel, E./ Klaus, E./ Moser, A./ Baumgartinger, P.P. (Hg.)(2019): *Kulturen produzieren. Künstlerische Praktiken und kritische kulturelle Produktion*. Transkript Verlag, Bielefeld. S. 161–176.

Srinivasa Rao, V. (Hg.)(2019): *Adivasi Rights and Exclusion in India*. Routledge. New York. S. 178–195.

Sundar, N. (2011): The rule of law and citizenship in central India: post-colonial dilemmas. In: *Citizenship Studies*, 15:3-4. 2011. S. 419-432. [online]: <https://doi.org/10.1080/13621025.2011.564804>; letzter Zugriff 26.12.2019.

The Khoj Book (1997-2007): Navjot in conversation with Rajkumar. In: The Khoj Book (1997-2007): *Contemporary Art Practice in India*. [online]: <http://www.dialoguebistar.com/navjot-in-conversation-with-rajkumar-KHOJ-book.html>; letzter Zugriff 3.11.2019.

The Khoj Book (1997-2007): *Contemporary Art Practice in India*. [online]: <http://www.dialoguebistar.com/navjot-in-conversation-with-rajkumar-KHOJ-book.html>; letzter Zugriff 3.11.2019.

The University of Chicago [online] <http://www-news.uchicago.edu/releases/06/060802.young.shtml>; letzter Zugriff 3.11.2019.

Tretter, H. (2013): Der europäische Rechtsrahmen zur Bekämpfung von Hassrede. In: Feik, R./Winkler, R. (2013): Festschrift für Walter Berka. Jan Sramek Verlag.

UNICEF Deutschland 2007: *Jeder Tropfen zählt. Wasser ist Leben*. [online]: https://unicef.at/fileadmin/media/Infos_und_Medien/Info-Material/Wasser/wasser_ist_leben.pdf; letzter Zugriff 05.01.2020.

UNICEF: *Supply Catalog. S0009316 Handpump, EDWP, INDIA MKII, Variant1, Normal*. [online]: <https://supply.unicef.org/s0009316.html>; letzter Zugriff 05.01.2020.

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (2012): *Managing Water under Uncertainty and Risk. The United Nations World Water Development Report 4*. Volume 1. France [online]: <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/SC/pdf/WWDR4%20Volume%201-Managing%20Water%20under%20Uncertainty%20and%20Risk.pdf>; letzter Zugriff 15.02.2020.

Wani, S.P./ Sudi, R./ Pathak, P. (2009): Sustainable Groundwater Development through Integrated Watershed Management for Food Security. In: *Buhujal News Quarterly Journal*, Oct–Dez. 2009. [online]: <https://hindi.indiawaterportal.org/node/53372>; letzter Zugriff: 08.02.2020.

WaterAid/ Haider (2019): *Beneath the Surface: The State of the World's Water 2019*. [online]: https://www.wateraidindia.in/sites/g/files/jkxoof336/files/beneath-the-surface-the-state-of-the-worlds-water-2019_0.pdf; letzter Zugriff 14.02.2020.

Washington Post, by Slater, J. (21.09.2018): India's most influential Hindu nationalist group is going on a charm offensive. [online]: https://www.washingtonpost.com/world/2018/09/21/indias-most-influential-hindu-nationalist-group-is-going-charm-offensive/?noredirect=on&utm_term=.f38f6d37c14b; letzter Zugriff 01.04.2019.

Weber, A. (2009): Manual on hate speech. Council of Europe Publishing. Frankreich.

WEDC Publications: *Handpumps – An Overview: Part 4a of 6 – The India Mk II*. [online]: <https://www.youtube.com/watch?v=eQ1hFpXfHS8>; letzter Zugriff 08.01.2020.

Webseite: *Akvopedi* [online] https://akvopedia.org/wiki/India_Mark_2_and_3; letzter Zugriff 08.01.2020.

