

Ingrid Hentschel

## Why Talk about the Gift?

That reciprocal gift giving helps to structure social ties in all societies known to us, that gifts nurture friendships, that not reciprocating gifts can create problems, and that gifts endowed ultimately by nature entail a commitment to develop and cultivate them, and not spurn them, belongs to what we call common knowledge.

Processes of giving and receiving, of mutual recognition, of – in sociological parlance – reciprocity, are constitutive of any form of society. The exchange of gifts is a deeply social and transcultural phenomenon. Within this concept of reciprocity, sociology deals with issues of social ties and basic socialization. Ethnologists study forms of exchange, gift culture, and giving and receiving in different cultures. Recently, giving has again become a focus of moral philosophical deliberation. In France, Marcel Mauss' »Essai sur le don«, written in 1923–24, continues to fuel a wide-ranging interdisciplinary debate to this day, where the significance of gifts, presents, and donations in developing solidarity, obligation, and community is discussed in an highly contested manner (see contributions by Gerhard Stamer and Klaus Lichtblau in this volume).

But what does the problem of giving have to do with art – in particular contemporary art – as announced in the title of this book? What prompted researchers and artists to devote an international conference to the issue of giving at the Center for Interdisciplinary Research at the University of Bielefeld?<sup>1</sup>

To start, I would like to introduce six fundamental considerations on the contemporary state of giving, and explain why it merits discussion within the context of art-theoretical thought and practice.

### Current Developments in the Arts

Some developments in the arts over the last decade call for new descriptions and interpretations. Art, and not just theatrical and performance art, is – as the philosopher Robert Spaemann puts it – on its way to reality.<sup>2</sup> Contemporary artists are increasingly seeking direct contact and exchange with the people who, in conventional notions of art, comprise their audience (see the interview with Tino Sehgal), and who, as recipients, become subjects of academic analysis. Artists turn into their own field researchers (e.g. Lili Fischer, whose work is represented in this volume); they look for direct contact with their recipients, leaving the museums and entering into the social realm. Hanne Seitz's contribution describes interventions and non-art processes in which the viewer becomes the actor and the artist a temporary accomplice (see also Wolfgang Zingg, initiator of the WochenKlausur group, and the project *Landarbeit 07* by Christine Biehler).

Theater makers are abandoning the shelter of artistic autonomy and, like the group Rimini Protokoll, getting their audiences onto the stage, making them a living part of permanent installations such as *Signa*, inviting themselves into private people's living rooms,<sup>3</sup> and then selling these meetings as theater performances, or using theater for social education and intervention, as »Theatre for a Change« from Ghana – also represented in this book – does for the purpose of AIDS prevention.

How can one adequately describe artistic projects that focus on reciprocal methods? The now over-used concept of performativity may still take into account the nature of events in current artistic perspectives, but not their specific exchange methods and social cohesiveness. What makes artists get involved with their fellow man and collaborate with them? Why, on the other hand, are people once deemed as mere recipients participating in this sort of artificially constructed reality? What do they get out of it, and what are they given?

What the artists get out of it seems obvious: inspiration, a sense of the real, and the promise of sustainability and effectiveness, which, together with attempts to authenticate experience, may also frequently turn out to be an illusion.<sup>4</sup>

Can concepts of gift exchange and the gift economy describe the reciprocal nature of artistic projects in the social field? Is it possible to derive a benchmark for evaluating such performances, projects, and works from a philosophy of giving? Is this to be viewed as one-sided assimilation, that is to say the exploiting of the resources of so-called laypeople who, with their particular biographies and attributes, are increasingly becoming both subject and material for artistic productions and installations? Or are the processes that occur in these types of projects ones of mutual gain, of giving and receiving?<sup>5</sup>

### The Role of Art in Terms of Social Functions

In view of the processes of commoditization that are currently observable in all sectors of society, the parties involved are increasingly running out of arguments: Why have art at all? Does our society need art? Does art do enough for the money the public sector invests in it?

The commoditization of cultural areas, which were once distinct from the commodity-based economy, now even threatens to take hold of the artists themselves (»art as an economic factor« and »creative economy« are the buzzwords – see Dieter Haselbach's article in this volume). The concept of commoditization means that areas such as schooling and education, social responsibilities and advocacy, which were previously not part of the commodity-based economy, are now assessed according to monetary criteria, leaving those areas of social practice that do not fit into economic calculations in a crisis of rationale. Commoditization, not least as we have experienced it with the Bologna reforms in higher education, is also forcing artistic activities to justify themselves. Nevertheless, there are alternatives to commo-

ditization and new systems of control, as Klaus Lichtblau makes clear in his article, »The Economics of Giving.« The rise of modern capitalism has been accompanied by transformations of a completely different kind of economy and associated social-moral milieu, based primarily on domestic housekeeping and community care and principles of reciprocity and redistribution. Within sociology and anthropology, this form of reciprocity is expressed by the concept of »giving.« The role played by this seemingly archaic gift-economy logic – in terms of a cycle of giving, receiving, reciprocating, and »unselfish« giving – cannot be overlooked in modern societies. Applicable here is the so-called »third sector« outside the marketplace and state, civic commitment, but also art.

Should not art, as cultural critic Lewis Hyde provocatively posits, be understood as a gift to society – to be thought of and handled in terms other than commoditization and cultural policy?

