

Staubaufwirbeln

Oder die Kunst der Partizipation

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades *doctor philosophia*
eingereicht an der Fakultät Architektur der Bauhaus-Universität Weimar.

von Paula Marie Hildebrandt, geboren am 28.06.1976, Berlin.

Datum der Verteidigung: 04.06.2013

Gutachter waren:

Prof. Dr. Rer. Pol. Habil. Frank Eckardt

Prof. Dr. Phil. Beatrice v. Bismarck



Dieser Text wird unter einer Creative Commons Namensnennung 3.0 Deutschland Lizenz (abgekürzt CC-BY) veröffentlicht.

Sie dürfen:

Teilen — das Material in jedwedem Format oder Medium vervielfältigen und weiterverbreiten.

Bearbeiten — das Material remixen, verändern und darauf aufbauen und zwar für beliebige Zwecke, sogar kommerziell.

Der Lizenzgeber kann diese Freiheiten nicht widerrufen solange Sie sich an die Lizenzbedingungen halten:

Namensnennung — Sie müssen die Urheberschaft ausreichend deutlich benennen, einen Link zur Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden. Diese Angaben dürfen in jeder angemessenen Art und Weise gemacht werden, allerdings nicht so, dass der Eindruck entsteht, der Lizenzgeber unterstütze gerade Sie oder Ihre Nutzung des Werks besonders.

Keine weiteren Einschränkungen — Sie dürfen keine zusätzlichen Klauseln oder technische Verfahren einsetzen, die anderen rechtlich irgendetwas untersagen, was die Lizenz erlaubt.

Ausnahmen – Die CC-BY Lizenz gilt nicht für alle verwendeten Bilder (Abbildungsverzeichnis, Bildrechte).

Für Laura

DANKE

Danken möchte ich zuallererst Prof. Dr. Frank Eckardt und Prof. Dr. Beatrice von Bismarck für die Aufgeschlossenheit, mit der sie sich dieser Arbeit angenommen haben. Ihre Anmerkungen, Fragen und Kritik waren stets konstruktiv und eine Bereicherung. Für ihre Unterstützung und die Gespräche danke ich sehr. Diese Arbeit wäre ohne das Promotionsstipendium der Heinrich-Böll-Stiftung nicht zustande gekommen, die zudem Konferenzteilnahmen und Forschungsaufenthalte ermöglichte. Persönlich bedanken möchte ich mich bei Ulla Siebert, Justus Lentsch und Wilma Weber. Ganz am Anfang in der ersten Phase der Gedankenfindung hat mich insbesondere Frau Prof. Dr. Gesine Schwan durch ihr Vertrauen und Interesse zu diesem Dissertationsvorhaben ermuntert. Mein Dank richtet sich auch an Emer. Prof. Dr. H. Häußermann, Prof. Dr. Uwe-Jens Walther und Helmut Breiderhoff für ihre Referenzschreiben und Gutachten.

Bedanken möchte ich mich bei allen, die mich in den letzten Jahren unterstützen haben, insbesondere bei drei Personen: Janet Merkel, Mai Wegener und Michael Annoff für die unermüdliche Bereitschaft in den letzten Jahren, jeweils aktuelle Textentwürfe gegenzulesen. Eure Kommentierungen, Verbesserungsvorschläge und Lektüre-Empfehlungen haben die vorliegende Arbeit erst zu der Arbeit gemacht, die nun vorliegt.

Für inspirierende, zuweilen verwirrende Gespräche und zahlreiche wertvolle Hinweise bedanken möchte ich mich bei: Eric Aichinger, Rasa Antanaviciute, Johanna Balzer, Marianne Beisheim, Joost Beundermann, Elke Beyer, Timon Beyes, Mattia Bier, Kathrin Böhm, Frank Bölter, Micha Bonk, Daniela Brasil, Celine Condorelli, Jay Cousins, Anne David, Theresa Dietl, Nicole Doerr, Rainer Ernst, Nathalie Fari, Tricia Flanagan, Kim Förster, Isabelle Freimeaux, Fernando Garcia Dory, Mark Godber, Guy Guipens, Anke Haagemann, Frauke Hehl, Carina Herring, Robin Hodess, Sophie Hope, Sandra Huning, John Jordan, Bijan Kafi, Rona Kennedy, Milena Kipfmüller, Wilhelm Klotzek, Antje Korsmeier, Hannah Kruse, Miodrag Kuc, Dorothee Landgrebe, Charles Landry, Stephan Lütgert, Anette Maechtel, Dovrat Meron, Katja Niggemeier, Meiju Niskala, Blaine O'Neill, Carla Orthen, Mascha Peters, Susanne Pfeffer, Robin Resch, Philipp Rode, Stefan Römer, Michael Rostalski, Grit Ruhland, Shelly Sachs, Christian Schneegass, Jim Segers, Hanne Seitz, Britta Steffenhagen, Susanne Stemmler, Katja Sussner, Christoph Tannert, Simon Teune, Lena Thiede, Vera Tollmann, Jane Trowell,

Max von Abendroth, Joel Verwimp, Bettina Vismann, Anna Voswinckel, Matthias von Hartz, Agnes Wegner, Rochus Wiedemer, Katrin Wildner, Max Welch Guerra, Uwe Wirth und Florian Wüst. Für ihre Unterstützung zur finalen Abgabe möchte ich Frederike Theilen-Kosch danken. Ein besonders herzlicher Dank gilt schließlich meinen Eltern.