Webseite: *Beton Wiki* [online]: <https://www.beton.wiki/index.php?title=Ausschalen>; letzter Zugriff 08.01.2020.

Webseite: *DIAA 'Dialogue Interactive Artists Association* [online]: <http://www.dialoguebistar.com>; letzter Zugriff 2.3.2020.

Webseite: *DIAA 'Dialogue Interactive Artists Association': Dialogue Centre* [online]: <http://www.dialoguebistar.com/dialogue-centre.html>; letzter Zugriff 2.3.2020.

Webseite: *DIAA 'Dialogue Interactive Artists Association': Nalpar* [online]: <http://www.dialoguebistar.com/nalpar.html>; letzter Zugriff 2.3.2020.

Webseite: *DIAA 'Dialogue Interactive Artists Association': Samvad* [online]: <http://www.dialoguebistar.com/samvad.html>; letzter Zugriff 2.3.2020.

Webseite: *DIAA 'Dialogue Interactive Artists Association': Water Water* [online]: <http://www.dialoguebistar.com/video.html>; letzter Zugriff 2.3.2020.

Webseite: p-art-icipate: Silke Feldhoff [online]: <https://www.p-art-icipate.net/autor/silke-feldhoff/>; letzter Zugriff 2.3.2020.

Webseite: *RWSN: Rural-Water-Supply* [online]: <https://www.rural-water-supply.net/en/implementation/handpump-overview/139-india-mark-ii>; letzter Zugriff 08.01.2020.

Young, I.M (2005): Responsibility and global justice: a social connection model. In: *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, 39. 2005. S. 709-726. [online]: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/acfs/article/viewFile/1040/1235>; letzter Zugriff 3.6.2019.

Young, I.M (2010): Verantwortung und globale Gerechtigkeit. Ein Modell sozialer Verbundenheit. In: Broszies; C. , Hahn; H. (Hg.): *Globale Gerechtigkeit*. Suhrkamp: Frankfurt am Main. S. 329-372.

Zinggl, W. (2002): Der Aktivismus der Wochenklausur. In Rolling; S./ Sturm; E. (Hg.)(2002): *Dürfen die das?*. Wien: Turia und Kamp.

Zobel, E. / Klaus, E. / Moser, A./ Baumgartinger; P.P. (Hg.)(2019): *Kulturen produzieren. Künstlerische Praktiken und kritische kulturelle Produktion*. Transkript Verlag, Bielefeld.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1–5: Videostills Water Water : 0:15, 5:05, 1:25, 1:30, 4:47.	18
Abb. 6: Videostill Grant Kester Part 2: 0:27.	18
Abb. 7: Videostill Kester Part 2: 1:00.	20
Abb. 8 Zeichnung von Cornelia Kolmann, anhand des zur Verfügung stehenden Bildmaterials (vgl. Kester Part 2; Webseite DIAA) angefertigt.	20
Abb.9: Videostill Water Water: 8:37.	22
Abb. 10 SKAT – RWSN 2008: 7.	24
Abb. 11–14 Zeichnungen von Cornelia Kolmann, diese basieren auf Fotografien der bereits erbauten Nalpar Sites auf der Webseite DIAA: Nalpar Sites und können so von den Entwürfen der Künstler*innen, die nicht bekannt sind, abweichen. Die Zeichnungen wurden von Kolmann angefertigt, um den Aufbau und das Konzept der Nalpar Sites sowie ihr Anliegen besser nachvollziehen zu können.	26
Abb. 15 Videostill Water Water: 6:45.	28
Abb. 16: Bildausschnitt der Webseite DIAA: Nalpar Sites .	30
Abb. 17: Engineering for change.	30
Abb. 18 SKAT – RWSN 2008: 4.	32
Abb. 19: Videostill Water Water: 11:20.	34
Abb. 20: Videostill Water Water 10:14.	34
Abb. 21: Bildausschnitt Videostill Water Water: 10:31.	34
Abb. 22–24: Bildausschnitte von SKAT – RWSN 2008: 18.	34
Abb.25: Videostill Water Water: 10:16.	36
Abb. 26: Videostill Water Water: 10:11.	36
Abb. 27: Webseite DIAA: Nalpar Sites.	36
Abb. 28: Video Still Kester Part 2: 3:55	36
Abb. 29: SKAT – RWSN 2008: 9.	38
Abb. 30: Webseite DIAA: Nalpar Sites.	46
Abb. 31–32: Webseite DIAA: Dialogue Centre.	52
Abb. 33–35: Screenshots Google Maps getätigt von Cornelia Kolmann am 17.03.2019.	56
Abb. 36: DIAA Webseite: Nalpar Sites	134
Abb. 37: DIAA Webseite: Nalpar Sites	134