In the era of global financial markets and the New Economy – and also of the expanding art market – Lewis Hyde's thesis that art is a gift and not a commodity is a romantic provocation. His book *The Gift* – reprinted more than twenty years after its initial publication and published in German in 2008 – is the subject of both constructive and critical discussion. Doesn't the renunciation of artistic autonomy – as understood by the »gift of art«, as Dorothee Bauerle-Willert terms it – lead to an effectually non-aesthetic art in application and aspiration, to a reassigning of its function as a social service and thus to its negation?

### Ethical Challenges – Recognition and Responsibility

The problems associated with giving also take on importance because their questions address issues of justice and responsibility.

»Hence, asymmetric reciprocity – giving without the expectation of receiving a gift or benefit in return – is the epitome of the ethical relationship«, says Kathrin Busch.<sup>6</sup> Giving addresses issues of voluntary civic activity, of donating and contributing, and, last but not least, the controversial topic of organ donation, as well as public welfare, social work, and the benefits of art that cannot be measured by economic parameters alone.

Thus, the impetus of artistic activity should not be judged in light of expediency, even though art projects cannot be realized outside economic parameters. The ethical dimensions of giving can also be sensed within aesthetic communication.

Following on Bernhard Waldenfels' phenomenological theory of responsibility, Kristin Westphal focuses on the »act of giving« as seen in theatrical performances. From her theater studies point of view, the act of giving and receiving is described as the intersecting of glances between audience and actor where, according to Waldenfels, one should talk about both a »giving receiving« and a »receiving giving« with both active and passive modes. Unlike artistic interventions that generate

social cohesion (see Biehler, Zingg, Seitz), Westphal refers to Hans-Thies Lehmann in describing newer forms of theater that follow a »release program« where performances become »unanticipated events« and the audience is left to its own devices. If one examines the act of perception, then issues of reciprocity central to the debate on the gift economy are marginalized. If the process of giving itself is considered rather than the material aspect of the gift, then its affinity to the philosophy of the event and to celebration becomes obvious (see in this volume: Hentschel, »Experiencing the Gift: Theater, Festivity, and Play«).

In his reflections Gerhard Stamer emphasizes the connection between the gift as an act from human to human and »given-ness« as an ontological dictate. Karl Jaspers and Hannah Arendt understood the freedom given to man as a gift, a basic capacity to produce human actions and values. This leads to the realization that moral action by definition transcends not only selfishness but also any logic of equivalent exchange. As Immanuel Kant said, dignity is something priceless. And, continuing with Kant, aesthetic creativity could be interpreted as a form of giving based on a sense of community.

### The Altruism of Giving

Gift theories are occupied with the question as to whether an unselfish gift can exist at all. And even if this question were to be answered in the affirmative, it would still be necessary to examine whether generalizing about the principle of giving without reciprocity is actually possible. Can art's experience with its own particular work forms – which accord things and processes an intrinsic value above and beyond goal instrumental actions and/or as in theater work set communal processes in motion – provide a stimulus for social areas?

The artists represented in this volume provide no answer. Tino Sehgal, Una H. Moehrke, Thomas Henke, and Christian Heilig do not talk about the social dimension of giving, or about committing their power, but the artistic process itself is seen as a double gift that must be acknowledged. Tino Sehgal is interested in getting museum visitors in the twenty-first century to recognize their identity as social actors and to make spaces available for them to test out their subjectivity. As Michel Hénaff makes clear: giving does not mean ceding something, receiving does not mean enriching oneself. Instead, giving means »using what's presented to recognize the other.«<sup>7</sup>

Is the artist, with all his talents and what he gives to and also often imposes on society, better anchored in the concepts of the gift economy than in a goods-oriented, economic way of thinking, which forms the basis of current commoditization processes in society, the economy, education, social services, and culture? In reference to an analysis of theatrical barter events staged by the Odin Theater in various countries and cultures for over two decades, Ian Watson emphasizes the instant of exchange and value, leading him to the critical conclusion that forms of artistic cultural

exchange should be assessed as forms of the social economy, not as an exchange of gifts. The cultural economist Dieter Haselbach also thinks the differences between »the economy« and »culture« are less serious than is often assumed. »Without commitment«, he writes in his article, »no work gets done under capitalism either.«

### Where Do Artists Derive Stimulus for their Work?

Philosophical and theological perspectives view as convergent concepts of creativity as a creative-oriented gift (see the article by Marcel Martin in this volume) and as a source of artistic commitment (Hyde 2008). The economic sector is now also interested in creativity, whereas the economist Dieter Haselbach is critical of the tendency to confine creativity to the arts when it can actually be found in all sectors of society. For the last forty years, cultural policymakers have looked for non-cultural reasons to justify the importance of culture and have marshaled market-economic and educational reasons to substantiate their spending on culture.

For example, cultural education is seen as an indispensable resource, it facilitates learning, strengthens secondary virtues, and improves social skills. The disadvantage of such economic exchange arguments is that they miss what makes art and culture what they are.