Für ihre Gastfreundschaft danken möchte ich dem Bürgermeister der Gemeinde Grambow Herbert Piotrowski und seiner Frau Marie-Louise, in London Brett Booth und Ligaya Salazar, Florence und Hassan Darsi von der ‚La Source du Lion‘ in Casablanca, Laura Frahm in Weimar sowie Bruder Oliver von der Abtei Himmerod. Bedanken möchte ich mich auch bei der künstlerischen Leitung des Initiativprojekts der Kulturstiftung des Bundes in Kooperation mit dem Haus der Kulturen der Welt ÜBER LEBENSKUNST, Hortensia Völckers und Dr. Bernd Scherer, deren Vertrauen und Zuspruch es mir ermöglichte, eine andere (kuratorische) Perspektive auf die hier untersuchte Praxis zu gewinnen. Nicht zuletzt gilt mein Dank den hier im Zentrum stehenden Gruppen: dem Komplizen Planungsbüro, Kulturmassnahmen, Pony Pedro, dem Process Institute, der Reinigungsgesellschaft und den Urbanauten – Respect!

Inhalt

Abbildungsverzeichnis, Bildrechte.....	vi
1. Demokratie aktualisieren: Doing Participation.....	1
2. Forschungsstand: Künstlerische Interventionen in der Stadt.....	14
2.1 Interventionskunst und partizipatorische Wende.....	15
2.2 Urbane Interventionen in der Stadtforschung.....	19
2.3 Interventionen in der sozialen Bewegungs- und Protestforschung.....	21
2.4 Zwischenbilanz: Ein transdisziplinärer Zugang.....	22
3. Forschungsstrategie: Doing research.....	24
3.1 Methodologische Vorüberlegungen.....	24
3.2 Methodisches Vorgehen.....	25
4. Praxisbericht: Die Kunst der Partizipation in fünf Dimensionen.....	39
4.1 Initiative.....	39
4.2 Kollektivität.....	58
4.3 Inszenierung.....	74
4.4 Öffentlichkeit.....	97
4.5 Kooperation.....	122
5. Zur gesellschaftlichen Relevanz einer Kunst der Partizipation.....	146
5.1 Initiativwerden: Die Intervention als Schwellenerfahrung.....	147
5.3 Inszenierung als Experiment mit Strukturen und Repräsentationen.....	176
5.4 Öffentlichkeit als Ereignis: Staubaufwirbeln in temporären Heimatorten.....	189
5.5 Kooperation: Neue Formen der Verabredung.....	204
6. Partizipation als Kunst und ästhetische Praxis.....	215
7. Verwendete Literatur.....	229
8. Gesprächs- und Interviewliste.....	253

Abbildungsverzeichnis, Bildrechte

Die verwendeten Bilddateien (Fotos, Grafiken, Zeichnungen, etc.) sind mit einer freien Lizenz bei Wikimedia Commons veröffentlicht. Dort sind die Lizenzbedingungen und die Datei selbst hinterlegt.

Die Bildrechte für die Werke der REINIGUNGSGESELLSCHAFT liegen bei der © VG Bild-Kunst, Bonn.

Abbildung 1: Kulturmassnahmen, Dialogannahme, Comic-Zeichnung, Maxim Gorki Theater Berlin, 25.03.2011.	79
Abbildung 2 und Abbildung 3: Kulturmassnahmen, Dialogannahme, Formular und Plakat, Maxim Gorki Theater Berlin, 25.03.2011.	79
Abbildung 4: Process Institute, How to value/Experimenting Ring S-Bahn 42, Requisiten (Auswahl), Berlin, 22.11.2010.....	88
Abbildung 5: DER MOORBOTE, Ausgabe April 2009.....	109
Abbildung 6: REINIGUNGSGESELLSCHAFT, visuelle Darstellung der Umfrageergebnisse: Was müsste sich verändern?, Grambow 2009, © VG Bild-Kunst, Bonn.	110
Abbildung 7: REINIGUNGSGESELLSCHAFT, Schaubild Demographie, Grambow 2009, © VG Bild-Kunst, Bonn.....	110
Abbildung 8: REINIGUNGSGESELLSCHAFT, Leitsystem zum Neuen, Postkarte (Vorderseite), Grambow 2009, © VG Bild-Kunst, Bonn.	114
Abbildung 9: REINIGUNGSGESELLSCHAFT, Leitsystem zum Neuen, Postkarte (Rückseite), Grambow 2009, © VG Bild-Kunst, Bonn.....	115
Abbildung 10: Urbanauten, Ankündigung zum SMS Mob Moments of Starlings, München, 3.11.2009.	118
Abbildung 11: Pony Pedro, The Service You Didn't Want, Aufkleber, Berlin, 18.11.2010.....	126