Abb. 38–39: Scheibenpflug, P. (Anhang 1: E-Mail Konversationen Erhard, K./
Scheibenpflug, P./ Kolmann, C. 24.01.2020) 136

Alle Grafiken von Cornelia Kolmann, 2020

Grafiken 1–8 erstellt anhand folgender Quellen: Adajania 2016; DIAA Webseite; Kester
2005; Kester 2011. 16, 18, 22, 24, 30, 32, 40, 42

Grafiken 9 erstellt anhand folgender Quellen: BBC Hindi 22.10.2014; Bogensberger 2007;
Kester Part2; Kester 2011; ORF: 15.12.2014; Padel 2019: 156. 60

Grafik 10 erstellt anhand folgender Quellen: Bogensberger 2007; Kester 2011; Padel
2019; Sen A.K. 2018. 64

Grafik 11 erstellt anhand folgender Quellen: Amnesty Bericht 28.06.2018; Bogensberger
2007; Chemmencheri 2014; Padel 2019; Sen A.K. 2018; Sen I. 2019; Sundar 2011.
66

Grafik 12 erstellt anhand folgender Quelle: Langenbacher 2017. 74

Grafik 13 erstellt anhand folgender Quellen: Langenbacher 2017: 71–72. Langenbacher
führt auf diesen Seiten ein umfassendes Quellenmaterial zusammen. Für die von ihr
verwendeten Primärquellen sei auf ihre Dissertation verwiesen. 76

Grafik 14 erstellt anhand folgender Quellen: Adajania 2016; Kester 2011; Langenbacher
2017; Sen A. 2001; Sen I. 2019. 78

Grafik 15 erstellt anhand folgender Quellen: *Bishop 2012; Bourriaud 2002; Feldhoff*
2016; Fetz 2014; *Kester 2004; Krenn 2019; Milevska 2006.* 84

Grafik 16 erstellt anhand folgender Quellen: *Bishop 2012; Bourriaud 2002; Fetz 2014;*
Kester 2004; Krenn 2019; Milevska 2006; Milevska 2015, Young 2005. 84

Grafik 17 erstellt anhand folgender Quellen: Benjamin 2017; Bishop 2011; Bishop 2012;
Feldhoff 2016; Fetz 2014; Kester 2004; Krenn 2019; Smodics/Zobl 2019. 86

Grafik 18 erstellt anhand folgender Quellen: Beuler 2019; Bishop 2012; Bourriaud 2002;
Fetz 2014; Kester 2004; Kester 2013; O’Beirn/Kölbl/Kolmann 2019; Rozboril/Pavlíková
2013; Smodics/Zobl 2019. 94

Grafik 19 erstellt anhand folgender Quellen: Bleuler 2019; Fetz 2014; Kester 2013;
Menrath (im Erscheinen); Smodics/Zobl 2019 ; Zinggl 2002. 98

Grafik 20 erstellt anhand folgender Quellen: Bishop 2011; Feldhoff 2016; Krenn 2019;
Mieth/Neuhäuser 2016; Milevska 2006; Young 2005. 100