If gift exchange were to be viewed as a cultural-theoretical paradigm in the tradition of Marcel Mauss, art would be caught between the poles of a gift economy and a market economy – this is also the initial hypothesis of our investigations, which will be developed further in the contributions from artists and researchers. Mauss' theory suggests thinking about »the cultural« in terms of giving. »Only something that can be given, received and reciprocated, passed on and transferred, again and again, is cultural and not natural.«<sup>8</sup>

If gift theorists increasingly emphasize social ties, which are founded, strengthened, and shaped by the processes of giving, exchange, and support, then the act of giving is not absorbed into social relations. The artists represented in our book are not interested in the value, in the economics of giving, even when they are engaged in »cultural barter.« When they work with an object, a production, or an intervention, then they wish, in contrast to a social worker, to restore the intrinsic value of things and processes – what they are in themselves – in order to make them accessible to the public, to pass them on, and share them with others.

### Between Cultures

Our questions concerning the gift character of contemporary art production and reception originate in artistic practice, which is formulated as cultural exchange. The observations of the academic research were inspired by the barter performances of the Odin Theater, based on the concept of »cultural exchange trade« and staged in various countries in South America and Europe since the 1970s. These reflections

were further developed and considered in the context of ethnological- and theater-oriented research at the International School of Theatre Anthropology (see contributions by Ian Watson and Klaus Hoffmann). These forms of cultural barter take up a relatively large amount of space in this volume. They make it possible to discuss the various aspects of the debate with the help of a performative-cultural-social framework.<sup>9</sup> With the barter events, drawing conclusions about a theory of theater is possible, as outlined by Ingrid Hentschel at the end in reference to play and celebration.

Moreover, an intercultural aspect also comes to light: the literal goal of these projects is to encounter others, those who are unknown to us and misunderstood, and to acknowledge them – something that is increasingly necessary in our highly segmented societies. When Smadar Yaaron confronts the symbols of Judaism with those of Christianity by staging her performance on the identity of the victim and the tragedy of Israeli power politics towards the Palestinians in a Christian church, and asks Muslims, Jews, and Christians to sit at the same table, this is a radical enterprise not feasible in either the social or political arenas, but requires the latitude of art.<sup>10</sup>

Precisely in the context of increasing polarization in a rapidly interconnecting world, art would also – as long as it comes as an unsolicited gift that rejects social, cultural, and economic exploitation – be something to appreciate and accept, without any thought of socio-economic bartering. The Iranian theater scholar, documentary filmmaker, and translator Mohammadreza Farzad observes a performative, action-based reversal of the victim and gift construct in Islam, which in an era of growing political discrimination is a cause for concern. In his consideration of self-sacrifice in the context of Iranian culture and history, he points to the loss of the symbolic in political and cultural activity. When the symbolic gift becomes a real one, he says, the symbolic death of the martyr is replaced by the real death of the suicide bomber. In view of the performative turn in the contemporary arts and in reference to his observations the question ought to be posed: should the symbolic gift of art not discover a value well beyond the actual socio-cultural and educational exchange that currently serves as its legitimation?

Does »in the mode of giving« have to mean producing or abandoning the shelter of aesthetic autonomy, as many of the projects presented do? Or could art, in the sense of giving, also be considered as a prelude to something more? In the spirit of the gift economy, this book should also be understood as a recompense to and a bestowal for all those who, through their various artistic, energetic, and not least financial support, have contributed to the success of this enterprise: focalizing the gift.<sup>11</sup>

## Warum von der Gabe sprechen?

Dass gegenseitige Gaben in allen Gesellschaften, die wir kennen, die sozialen Bindungen strukturieren helfen, dass Geschenke die Freundschaft erhalten, dass unerwiderte Gaben zu Problemen führen, und dass schließlich von der Natur verliehene Begabungen, die Verpflichtung beinhalten, sie zu entwickeln, zu pflegen und nicht zu verachten, ist Bestandteil unseres sogenannten Alltagswissens.

Prozesse des Gebens und Nehmens, der Gegenseitigkeit, soziologisch gesprochen, der Reziprozität, sind konstitutiv für jede Form von Gesellschaft. Der Austausch von Geschenken ist eine zutiefst soziale, eine transkulturelle Erscheinung. Die Soziologie befasst sich unter diesem Begriff der Reziprozität mit den Fragen der sozialen Bindungen, der elementaren Vergesellschaftung. Ethnologen untersuchen die Formen des Austauschs, der Geschenkkultur, des Gebens und Nehmens in verschiedenen Kulturen. Neuerdings wird das Geben auch wieder zum Gegenstand moralphilosophischer Überlegungen. Marcel Mauss' zwischen 1923 und 1924 abgefasster »Essai sur le don« stieß eine vor allem in Frankreich bis heute andauernde weit verzweigte interdisziplinäre Debatte an, in der die Bedeutung von Gaben, Geschenken und Spenden für die Ausbildung von Solidarität, Verpflichtung und Gemeinschaft äußerst kontrovers diskutiert wird (vgl. die Beiträge von Gerhard Stamer und Klaus Lichtblau in diesem Band).

Was aber hat die Gabenproblematik mit der Kunst zu tun, und noch dazu der gegenwärtigen, wie es der Titel des vorliegenden Bandes ankündigt? Warum kamen Künstler und Wissenschaftler dazu, der Gabe eine internationale Tagung im Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld zu widmen?<sup>1</sup>

Ich will einleitend sechs grundlegende Überlegungen zur Aktualität der Gabe entfalten und begründen, warum sie es verdient im Kontext kunsttheoretischer Reflexion und Praxis behandelt zu werden.