1. Demokratie aktualisieren: Doing Participation

Paris, Januar 2007. Inmitten des französischen Präsidentschaftswahlkampfes lud die Vereinigung Les enfants de Don Quichotte die wohlbehausten Pariser ein, für eine Nacht draußen in einem Zelt entlang den Ufern der Seine zu übernachten. Ziel der Aktion um den Künstler und (laut Frankfurter Allgemeine Zeitung) „Gelegenheitsschauspieler“ Augustin Legrand war es, die Diskussion um Armut und Obdachlosigkeit in Frankreich neu lancieren und bestenfalls konkrete legislative Konsequenzen zu erreichen. Tatsächlich beschloss das französische Parlament am 22. Februar 2007 ein Gesetz, welches erstmals ein einklagbares Recht auf eine Wohnung festschreibt. Wobei es noch heute irritiert und beunruhigt, dass es zum damaligen Zeitpunkt eine weit größere Debatte über die spektakuläre Kunstaktion als solche gab, denn über die eigentliche soziale Problematik. Wie gelang der Kunst, was zahlreiche Bürgerinitiativen, Hilfsorganisationen und politische Parteien seit Jahren vergeblich versuchten? Warum war die künstlerische Repräsentation effektiver als die bloße soziale Realität von Armut und Obdachlosigkeit effektiver, um eine öffentliche Kontroverse herzustellen? Lassen sich solche künstlerischen Interventionen als eine Form politischer Partizipation beschreiben; und zwar ohne dass in der gegenseitigen Bezugnahme von Kunst und Politik die Auseinandersetzung mit künstlerischen Praktiken lediglich der Bebilderung, Illustration und Rechtfertigung einer bestimmten Demokratietheorie dient? Kurz: Wie viel Partizipation steckt in der Intervention?

Auch in Deutschland finden sich ähnliche Initiativen, die mit flüchtigen Formen von Beteiligung experimentieren, und die mit den herkömmlichen Beschreibungskategorien der Sozial- und Politikwissenschaften von Bürgerinitiative, Ehrenamt, freiwilligem Engagement, NGO, soziale Bewegung oder politischer Protest kaum hinreichend zu erfassen sind – auch die Bezeichnung künstlerische Intervention stellt letztlich nur eine grobe Beschreibung und erste Annäherung an ein Gesamtphänomen dar. Demgegenüber gelingt es ebenso wenig, allein auf der Ebene ästhetischer Verfahren, Kriterien zu etablieren, mit denen das beobachtete Phänomen im Schnittpunkt von bildender und darstellender Kunst, Stadtentwicklungsprozessen und sozialpolitischem Engagement in den Griff zu bekommen ist. Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung ist also die Beobachtung, dass viele eher auf dem Feld der

Kunst verorteten Initiativen in ihrer Praxis eine neue Form der gesellschaftlichen Teilhabe entwickelt haben, für die hier der Begriff Kunst *der* Partizipation vorgeschlagen wird. Dieser Begriff signalisiert in seiner Doppeldeutigkeit bereits, dass es nicht um eine bloße deduktive Beschreibung des Phänomens künstlerischer Intervention als eine Kunst der Partizipation *per se* geht. Vielmehr stellt sich die Frage nach den spezifischen Qualitäten und Zuständen des Ästhetischen im Hinblick auf die Frage der Partizipation. Ziel der Arbeit ist eine wissenschaftliche Beschreibung und Einordnung künstlerischer Interventionen aus demokratietheoretischer Perspektive anhand der Analyse von sechs massgeblich in Deutschland agierenden Künstler-, Aktions- oder Projektgruppen aus Deutschland: das Komplizen Planungsbüro, Kulturmassnahmen, Pony Pedro, das Process Institute, die Reinigungsgesellschaft und die Urbanauten. Gefragt wird nach der gesellschaftlichen Relevanz einer – noch genauer zu bestimmenden – Kunst der Partizipation, und diese vor dem Hintergrund der nach wie vor intensiv geführten Debatte über die (vermeintliche) Krise der repräsentativen Demokratie untersucht.

Zur Krise der repräsentativen Demokratie – Problemaufriss und Fragestellung

„Was ist Demokratie?“ fragt Thomas Meyer und beantwortet diese Frage in drei Worten: „Demokratie heißt Beteiligung“ (2009: 133). Die Beteiligung der Bürger am politischen Meinungs-, Willensbildung wie Entscheidungsprozess ist mit anderen Worten das zentrale Kennzeichen eines demokratischen Gemeinwesen (vgl. dazu auch Abromeit 2002; Barber 1985, Buchstein 2009; Möllers 2009). Zusammengesetzt aus griechischen ‚demos‘ (Volk) und ‚kratein‘ (Herrschaft) steht der Demokratiebegriff für eine Vielfalt politischer Ordnungen, deren gemeinsames Kennzeichen die Volkssouveränität und die Beschränkung politischer Herrschaft ist. Vieles was derzeit unter den Schlagwörtern Demokratiekrise, Politikverdrossenheit und Postdemokratie diskutiert wird, also die Frage nach den notwendigen und hinreichenden Bedingungen demokratischer Teilhabe erscheint nicht zum ersten Mal auf der wissenschaftlichen wie politischen Agenda.