Grafik 21 erstellt anhand folgender Quellen: Kapitel I. „Werk“.	110
Grafik 22 erstellt anhand folgender Quellen: Kapitel I. „Werk“.	112
Grafik 23 erstellt anhand folgender Quellen: Young 2005.	114
Grafik 24 erstellt anhand folgender Quellen: Young 2005; Kapitel I. „Werk“.	116
Grafik 25 erstellt anhand folgender Quellen: Young 2005.	118
Grafik 26 erstellt anhand folgender Quellen: Young 2005.	118
Grafik 27 erstellt anhand folgender Quellen: Adajania 2016; Young 2005; Kapitel I. „Werk“.	120
Grafik 28 erstellt anhand folgender Quellen: Naz 2019 ; Kapitel I. „Werk“.	122
Grafik 29 erstellt anhand folgender Quellen: Adajania 2016; Heßler 2012 ; Holt 2015; Kapitel I. „Werk“.	124
Grafik 30 erstellt anhand folgender Quellen: Fetz 2014; Kester 2005; Kapitel I. „Werk“.	126
Grafik 31 erstellt anhand folgender Quellen: Adajania 2016; Benjamin 2017 ;Birchall 2015; Bishop 2011; Bismarck 2004; eigene Aufzeichnungen 13.03.2019: Vortrag: Empathie-Solidarität-Widerstand; Fetz 2014; Heßler 2012; Jacob o.J.; Kester 2011; Khoj Book 1997-2007; Krenn 2019; Kuryluk 1994; Milevska 2006; Ribeiro 2012; Young 2005.	130
Grafik 32–34 erstellt anhand folgender Quellen: Adajania 2016; eigene Aufzeichnungen 13.03.2019: Vortrag: Empathie-Solidarität-Widerstand; Fetz 2014; Jacob o.J.; Young 2005.	132
Grafik 35 erstellt anhand folgender Quellen: Adajania 2016; Benjamin 2017 ;Birchall 2015; Fetz 2014; Rollig 2000.	138
Grafik 36 erstellt anhand folgender Quellen: Bismarck 2004; Kuryluk 1994; Milevska 2006.	138
Grafik 37–38 erstellt anhand folgender Quellen: Adajania 2016; Bishop 2011; Heßler 2012; Kester 2011; Khoj Book 1997-2007; Krenn 2019; Ribeiro 2012.	144
Grafik 39 erstellt anhand folgender Quelle: Jacob o.J.	148
Grafik 40–42 erstellt anhand dieser Diplomarbeit.	152

Weiterführende Literatur und Links

Becker, C. (1994): Herbert Marcuse and the subversive potential of art. In: Becker; C. (Hg.)(1994): *The Subversive Imagination: Artist, Society and Social Responsibility*. Routledge: New York. S. 113-129.

Bishop, C. (2004): *Antagonism and Relational Aesthetics*. In : October 110 (Fall 2004). S. 51-79 [online]: https://academicworks.cuny.edu/gc_pubs/96/; letzter Zugriff 12.02.2019.

Bishop, C. (2006): *PARTICIPATION. Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery. London. S. 54-70.

Dewey, J. [1934] (2005): *Art as Experience*. Pinguin: New York.

Foster, H. (1996): *The Return of the Real. The Avant-Garde of the Century*. October Books. The MIT Press. Cambridge. [online] [https://monoskop.org/images/2/27/Foster Hal The Return of the Real 1996.pdf](https://monoskop.org/images/2/27/Foster_Hal_The_Return_of_the_Real_1996.pdf); letzter Zugriff 1.6.2019.

Inthorn, J./ Kaelin, L./ Reder ,M. (Hg.)(2010): *Gesundheit und Gerechtigkeit. Ein interkultureller Vergleich zwischen Österreich und den Philippinen*. Springer. Wien.