### Aktuelle Entwicklungen der Künste

Es sind Entwicklungen der Künste im letzten Jahrzehnt, die nach neuen Beschreibungen und Interpretationen verlangen. Die Kunst, nicht nur die Theater- und die Performancekunst, ist – wie der Philosoph Robert Spaemann es ausdrückt – auf dem Weg in die Wirklichkeit.<sup>2</sup> Immer häufiger suchen zeitgenössische Künstler die direkte Berührung und den Austausch mit den Menschen, die im traditionellen Kunstverständnis ihr Publikum bilden (siehe das Gespräch mit Tino Sehgal), und die man in der Wissenschaft als Rezipienten zum Gegenstand von Analysen macht. Künstler werden ihre eigenen Feldforscher (wie Lili Fischer, deren Arbeit in diesem Band vertreten ist), sie suchen den direkten Kontakt mit ihren Adressaten,

verlassen die Museen und begeben sich hinaus ins soziale Feld. Der Beitrag von Hanne Seitz beschreibt Interventionen und kunstfremde Verfahren, in denen der Betrachter zum Akteur, der Künstler zum temporären Komplizen wird (vgl. auch Wolfgang Zingg, der die Gruppe »WochenKlausur« ins Leben rief, sowie das Projekt »LandArbeit07« von Christine Biehler).

Theatermacher geben den Schutzraum künstlerischer Autonomie auf, und holen ihre Zuschauer auf die Bühne, wie die Gruppe »Rimini Protokoll«, oder machen sie zum lebendigen Bestandteil einer permanenten Installation wie »Signa«, laden sich selbst ins Wohnzimmer von Privatmenschen ein (gerade in Bielefeld in einer Inszenierung des Theaterlabors zu erleben<sup>3</sup>), und verkaufen diese Begegnungen dann als Theatervorstellung. Oder sie benutzen das Theater zur sozialen Aufklärung und Intervention, wie das in diesem Band vertretene »Theatre for a Change« aus Ghana im Rahmen der Aids-Prävention.

Wie kann man künstlerische Projekte angemessen beschreiben, die auf Prozesse der Wechselseitigkeit zielen? Der inzwischen inflationär gebrauchte Begriff der Performanz kann zwar die Ereignisqualität aktueller künstlerischer Positionen in den Blick nehmen, nicht aber ihre spezifischen Austauschprozesse und sozialen Bindekräfte. Aus welchen Motiven lassen sich Künstlerinnen und Künstler auf ihre Zeitgenossen ein und kooperieren mit ihnen? Warum beteiligen sich auf der anderen Seite die vormals Rezipienten getauften Personen an solcherart artifiziell arrangierten Wirklichkeitskonstruktionen, was erhalten sie, was wird ihnen gegeben? Was die Künstler bekommen, scheint auf der Hand zu liegen: Inspiration, Realitätshaltigkeit und das Versprechen von Nachhaltigkeit und Wirkung, das sich mitsamt der Authentifizierungsbemühungen häufig auch als Illusion herausstellen kann.<sup>4</sup>

Das vorliegende Buch ist motiviert von der Frage: Sind Konzepte des Gabentauschs, der Gabenökonomie geeignet, die Wechselseitigkeit künstlerischer Projekte im sozialen Feld zu beschreiben? Lässt sich aus einer Philosophie der Gabe ein Maßstab für die Beurteilung solcher Performances, Projekte und Werke gewinnen? Kann man damit in den Blick nehmen, ob es sich um einseitige Einverleibung, sprich Ausbeutung der Ressourcen der sogenannten Laien handelt, die mit ihren Biografien und spezifischen Qualitäten immer häufiger zum Gegenstand und Material künstlerischer Inszenierungen und Installationen werden? Oder sind es Prozesse wechselseitiger Bereicherung, von Geben und Nehmen, die in derart angelegten Projekten stattfinden?<sup>5</sup>

Für diese Fragen will der vorliegende Band den Auftakt geben, indem zunächst – wie auf dem Bielefelder Symposium geschehen – der Begriff »Gabe« im Kontext der Künste und ihrer sozialen Bezüge diskutiert wird.

#### Die Rolle der Kunst selbst in Bezug auf die gesellschaftlichen Funktionen

Im Zuge der Ökonomisierungsprozesse, die gegenwärtig in allen Bereichen der Gesellschaft zu beobachten sind, gehen den Beteiligten zunehmend die Argumente aus: Warum überhaupt Kunst? Braucht unsere Gesellschaft Kunst? Leistet Kunst genügend für das Geld, das die öffentliche Hand in sie investiert?