„Wenn am nächsten Sonntag Bundestagswahlen wären...“ Als Beleg für eine zunehmende Entfremdung und Vertrauensverlust zwischen Bürgern und dem politischen System wird vielfach auf die Umfrageergebnisse von Meinungs- und Sozialforschungsinstituten wie Forsa oder Emnid verwiesen. Diagnostiziert wird eine kontinuierlich sinkende Wahlbeteiligung, eine nachlassende Bereitschaft zu klassischem

politischem Engagement, einen Mitgliederrückgang bei Volksparteien und zunehmenden Vertrauensverlust in die Politik. Spätestens seit den 1990er Jahren gibt es in Deutschland eine ausführliche Debatte über die verstärkt auftretende Entfremdung der Bürger vom politischen System, die unter dem Stichwort Politikverdrossenheit zusammengefasst wurde. Politikverdrossenheit beschreibt eine ablehnende und distanzierte Haltung zum politischen Prozess sowie den Akteuren und deren Problemlösungskompetenz. Als Gründe werden enttäuschte Erwartungen, unklare Ergebnisse, nicht eingehaltene Wahlversprechungen, floskelhafte Parteiprogrammatik sowie die Langwierigkeit und Intransparenz der Entscheidungsfindung angegeben (vgl. Maier 2000). Etablierte und formalisierte Beteiligungsformen demokratischer Mitbestimmung, so viel scheint unstrittig, können nicht mehr die gesellschaftliche Akzeptanz und Wirkungsmacht entfalten, für die sie ursprünglich konzipiert waren. Je mehr sich die Demokratie als Wertesystem und Organisationsprinzip, als legitime Herrschaftsweise und genuiner Bestandteil westlicher Gesellschaften, bewährt und verfestigt hat, umso mehr scheint sich eine konkrete Vorstellung über die ideellen Grundlagen der Demokratie, ihre praktische Umsetzung und den Umfang konkreter Beteiligung zu verflüchtigen. Prägnant formuliert diesen Gedanken Emanuel Richter:

„Je mehr sich die zustimmende Rede über die Demokratie verbreitet, umso mehr scheint sich eine genaue Vorstellung über ihre wesentlichen Inhalte zu verflüchtigen, und desto brüchiger scheint das Fundament ihrer Akzeptanz zu werden. Welche Bedeutung die Demokratie nicht nur in den westlichen Gesellschaften für die Politik und für die menschlichen Existenzform im Allgemeinen besitzt, ist vielfach unklar, an den falschen Stellen umstritten oder einfach nur in Vergessenheit geraten.“ (Richter 2008: 11)

In diesem Zusammenhang zu erwähnen ist Colin Crouchs Konzept der ‚Postdemokratie‘ (2004). Auch wenn wie bei anderen ‚Post-ismen‘ mit dem Präfix ‚Post‘ weniger ein klares Ende bezeichnet werden soll, sucht Crouch eine aktuelle politische Konstellation zu beschreiben, in der die offiziellen institutionalisierten Strukturen der Demokratie zwar erhalten, der Parteienstreit aber insbesondere zugunsten mächtiger Wirtschaftsinteressen seine gesellschaftliche Basis verloren hat. In demokratietheoretischer Perspektive erscheint der Begriff der Postdemokratie irreführend und verweist letztlich auf einen zu eng gefassten Begriff von Demokratie. Anders gewendet: Das Szenario einer Postdemokratie dokumentiert ein weitverbreitetes Unbehagen, welches stets konjunkturell bedingt letztlich jedoch als ein konstitutiver und genuiner Bestandteil von Demokratie gelten kann. Insofern ließe sich die These der

Postdemokratie als ein Alarmruf und Beitrag zur demokratie*politischen* Debatte bezeichnen. Als wissenschaftliche Kategorie einer demokratie*theoretischen* Analyse bleibt der Begriff intellektuell ebenso unbefriedigend wie politisch unergiebig (vgl. dazu ausführlich Meyer 2009: 195-199). Zahlreiche aktuelle politikwissenschaftlichen Untersuchungen belegen zwar einen Rückgang herkömmlicher Formen politischer Partizipation in Parteien, Gewerkschaften und Verbänden oder bei Wahlen, aber zugleich eine Verlagerung sozialer und politischer Partizipation: „Wissenschaftlich kommen neue Formen des Engagements und neue Konfigurationen der Gemeinschaft als funktionale Äquivalente für überkommene Bindungs- und Beteiligungsmuster in den Blick.“ (Brömme/Straßer 2001: 6) Als zentrale Herausforderung dieses Strukturwandels benannt wird nicht der Rückgang, sondern zunehmend ungleiche Partizipationschancen und deutlich wachsende Asymmetrien politischer Partizipation. Hinzu kommt, dass der Anteil hoher Bildungs- und Einkommenschichten bei sogenannten alternativen oder unkonventionellen Partizipationsformen noch weit stärker ausgeprägt ist als bei traditionellen Formen politischen Engagements – ganz abgesehen von der Einschränkung des Gleichheitsprinzips durch „kapitalkräftige und durchsetzungsfähige Lobbystrukturen, die an Einfluss gewinnen“ (Krell/Meyer/Mörschel 2012: 14; Jordan/Maloney 2007).