Navjot, A. (2002): Contemporary Art, Issues of Praxis and Art-Collaboration: My Bastar Interventions an Interrogations. In: Shivaji, K.P./ Parul, D.M/ Deeptha, A. (Hg.)(2004): *Towards A New Art History:Studies in Indian Art*. D.K.Printworld. New Delhi. S. 85-95.

Spiegel online (19.11.2018): WHO. Zahl der Malaria-Infektionen nimmt zu. [online]: <https://www.spiegel.de/gesundheit/diagnose/malaria-zahl-der-infektionen-nimmt-zu-a-1239200.html>; letzter Zugriff 13.4.2019.

Suite (212) (2017): *Cultural Democracy. Podcast*. [online]: <https://soundcloud.com/suite-212/cultural-democracy>; letzter Zugriff 20.02.2019.

Technology. University of Toronto. [online]: <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/15132/1/MQ46506.pdf> ; letzter Zugriff 29.12.2019.

Webseite: Kläranlagen Vergleich: Alles, was Sie zur Schwengelpumpe wissen müssen. [online]: <https://www.klaeranlagen-vergleich.de/alles-was-sie-zur-schwengelpumpe-wissen-muessen.html> ; letzter Zugriff 08.01.2020.

Webseite: Länderdaten [online] <https://www.laenderdaten.info/durchschnittliche-koerpergroessen.php> ; letzter Zugriff 22.01.2020.

Anhang

Anhang 1: E-Mail Konversationen Erhard, K./ Scheibenpflug, P./ Kolmann, C. 24.01.2020.

Von: Karin Erhard [REDACTED]
Betreff: Fwd: >> Bewegungsablauf alte Wasserpumpen, Anliegen Künstlerinnen für ihre Installation um die neuen Wasserpumpen
Datum: 24. Jänner 2020 14:33
An: [REDACTED]



Liebe Cornelia,

Pauls Antwort siehst Du unten. Generell ist es so, dass der Vorgang Boden-Oberschenkel-Kopf belastender ist als Boden-Mauer-Kopf. Bei ersterem kippt man (beim Runterstellen des Beines, wenn der Krug von dort auf den Kopf gehoben wird) in eine Fehlhaltung/In ein Hohlkreuz und die Strukturen des Bewegungsapparates werden überfordert. Es stellt sich aber die Frage, wie oft am Tag das gemacht wird und auch wie weit dann das Gewicht getragen wird. Aber, so weit ich es verstanden habe, ist für Dich nur der Aspekt des Raufhebens wichtig.

Ich habe in Pauls Mail **fett** markiert, was für dich die wichtigste Aussage zu Deiner Frage ist bzw. was sich auf die Verbesserung durch die Mauer bezieht. Die Hauptbelastung ist das Aufheben vom Boden weg, darauf wird mit der Mauer kein Einfluss genommen. Auf diesen Aspekt hat sich Paul mehr bezogen.

Ich hoffe, das hilft Dir. Sonst melde Dich nochmals.

Ganz liebe Grüße an Dich und Deine Family!

Karin

----- Forwarded message -----

Von: <[REDACTED]>
Date: Fr., 24. Jan. 2020 um 09:57 Uhr
Subject: AW: >> Bewegungsablauf alte Wasserpumpen, Anliegen Künstlerinnen für ihre Installation um die neuen Wasserpumpen
To: Karin Erhard [REDACTED]

Liebe Karin !