Die Ökonomisierung kultureller Bereiche, die vormals aus der Warenökonomie ausgespart waren, droht auch die Künstler selbst zu ergreifen (Kunst als Wirtschaftsfaktor, Kreativwirtschaft sind die Schlagworte, vgl. den Beitrag von Dieter Haselbach in diesem Band). Der Begriff Ökonomisierung meint, dass vormals aus der Warenökonomie heraus genommene Bereiche wie Erziehung, Bildung, aber auch soziale Aufgaben und Hilfen nun nach geldwerten Faktoren berechnet werden. Zurück bleiben Begründungsnotstände für die Felder gesellschaftlicher Praxis, die im ökonomischen Kalkül nicht aufgehen, und dazu gehören auf den ersten Blick auch die Künste. Ökonomisierung – wie wir sie nicht zuletzt mit der Bologna-Reform auch an den Hochschulen erleben (in Form von Konzepten, die auf Kompetenzerwerb, -training und Funktionalisierung abheben) – stellt auch künstlerische Praxis unter Begründungszwang. Künstler selbst verkaufen sich jetzt als die besseren Sozialdienstleister wie Erzieher als Kompetenztrainer und Hochschullehrer als Drittmittel-Beschaffer und Managementspezialisten.

Aber Ökonomisierung und neue Steuerungssysteme sind nicht alternativlos, wie Klaus Lichtblau in seinem Beitrag »Die Ökonomie der Gabe« deutlich macht. Der Wirtschaftshistoriker Karl Polanyi konnte in verschiedenen Untersuchungen zeigen, dass der Aufstieg des modernen Kapitalismus mit Transformationen einer ganz anderen Art von Ökonomie und eines damit verbundenen sozialmoralischen Milieus einhergegangen ist, die primär auf Hauswirtschaft und nachbarschaftlicher Hilfe sowie den Prinzipien der Reziprozität und der Redistribution beruhten. Innerhalb der Soziologie und Ethnologie ist diese Form der Reziprozität mit dem Begriff der »Gabe« zum Ausdruck gebracht worden. Diese scheinbar archaische Logik der Gabenökonomie im Sinne eines Zyklus von Geben, Nehmen, Erwidern sowie das »uneigennützig« Geben spielt auch in modernen Gesellschaften eine nicht zu übersehende Rolle. Zu denken ist in diesem Zusammenhang an den sogenannten »dritten Sektor« jenseits von Markt und Staat, an bürgerschaftliches Engagement, aber auch an die Kunst.

Ist Kunst nicht als eine Gabe an die Gesellschaft zu verstehen, wie der Kulturkritiker Lewis Hyde provokativ behauptet, die dann anders als in Begriffen der Ökonomisierung gedacht und kulturpolitisch behandelt werden müsste?

In Zeiten globaler Finanzmärkte und der New Economy – aber auch des expandierenden Kunstmarkts – stellt Lewis Hydes These, dass die Kunst eine Gabe und keine Ware darstelle, eine romantizistische Provokation dar. Sein Buch *The Gift* ist über 20 Jahre nach Erscheinen wiederaufgelegt worden und 2008 in

deutscher Übersetzung erschienen, und wird ebenso konstruktiv wie kritisch thematisiert (siehe Derrida 2002 und Boris Groys 1999). Künstlerische Autonomie wird durch die neuen Formen sozial partizipativer Kunst denn auch häufig in Frage gestellt.

Schließlich ist weiter zu fragen, ob Konzepte einer Kunst als Gabe im Gegensatz stehen zu einer Ökonomisierung der Kultur und ihrer Strategien. Führt nicht der Verzicht auf künstlerische Autonomie – wie sie in der »Gabe der Kunst«, so Dorothee Bauerle-Willert, gedacht wird – dazu, dass sich Kunst im Gebrauch und im Anspruch außerästhetisch wirksam zu sein, zu einer Funktionalisierung als soziale Dienstleistung hin entwickelt und damit zu ihrer Negation, wie kritisch im Anschluss an den Beitrag von Wolfgang Zinggl zu diskutieren wäre?

Neben dem Selbstverständnis der Künste im Spannungsfeld von Autonomieanspruch, sozialer und ökonomischer Funktion, rückt eine weitere Dimension im Lichte der Gabendiskussion in den Blick.

#### Ethische Herausforderungen – Anerkennung und Verantwortung

Die Gabenproblematik gewinnt nicht zuletzt deshalb Bedeutung, weil mit ihr Fragen der Gerechtigkeit und der Verantwortung angesprochen sind.

»So kann die asymmetrische Gabe, die eine Zuwendung jenseits von Erwidierungspflicht und Nutzenkalkül bedeutet, als Inbegriff der ethischen Relation gelten«, führt Kathrin Busch<sup>6</sup> aus. Mit der Gabe sind Fragen des freiwilligen bürgerlichen Engagements, des Stiftens und Spendens, nicht zuletzt das brisante Thema der Organspende angesprochen sowie der Bereich der öffentlichen Fürsorge, der Sozialen Arbeit, wie auch die Leistungen der Kunst, die sich nicht allein in warenökonomischen Parametern bemessen lassen.

So sind die Impulse künstlerischer Aktivität nicht im Rahmen von Zweck-Mittel-Relationen zu bestimmen, auch wenn sich Kunstprojekte nicht außerhalb wirtschaftlicher Parameter realisieren lassen. Die ethischen Dimensionen der Gabe lassen sich auch im Binnenraum ästhetischer Kommunikation aufspüren.