Krisendiagnosen ziehen sich „wie ein roter Faden durch die politische Philosophie des Abendlandes“, schreiben Wolfgang Merkel und Alexander Petring (2012: 96), und verweisen damit auf die konstitutive Zusammengehörigkeit von Demokratie und Krise. Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass eine Krise kein feststehender Sachverhalt ist, sondern eine Beschreibungsoption. Mit anderen Worten: Eine Krise wird immer diagnostiziert, ausgerufen, hergestellt – und beruft sich dabei auf einem bestimmten Demokratiebegriff bzw. bestimmten gesellschaftlichen Wahrnehmungen legitimen politischen Handelns und politischer Institutionen. Kein noch so harmloser Gebrauch des Wortes Demokratie ist unabhängig vom Bezug zu einer bestimmten Demokratiekonzeption, in der „sowohl akademische Traditionen und Paradigmenwechsel wie selbstverständlich auch unterschiedliche politisch-praktische Besetzungen zum Ausdruck kommen“ (Bullmann 1998: 80). Eine Auseinandersetzung über die Definition von Demokratie, mithin historisch variabel, lässt sich demzufolge nicht als autonomer ideengeschichtlicher Diskurs führen. Nicht zuletzt sind Debatten über die Idee und Wirklichkeit der Demokratie immer auch Symptome realer politischer Probleme. Auf Grundlage dieser Überlegungen wird hier ein Ansatz verfolgt, der die

Offenheit und Dynamik politischer Partizipation betont und mithin den Versprechenscharakter von Demokratie explizit ins Zentrum stellt.

Nicht zum ersten Mal richtet sich das Interesse auf die Kunst und ihre öffentliche Relevanz als kritische Gesellschaftsintervention.¹ Künstlerische Praktiken werden dabei ausgerufen als Indikator gegenwärtiger Suchbewegungen nach neuen Formen, Instrumenten und Möglichkeitsräumen politischer Teilhabe, die sich (zunächst) im Gültigkeitsbereich ästhetischer Rationalität entwickeln (Huber 2009; Matarasso 2005; Sassen 2006; Wege 2001; Tsui 2008; Yanenko 2012). Diese Diskussionsstränge fortführend richtet sich das Hauptaugenmerk in dieser Arbeit auf sechs Künstler-, Aktions- oder Projektgruppen und die Frage, ob künstlerische Interventionen Kernfunktionen der Demokratie wie gesellschaftliche Inklusion, Partizipation und Repräsentation wahrnehmen können. Inwieweit können künstlerische Interventionen zu einer Aktualisierung, Neukonzeption und Belebung demokratischer Teilhabe beitragen? Was sind die gegenwärtigen Bedingungen und möglichen Funktionen künstlerischer Interventionen in der Entwicklung neuer Formen von politischer Partizipation? Aus dieser leitenden Fragestellung ergeben sich zahlreiche empirische wie theoretische Einzelfragen, welche das Forschungsfeld markieren:

- Warum werden Künstler-, Aktions- oder Projektgruppen initiativ? Was motiviert?

¹ In den letzten Jahren wurde auf zahlreichen internationalen Tagungen, Ausstellungen und Symposien explizit das Verhältnis von Ästhetik, Kunst und Politik thematisiert. Erwähnt seien an dieser Stelle Taking the Matter into Common Hands (iapsis, Stockholm, 2005), SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart (Künstlerhaus Edenkoben, 2006); Wie Gesellschaft und Politik ins Bild kommen (Generali Foundation, Wien 2007), Art & Social Change (Van-Abbe-Museum, Eindhoven 2007), A Guide to Democracy in America (Creative Time, New York 2008), PÖPP 68 – Privat, Öffentlich, Persönlich, Politisch“ (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 2008), Land of Human Right (rotor, Graz 2009), Nochnichtmehr – Handeln im unmarkierten Raum (Heinrich-Böll-Stiftung, Berlin, 2009), Politics of Art (National Museum of Contemporary Art, Athen 2010/11), Declining Democracy Rethinking democracy between utopia and participation (Fondazione Palazzo Strozzi, Florenz 2011/12) oder die von Artur Żmijewski kuratierte Berlin Biennale 2012 (unter der Motto ‚Forget Fear‘) – und diese Aufzählung ließe sich beinahe wöchentlich aktualisieren. Seit Oktober 2009 wird jährlich der mit 25.000 US-Dollar dotierte Leonore Annenberg Prize For Art And Social Change von der New Yorker Public Art Agency Creative Time vergeben. Am California Institute of the Arts gibt es ein einjähriges MA-Programm Aesthetics & Politics. Komplettiert wird dieser Diskurs durch zahlreiche meist kunst- und kulturwissenschaftliche Publikationen, (E-)Magazine und Newsforen wie *dérive*, *e-flux*, *eicpc*, *INAESTHETIK*, *Mute*, *open*, *Texte zur Kunst* oder das *Journal of Aesthetics & Protest*.