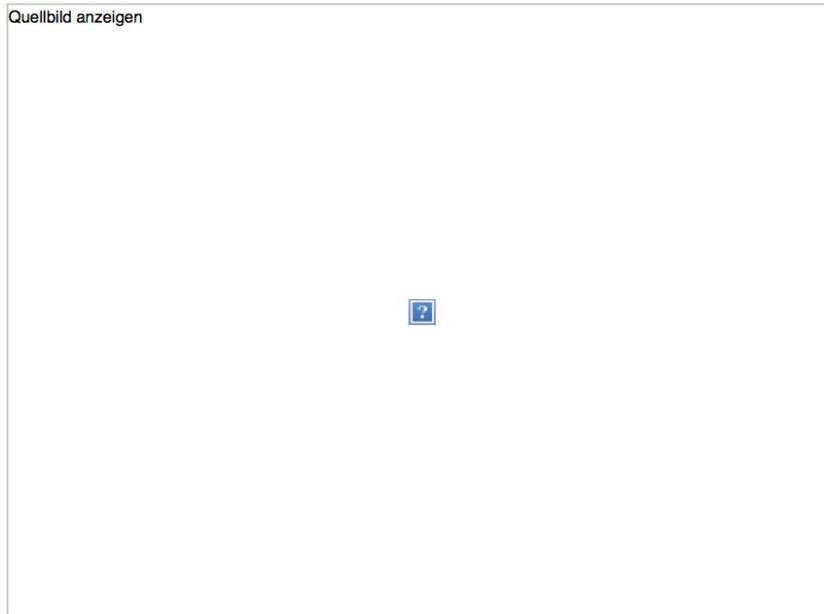
Den Oberschenkel als Unterstützung zum Schultern z.B. eines 40 kg Sackes habe ich selbst auch schon verwendet.

Während des Hochhebens kommt es zu einer Kyphosisierung, aber dann während Abstellen des Topfes am Kopf muß das Bein ja schon aus Gleichgewichtsgründen abgestellt werden. In dieser Abwärtsbewegung können die Bauchmuskeln nicht stabilisieren, stattdessen werden die hinteren Muskelketten beim Hochheben aktiviert, wodurch der Verdacht einer unvermeidlichen Hohlkreuzhaltung bestätigt werden kann. Die Frage ist, wie oft die Damen diese Bewegung durchführen und wie viel % ihrer Maximalkraft der 15 Liter Topf (inklusive Leergewicht !?) beträgt.

Statt einer Mauer würde ich einen Brunnen wie abgebildet empfehlen. Vielleicht auf einer Seite etwas höher zur Zwischenablage für kleinere Damen und auf der anderen Seite eine Stufe tiefer für größere Damen bzw. schwächere, die nicht so weit hochheben wollen.

Hat sich jemand Gedanken gemacht wie toll der Transport einer schweren Last auf dem Kopf (wie weit !!!) ist ? Aus meiner Sicht die größere Belastung:

Quellbild anzeigen



Wenn man also keinen Brunnen extra umbauen will, wäre die einfachere Variante, wie im 2.Bild abgebildet. Im Idealfall mit zwei 7,5 Liter Behältern.

Quellbild anzeigen



Liebe Grüße, Paul

Von: Karin Erhard <[REDACTED]>

Gesendet: Mittwoch, 22. Jänner 2020 18:40

An: Paul Scheibenpflug <[REDACTED]>

Betreff: Re: >> Bewegungsablauf alte Wasserpumpen, Anliegen Künstlerinnen für ihre Installation um die neuen Wasserpumpen

Danksagung

Ich möchte mich bei jenen Menschen bedanken, die mich durch die vielen Semester meines Studiums getragen haben, die mich immer wieder angespornt, mir gut zugeredet, etwas Druck gemacht oder auch Freiraum gegeben haben. Das trifft zuvorderst auf meine Eltern Barbara und Klaus zu. Ihnen danke ich dafür, dass ich die letzten Jahre an dieser Kunstuniversität verbringen durfte. Sie haben stets alle meine Entscheidungen mitgetragen, und mich im Speziellen im Verlauf meines Studiums immer wieder unterstützt. Vor allem im letzten Studienjahr waren sie diejenigen, die mich darin bestärkt haben, diese Diplomarbeit fertigzustellen.