Im Anschluss an Bernhard Waldenfels' phänomenologische Theorie der Responsivität lenkt Kristin Westphal den Blick auf den »Akt des Gebens«, wie er in theatralen Aufführungen zu beobachten ist. In ihrer theaterwissenschaftlichen Perspektive wird das Geschehen von Geben und Nehmen als ein Überkreuzen von Blicken zwischen Zuschauer und Akteur beschrieben, wobei im Sinne von Waldenfels sowohl von einem »gebenden Nehmen« als auch »nehmenden Geben« mit aktivischem und passivischem Modus zu sprechen wäre. Im Gegenzug zu künstlerischen Interventionen, die sozusagen soziale Bindekraft entfalten (vgl. Biehler, Zinggl, Seitz) beschreibt Westphal in Anlehnung an Hans-Thies Lehmann neuere Theaterformen, die einem »Entpflichtungsprogramm« gehorchen, in dem Aufführungen zum »unerwartbaren Geschehen« werden, und den Zuschauer

in die eigene »Verantwortung« entlassen. Untersucht man den Akt der Wahrnehmung, dann werden Fragen der Reziprozität, die in der Gabenökonomischen Diskussion zentral sind, marginal.

Wird nicht die dinghafte Seite der Gabe sondern der Prozess des Gebens selbst betrachtet, so liegt die Nähe zur Philosophie des Ereignisses wie des Fests nahe (vgl. in diesem Band: Hentschel: Experiencing the Gift: Theater, Festivity, and Play).

Gerhard Stamer betont in seinen Überlegungen die Verbindung der Gabe als einer Handlung von Mensch zu Mensch mit der »Gegebenheit« als ontologischer Vorgegebenheit. Bei Karl Jaspers und Hannah Arendt wird die Freiheit, die dem Menschen gegeben ist, als Begabung (im dt. ein Wort, in dem Gabe steckt), als prinzipielle Befähigung zur Hervorbringung humaner Handlungen und Werte verstanden. Daran schließt sich die Erkenntnis an, dass moralisches Handeln per Definition nicht nur den Egoismus, sondern auch jede Äquivalentenlogik des Tausches überschreitet. Die Würde ist nach Immanuel Kant das, was keinen Preis hat. Ebenfalls mit Kant ließe sich auch die ästhetische Kreativität als Form der Gabe interpretieren, die auf einen Gemeinsinn bezogen ist.

#### Uneigennützigkeit der Gabe

Theorien der Gabe beschäftigen sich mit der Frage, ob es eine uneigennützig Gabe überhaupt geben kann. Und selbst wenn diese Frage positiv beantwortet würde, wäre zu prüfen, ob das Prinzip einer Gabe ohne Gegengabe überhaupt verallgemeinerungsfähig ist. Kann die Eigenerfahrung der Kunst mit ihren besonderen Formen der Arbeit – die jenseits zweckrationaler Bewegungen den Dingen und Vorgängen ein Eigenrecht einräumen und/oder wie in der Theaterarbeit gemeinschaftliche Prozesse in Gang setzen – Impulse in gesellschaftliche Felder hinein geben?

Die in diesem Band vertretenen Künstler verweigern eine Antwort. Tino Sehgal und Una H. Moehrke sprechen ebenso wie Thomas Henke und Christian Heilig nicht von der sozialen Dimension der Gabe, nicht von ihrer Macht zu verpflichten, sondern der künstlerische Prozess selbst wird als doppelte Gabe aufgefasst, die es anzuerkennen gilt. Tino Sehgal möchte die Museumsbesucher im 21. Jahrhundert in ihrer Eigenschaft als Akteure begreifen und Übungsräume für die Subjektivität des Besuchers zur Verfügung stellen. Geben heißt ja nicht Abtreten, wie Michel Hénaff deutlich macht, Nehmen nicht, sich bereichern, sondern Geben heißt, »den anderen mittels des dargebotenen Guts anzuerkennen.« Die Gabe ist freiwillig und notwendig zugleich, sie bedeutet für beide Partner eine gegenseitige Anerkennung, wie Hénaff ausführt.<sup>7</sup>

Ist der Künstler mit seinen Begabungen und dem, was er der Gesellschaft gibt bzw. oft auch aufdrängt, in Begriffen der Gabenökonomie besser verortet als in

der warenökonomischen Denkweise, die den derzeitigen Ökonomisierungsprozessen in Gesellschaft, Wirtschaft, Bildung, Sozialwesen und Kultur zugrunde liegt? Bezogen auf die Analyse der theatralen Barter-Veranstaltungen, die das Odin-Theater über zwei Jahrzehnte in verschiedenen Ländern und Kulturen durchgeführt hat, betont Ian Watson gerade das Moment des Tausches und des Werts, was ihn zu der kritischen Folgerung veranlasst, die Formen künstlerisch-kulturellen Austauschs nicht als Gabentausch, sondern als Formen sozialer Ökonomie, von »social economy« zu bewerten.

Der Kulturökonom Dieter Haselbach sieht denn auch die Unterschiede zwischen der »Wirtschaft« und der »Kultur« nicht als so gravierend an wie häufig unterstellt. »Ohne Hingabe«, schreibt er in seinem Beitrag, »kann auch im Kapitalismus nicht gearbeitet werden.« Auch die Warenökonomie beruht auf Voraussetzungen, die sie nicht selbst herstellen kann.