- Mit welchen Methoden, Strategien und Verfahrensweisen werden temporär und situativ flüchtige Formen von Beteiligung hergestellt?
- Wie lassen sich diese (neuen) Formen von Kollektivität in sozialwissenschaftlichen Kategorien beschreiben, differenzieren und weiterdenken?
- Lässt sich die Intervention als künstlerisches Experiment und flüchtiges Ereignis von Öffentlichkeit begreifen?
- Welche Formen der Zusammenarbeit erlauben es, zeitlich begrenzte Initiativen fortzuführen?
- Welche Rolle spielt die Stadt oder generell räumliche Kategorien für die Initiierung und den Erhalt von Partizipationsprozessen: als kulturelles (urbanes) Umfeld, als Arbeitsort und/oder Bühne?
- Wie lässt sich der Begriff der Partizipation als Analysekategorie so fassen, dass ein Spektrum unterschiedlicher Theorieansätze und performativer Praxen greifbar werden?
- Was sind Potenziale und Grenzen einer ästhetischen Konzeption von Partizipation?

Als eine maßgeblich politikwissenschaftlich motivierte Arbeit versteht sich diese Untersuchung als Beitrag zu einem besseren Verständnis der gegenwärtigen und zukünftigen Bedingungen, unter denen Partizipation offen, transparent und effektiv gestaltet werden kann. Nicht zuletzt verknüpfen sich mit der vorliegenden Analyse Hoffnungen auf eine differenziertere und veränderte Wahrnehmung künstlerischer Praktiken und ihres potentiellen Beitrags zur Förderung der Intensität, Chancengleichheit und Inklusion von Partizipation – drei elementaren Gütekriterien von Partizipation (Merkel/Petring 2012: 118). Und wenn diese Arbeit eine weitreichende These enthält, dann diese: In künstlerischen Interventionen verbirgt sich ein großes Partizipationspotential, welches genauer zu beleuchten ist. Die titelgebende Bezeichnung ‚Kunst der Partizipation‘ ist offen für verschiedene Assoziationen und dient als eine Art Suchbegriff, um das Phänomen künstlerischer Intervention anhand ausgewählter

Praxisbeispielen genauer in den Blick zu nehmen und über aktuelle Entwicklungstendenzen, Wandlungen und Trends, neue Rollenmodelle, Handlungsformen und Wirkungen ästhetischer und politischer Praxis nachzudenken. Und zwar nicht aufgrund ihrer relativen Neuheit, sondern – so die zentrale Grundprämisse dieser Arbeit – weil diese Praktiken zentrale Grundprobleme und aktuelle Veränderungen moderner Demokratien besonders gut illustrieren, bündeln und zuspitzen. Als eine Art diskursiver Passepartout, perspektivischer Rahmen und Suchbegriff steht der Begriff der Kunst der Partizipation gleichsam stellvertretend für die Vielfalt demokratischer Praktiken, wenn sich ein oftmals implizites Wissen durch Zusammenhandeln mit anderen als soziale und kulturelle Praxis immer wieder neu artikuliert, manifestiert und verändert.

Partizipation – Annäherung an einen umstrittenen Begriff

Sich mit Partizipation zu befassen, heißt, mit einem verhältnismäßig diffusen Begriff konfrontiert zu sein, der je nach Verwendung in einer bestimmten Gruppe oder einem spezifischen Kontext ganz unterschiedliche Assoziationen und Erwartungen weckt. In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung wird je nach Forschungsinteresse und theoretischen Grundlagen auf ganz unterschiedliche Phänomenbereiche fokussiert und der Partizipationsbegriff entsprechend verschieden konzipiert. Die äußerst heterogenen Verwendungsformen des Partizipationsbegriffs in unterschiedlichen Wissenschaftsbereichen inklusive ihrer zahlreichen Binnendifferenzierungen und diversen Theorieschulen innerhalb der jeweiligen Forschungsdisziplin zeigen, dass eine einheitliche grundbegriffliche Bestimmung nur schwer zu erreichen ist. Es scheint, dass die vielfachen Mehrdeutigkeiten und Unbestimmtheiten hinsichtlich des Gegenstandes, der Terminologie und der theoretischen Einbettung des Partizipationsbegriffs weniger aus einem Mangel an terminologischen Bemühungen resultieren denn aus der Struktur des Konzepts selbst. Unschärfen in der Klassifizierung sind dennoch ein notwendiges Grundübel, wenn es darum geht, sich in einem solchen komplexen Begriffsfeld einen Überblick zu verschaffen. Bei Partizipation handelt es sich um einen offenen wie auch umkämpften Begriff – wie bei allen zentralen Begriffen der politischen Theorie handelt es sich um „essentially contested concepts“ (Gallie 1956) oder auf Deutsch „kernumstrittene Konzepte“ (Connolly 1974). Der Verweis auf die notwendige Fragmentierung, Komplexität und Widersprüchlichkeit des Partizipationsbegriffs bietet eine hier eine erste Grundlage für eine differenzierte und kritische Auseinandersetzung

mit einem „Grundthema der abendländischen Geistesentwicklung“ (Weier 1970). Mehr noch: Es ist zugleich der Aufruf zu einer Wiederaneignung eines fundamental politischen Leit- und Schlüsselbegriffs.