In dieser Danksagung möchte ich auch meine Oma Theresia nennen, die einen ganz besonderen Stellenwert in meinem Leben einnimmt. Ihr unglaubliches Vertrauen darin, Dinge schaffen zu können, egal wie schwierig oder hart die Arbeit scheinen mag, ist ein unbeschreiblicher Ansporn für mich, genauso wie ihr Vertrauen in meine Person. Ich bin dankbar für jedes einzelne Gespräch, das wir geführt haben und für jede einzelne Minute, die wir gemeinsam verbracht haben. Vor allem danke ich ihr dafür, das ich unglaublich viel von ihr lernen durfte und noch immer darf. Ihr ist diese Arbeit gewidmet.

Weiters möchte ich Maria danken, die in den letzten Jahren all meine Seminararbeiten mit Bedacht redigiert hat. Darüber hinaus haben mich all die aufbauenden Worte, die sie in den letzten Jahren an mich gerichtet hat, durch das Studium getragen. Ich möchte hiermit auch Karin, Nina, Paula danken, die das Lektorat dieser finalen Version der Diplomarbeit übernommen haben.

Außerdem möchte auch allen Lehrenden danken, die mich in den letzten Jahren begleitet haben, sowohl in meiner wissenschaftlichen als auch in meiner künstlerischen Ausbildung. Besonderer Dank gilt hier Christoph Kaltenbrunner, Barbara Graf, Martin Krenn und Katharina Heinrich. Martin und Katharina haben mich mit ihren klaren, pointierten und unangenehmen Fragen dazu gebracht, dass ich mich meiner künstlerischen Praxis und Strategien bewusst wurde, dass ich diese nunmehr ernst nehme, dass ich sie weiterentwickle und kontextualisiere.

Florian Bettel, Ernst Strouhal sowie den Teilnehmer*innen des Diplomand*innen-Seminars bin ich besonders zu Dank verpflichtet. Sie haben mit ihren kritischen und detaillierten Anmerkungen und zweifelnden Fragen die Arbeiten am vorliegenden Text

vorangetrieben bzw. entschleunigt, wo es noch der genaueren Betrachtung bedurfte. Florian Bettel gilt mein außerordentlicher Dank für seine unzähligen Anmerkungen und Hinweise sowie dafür, dass er sich all meinen Fragen widmete. Außerdem möchte ich ihm für seine Geduld mit mir und meiner Diplomarbeit danken.

Auch meinen engen Freundinnen Lili, Marina und Nina möchte ich in dieser Arbeit danken. Ihre Gedanken und Fragen sowie die unzähligen Gespräche, die wir in den letzten Jahren geführt haben, sind direkt oder indirekt in diese Diplomarbeit eingeflossen. Ich könnte mir keine besseren Freundinnen an meiner Seite vorstellen. Abschließend gilt mein unendlicher Dank meinem Partner Diego. Er war auch in schwierigen Phasen an meiner Seite und hat immer daran geglaubt, dass ich die große Aufgabe, eine Diplomarbeit zu verfassen und das Studium abzuschließen, meistern werde. Ohne ihn und seine anspornenden Worte wäre das Projekt „Diplomarbeit“ wohl ein unabgeschlossenes geblieben. Ich bin dankbar, dass er mir den dafür nötigen Raum geboten hat und gleichzeitig immer gespürt hat, wenn ich seine Unterstützung gebraucht habe.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich Cornelia Kolmann an Eides statt, dass ich die vorliegende Magisterarbeit ohne fremde Hilfe und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Quellen und Hilfsmittel angefertigt und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch bei keinem/keiner anderen Prüfer*in als Prüfungsleistung eingereicht.

Mir ist bekannt, dass Zuwiderhandeln mit der Note „nicht genügend“ (ohne Möglichkeit einer Nachbesserung oder Wiederholung) geahndet wird und weitere rechtliche Schritte nach sich ziehen kann.

Diese Arbeit wurde neben der gedruckten Version auch in digitaler Form zur Prüfung der o.g. Erklärung bei dem/der zuständigen Prüfer*in hinterlegt.

Wien, 14.04.2020



(Ort und Datum)

(Unterschrift)