#### Woher beziehen Künstler die Impulse ihrer Arbeit?

In philosophischer und theologischer Perspektive konvergieren Konzepte einer Kreativität als schöpfungsorientierter Gabe (vgl. den Beitrag von Marcel Martin in diesem Band) und als Quelle künstlerischer Selbstverpflichtung (Hyde 2008). Auch die Ökonomie interessiert sich inzwischen für die Kreativität, wobei der Wirtschaftsforscher Dieter Haselbach sich kritisch dagegen äußert, die Kreativität den Künsten zuzuschlagen, während sie doch in allen gesellschaftlichen Sektoren anzutreffen ist. Seit vierzig Jahren sucht die Kulturpolitik nach außerkulturellen Gründen dafür, dass Kultur wichtig ist und mobilisiert marktwirtschaftliche ebenso wie bildungsökonomische Gründe für die Kulturausgaben.

Kulturelle Bildung sei beispielsweise eine unverzichtbare Ressource, erleichtere Lernen, festige Sekundärtugenden, erhöhe soziale Kompetenzen. Solche tauschökonomischen Argumentketten haben den Nachteil, dass sie das verfehlen, was Kunst und Kultur im Kern ausmacht.

Betrachtet man in der Nachfolge von Marcel Mauss den Gabentausch als kulturtheoretisches Paradigma, so wäre Kunst im Spannungsfeld einer Ökonomie der Gabe und der Ökonomie des Marktes anzusiedeln – das ist auch die Ausgangsthese unserer Untersuchungen, die durch die künstlerischen und wissenschaftlichen Beiträge entfaltet wird. Mauss' Theorie legt es, wie Iris Därmann bemerkt, nahe »das Kulturelle« ausgehend von der Gabe zu denken. »Nur dasjenige, was gegeben, genommen und erwidert, was übergeben, übertragen, wieder-, weiter- und fortgegeben werden kann, ist kulturell und nicht natürlich.«<sup>8</sup>

Wenn Theoretiker der Gabe auch zunehmend das soziale Band betonen, das durch die Prozesse des Gebens, des Austauschs und Zuwendens gestiftet, gefestigt und geformt wird, so geht die Gabe nicht auf in den sozialen Beziehungen. Die in unserem Band vertretenen Künstler interessieren sich nicht für den Wert, die Öko-

nomie der Gabe, selbst wenn sie »kulturellen Tauschhandel« betreiben. Wenn sie sich mit einem Gegenstand, einer Inszenierung, einer Intervention beschäftigen, dann wollen sie anders als Sozialarbeiter den Dingen und Vorgängen ihr Eigenrecht rückerstatten, das was sie für sich selbst sind, um es dann dem Publikum zugänglich zu machen, zu übergeben, miteinander zu teilen.

#### Zwischen den Kulturen

Die Wurzeln unserer Fragen nach dem Gabencharakter gegenwärtiger Kunstproduktion und Rezeption liegen in der künstlerischen Praxis, die sich als kultureller Austausch formuliert.

Die wissenschaftliche Reflexion wurde angeregt von den Barter-Aufführungen, die das Odin-Theater seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts in verschiedenen Ländern Südamerikas (u. a. mit den Yanomami) und Europas unter dem Konzept eines »Kulturellen Tauschhandels« (Barba 1986) unternommen hat, und im Kontext ethnologischer und theaterwissenschaftlicher Forschung im Rahmen der International School of Theatre Anthropology weiterentwickelt und reflektiert (vgl. die Beiträge von Ian Watson und Klaus Hoffmann). Diese Formen kulturellen Tauschhandels nehmen im vorliegenden Band einen relativ breiten Raum ein, ermöglichen sie es doch, die verschiedenen Aspekte der Gabendiskussion anhand eines performativ-kulturellen-sozialen Komplexes zu diskutieren<sup>9</sup>. Als solcher erlauben die Barter-Ereignisse Rückschlüsse auf eine Theorie des Theaters, wie sie Ingrid Hentschel am Ende bezogen auf Spiel und Fest skizziert.

Überdies tritt dabei auch ein interkultureller Aspekt ins Licht: die Begegnung mit dem Anderen, Fremden, Unverstandenen und seine Anerkennung, die in unseren hochgradig sich segmentierenden Gesellschaften zunehmend zum Desiderat wird, ist geradezu das Ziel dieser Projekte. Wenn Smadar Yaaron die Symbole des Judentums mit denen der christlichen Religion konfrontiert, indem sie ihre Performance über die Identität des Opfers und die Tragödie der israelischen Machtpolitik den Palästinensern gegenüber im christlichen Kirchenraum zur Aufführung bringt, und Muslime, Juden und Christen an einen Tisch bittet, dann ist dies eine radikale Vorgabe, die weder im Sozialen, noch im Politischen aufgeht, sondern den Spielraum der Kunst benötigt.<sup>10</sup> Gerade auf dem Hintergrund zunehmender Polarisierungen in einer sich rapide vernetzenden Welt wäre Kunst auch dann – wenn sie als unerbetene Gabe daherkommt, die sich der sozialen, kulturellen und ökonomischen Indienstnahme verweigert – wertzuschätzen und anzunehmen, ohne jeden Gedanken an einen sozio-ökonomischen Tauschhandel. Der iranische Theaterwissenschaftler, Dokumentarfilmer und Übersetzer Mohammadreza Farzad beobachtet eine performative, handlungsbasierte Wende der Opfer- und Gabenkonstruktion im Islam, die in einer Ära wachsender politischer Diskriminierungen Anlass zu Besorgnis ist. In seiner Betrachtung von