Unabhängig davon, ob der Bedeutungswandel, einzelne Formen, Verfahren oder Mechanismen oder der normative Gehalt von Partizipation zur Debatte steht – unstreitig ist, dass Partizipation einen elementaren Bestandteil von Demokratie darstellt: als Teilnahme, Teilhabe, seinen Teil-Geben sowie die Anteilnahme an Belangen des Gemeinwesens. Volker Gerhardt zufolge führt die Suche nach dem Spezifikum der Politik „auf das *Prinzip der Partizipation*, in der die Menschen wechselseitig Einfluss aufeinander nehmen, um im sozialen Zusammenhang mehr zu erreichen, als ihnen als Einzelwesen möglich ist.“ (ebd. 2007: 14) In gewisser Weise verbirgt sich bereits in der etymologischen Herleitung von Partizipation (aus dem Lateinischen ‚pars‘ = Teil und ‚capere‘ = geben/nehmen) das zentrale Spannungsfeld zwischen aktiver *Teilhabe* versus passiver *Teilnahme* einer Person oder einer Gruppe an Entscheidungsprozessen in übergeordneten Strukturen. Und diese Ambivalenz zieht sich in gewisser Weise wie ein roter Faden oder Leitmotiv durch die vorliegende Arbeit zieht und erfährt dabei vielfältige Variationen (auf das Thema Partizipation).

Abgesehen von wenigen Ausnahmen wie der These einer partizipatorischen Überforderung von Samuel Huntington (1967), der legendären Warnung von Bill Cooke und Uma Khortary vor einer „Tyrannei der Beteiligung“ (2001) oder neuere Kritiken an einem pseudo-egalitären, Differenzen und Widersprüche ausklammerndem „Albtraum Partizipation“ (Miessen 2010) ist die normative Konnotation von Partizipation meist positiv. Benjamin Barber (1985) und Carol Pateman (1970) propagieren im Konzept einer „starken Demokratie“ die umfassende Beteiligung möglichst vieler Bürger an politischen Meinungsbildungs- und Entscheidungsprozessen. Eine hohe Wahlbeteiligung gilt dabei als ein wichtiges Indiz für eine inklusive Partizipation. Das Anliegen der partizipatorischen Demokratietheorie ist jedoch in weit umfassenderen Sinne eine größtmögliche Demokratisierung aller Lebensbereiche. Aspekte der Prozessualität und Chancengleichheit stehen im Vordergrund. Betont wird der Eigenwert politischer Beteiligung, deren Lernfunktion im Sinne von wechselseitiger politischer Bildung, Dialog und öffentliche Willensbildung sowie die Vielfalt von Arenen der Mitwirkung am Regieren.

Weitgehend Übereinstimmung besteht darin, dass die Übergänge zwischen sozialer und politischer Partizipation fließend sind, sich nicht klar voneinander abgrenzen lassen, sondern sich vielmehr gegenseitig beeinflussen und ergänzen. Pointiert formuliert Max Kaase (1997: 160): „Fast jedes Handeln, auch innerhalb eines explizit nicht-politische abgegrenzten Umfeldes, [kann] politische Dimensionen im Sinne von politischer Bedeutsamkeit annehmen.“ In Folge dieser von Kaase ausgerufenen „Partizipatorischen Revolution“ (1997) hat sich mittlerweile eine mehrdimensionale Betrachtungsweise durchgesetzt. So genannte unkonventionelle Partizipationsformen werden verstärkt untersucht und in Studien zum politischen Partizipationsverhalten einbezogen. Es existiert eine umfassende Partizipationsliteratur zu einer Vielfalt unterschiedlicher Formen politischer Partizipation, welche meist entlang Dimensionen wie formale Verfasstheit, Legalität, Konventionalität und Direktheit kategorisiert und typologisiert werden (vgl. Geiselberger 2007; Micheletti/McFarland 2010; Steinbrecher 2009: 38f.). Ob von einer quantitativen Zunahme an Partizipationsformen durch oftmals kurzfristige und spontane Aktionen und in diesem Sinne von einer stetigen Ausweitung des Partizipationsrepertoires auszugehen ist oder ob sich nicht vielmehr das Mess- und Erhebungsinstrumentarium der Partizipationsforschung erweitert und differenziert hat, wird kontrovers diskutiert (vgl. Merkel 2008; Kersting 2008; Schönberger/Sutter 2009).