Selbstopfern im Rahmen iranischer Kultur und Geschichte weist er auf den Verlust des Symbolischen im politischen und kulturellen Handeln hin. Wo die symbolische Gabe zu einer wirklichen wird, wird der symbolische Tod des Märtyrers vom realen des Selbstmordattentäters ersetzt, so Farzad. Angesichts der performativen Wende in den zeitgenössischen Künsten wäre im Anschluss an seine Überlegungen zu fragen: Sollten die symbolischen Gaben der Kunst nicht einen Wert auch jenseits ihres realen sozio-kulturellen und bildungsökonomischen Austauschs erfahren, der gegenwärtig als ihre Legitimation herangezogen wird?

Muss »im Modus der Gabe« zu produzieren heißen, den Schutzraum ästhetischer Autonomie zu verlassen, wie es viele der vorgestellten Projekte unternehmen? Oder ließe sich Kunst im Sinne der Gabe auch denken als eine Vorgabe auf anderes?

#### Literatur

- Barba, Eugenio (1986): *Beyond the Floating Islands*, New York: Performing Arts Journal Publications; dt.: *Jenseits der schwimmenden Inseln: Reflexionen mit dem Odin-Theater*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985.
- Busch, Kathrin (2004): *Geschicktes Geben: Aporien der Gabe bei Jacques Derrida*, München: Fink.
- Därmann, Iris (2010): *Theorien der Gabe*, Hamburg: Junius.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Groys, Boris (1999): Kunst als Avantgarde der Ökonomie, in: *Die Kultur-AG: neue Allianzen zwischen Wirtschaft und Kultur*, S. 19–26, München: Hanser.
- Hénaff, Marcel (2009): *Der Preis der Wahrheit. Gabe, Geld und Philosophie*, Frankfurt am Main [Original: 2002].
- Hentschel, Ingrid (2007): *Dionysos kann nicht sterben – Theater in der Gegenwart*, Berlin: LIT Verlag.
- Hentschel, Ingrid (2010): »Der Gegensatz von Spiel ist nicht Ernst, sondern Wirklichkeit!« Spielverlust und Deep Play – Über performative Paradigmenwechsel im Theater der Gegenwart, in: Florian Vaßen (Hrsg.): *Korrespondenzen. Theater – Ästhetik – Pädagogik*, S. 43–60, Berlin: Schibri.
- Hyde, Lewis (2008): *The Gift. Imagination and the Erotic Life of Property*, New York: Random House, 1979; 22007; dt.: *Die Gabe: Wie Kreativität die Welt bereichert*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Mauss, Marcel (1989): *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 2, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Henning Ritter und Axel Schmalfuß, Frankfurt: Fischer.
- Mersch, Dieter (2002): *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Spaemann, Robert (2000): Wirklichkeit als Anthropomorphismus, in: *Information Philosophie* 28, H. 4, S. 7–19.
- Tiedemann, Kathrin/Frank Raddatz (Hrsg.) (2007): *Reality strikes back. Tage vor dem Bildersturm*, Berlin: Theater der Zeit, [Recherchen, Bd. 47].

- 1 Konzepte der Gabe in der Gegenwartskunst. Symposium 10.-13. Juni 2010 – Eine Kooperation der Fachhochschule Bielefeld und der Hochschule für Kunst und Design Burg Giebichenstein Halle und des Arbeitskreises Kirche und Theater in der EKD im Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld ZiF.
- 2 Vgl. Robert Spaemann (2000) und den Band von Kathrin Tiedemann/ Frank Raddatz (2007). Für Theater, Bildende Kunst und Performance ist die Entwicklung im Sinne einer Entkunstung, eines Wegs in die Wirklichkeit, hin zur direkten Aktion und sozialen Resonanz inzwischen vielfach beschrieben (Hentschel 2007) und mit der performativen Wende in der Kunst verbunden worden (Mersch 2002, Fischer-Lichte 2004). Weiterhin sind die Entwicklungen der Performance-Kunst im interaktiven und die Platzierung von Kunst im Rahmen ökonomischer Strategien zu beachten, wie sie Boris Groys (1999) formuliert.
- 3 Bios – Besondere Vorkommnisse, UA 10/2010, Regie Siegmur Schröder.
- 4 Vgl. Ingrid Hentschel (2010), S. 43-60.
- 5 Ein praktisches Experiment fand in Form eines kulturellen Austauschs, eines Barters, während des Symposiums »Konzepte der Gabe in der Gegenwartskunst« in Bielefeld statt (vgl. Klaus Hoffmann in diesem Band).
- 6 Kathrin Busch (2004).
- 7 Marcel Hénaff (2009), S. 594.
- 8 Iris Därmann (2010), S. 31.
- 9 »Barter. Its essence is reciprocal presentation. Through barter, Odin Teatret enters into direct dialogue with a group or a local community by means of an exchange of song, dance, sketches, improvisations and other cultural activities. It can take place in a village, a neighbourhood, a school, a prison or a refugee camp« (Barba).
- 10 *Wishuponastar* in der Zionskirche Bethel am 10. Juni 2010.
- 11 Vgl. Marcel Mauss (1989), S. 80.