Angesichts der Pluralität normativer Grundpositionen sowie zahlreicher Vorschläge zur konkreten Neu- oder Umgestaltung politischer Partizipation erscheint eine weitere Öffnung der Bedeutungsvielfalt von Partizipation kaum notwendig. Hubertus Buchstein hingegen beschreibt diese Stimmenvielzahl und (vermeintliche) Ausdifferenzierung des Partizipationsbegriffs als bloß „semantische Transformationen“ (2009: 20). Er kritisiert insbesondere eine all diesen Begriffsbestimmungen zugrunde liegende Rationalisierung des Demokratiebegriffs, der sich maßgeblich an Ergebnissen, Resultaten, Optimierungen und institutionellen Umsetzungen orientiert.

„Größere Differenzen ergeben sich innerhalb dieses gemeinsamen Fokus erst dort, wo es um den Inhalt der Rationalitätskriterien geht, also ob Effektivität, Implementierbarkeit, Interessensintegration, Frauenanteil, Stabilität, Gerechtigkeit oder Gemeinwohl als wichtigstes Gut gelten. Die politische Partizipation behält in diesen Demokratietheorien nur dort ihren Platz, wo sie unter institutionell streng reglementierten Bedingungen zu einer Rationalitätsverbesserung beiträgt oder wenigstens einer rationalen Politik nicht im Wege steht. Die partizipative Komponente, die den Demokratiebegriff seit der Antike begleitet, ist für die moderne Demokratietheorie zum Ballast geworden.“ (Buchstein 2009: 20f.)

Demokratie als Versprechen

Demokratie wird hier als stets unerreichbares Versprechen auf politische Willensbildung verstanden, was ein bestimmtes Maß an Unzufriedenheit inklusive Gesten der Distanzierung und Geringschätzung mit der jeweils gegenwärtigen politischen Praxis impliziert: „Demokratische Ordnungen enthalten also stets ein unerfülltes Versprechen“ (Möllers 2008: 9). Demokratie erweist sich in dieser Perspektive als unvollendeter Prozess und kontinuierliche Suche nach einer „stets provisorischen Neugründung“ einer demokratischen Gemeinschaft, welche letztlich auf der Anerkennung der „Unmöglichkeit einer Letztbegründung“ der demokratischen Idee und Realität beruht (Laclau 1999). Die historische Prozessualität, immanente Offenheit und konstitutive Vorläufigkeit des Werdenden, Veränderlichen, Jeweiligen, Unbestimmten und Zufälligen von Demokratie beschreibt Jacques Derrida in seiner Konzeption einer „kommenden Demokratie“:

„Das Kommende bezeichnet nicht nur das Versprechen, sondern auch, dass die Demokratie niemals existieren wird im Sinne von gegenwärtiger Existenz: nicht nur weil sie aufgeschoben wird, sondern auch weil sie aporetisch bleiben wird.“ (Derrida 2003: 121)

Im Gegensatz zu der Vorstellung einer zukünftigen Demokratie, welche von einer irgendwann realisierbaren zukünftigen Gegenwart ausgeht, fordert die kommende Demokratie – als Begriff der Verheißung und Ereignis, was sich niemals in voller Präsenz entfaltet – mit einer gewissen Dringlichkeit dazu auf, die fundamentalen Fragen einer demokratischen Gesellschaft permanent neu zu verhandeln und zwar ohne sie mit einem singulären Sinngehalt zu versehen. Mit anderen Worten: Demokratie ist ein flüchtiges Wesen und kann in keinerlei fester Form bestehen. Ihr wahrer Wert enthüllt sich in immer neuen graduellen, multiplen und flüchtigen Neugründungen, Fragmenten, Provisorien, Annäherungen an ein unerreichbares Ideal. Dabei das Unmögliche unter wechselnden Vorzeichen immer wieder zu versuchen. Anstatt von Krisen wäre mit Bernard Manin insofern eher von ‚Metamorphosen der Demokratie‘ (2007) zu sprechen: Kontinuität entsteht durch permanente Verwandlung und Umgestaltung von Demokratie durch verschiedene Entwicklungsphasen. Ein solchermaßen konzipierter Demokratiebegriff bietet zugleich die theoretische Grundlage, das hier untersuchte Phänomen künstlerischer Intervention als praktische Abstraktion und konkrete Manifestation einer notwendigen und permanenten Neuerfindung und Wiedergründung der Demokratie zu analysieren.

Demokratie aktualisieren: Doing participation

Partizipation als demokratisches Prinzip, politischer Mechanismus und gesellschaftliche Institution wird durch konkrete Praxis immer wieder (neu) erfahrbar und erlebbar. Eine solche Fassung von Partizipation von Partizipation als demokratische Praxis par excellence ließe sich mit Buchstein als eine „Dynamisierung“ des Demokratiebegriffs und „Ebenenwechsel“ bezeichnen:

„Die sich mit diesem Ebenenwechsel andeutende Alternative zur ‚Rationalisierung‘ des Demokratiebegriffs besteht in seiner ‚Dynamisierung‘. Dem Demokratiebegriff wird damit eine weitere semantische Verschiebung zugemutet. Als ‚demokratisch‘ werden nicht politische Systeme, sondern bestimmte politische Handlungen konzipiert.“ (Ebd. 2009: 126)

Partizipation wird in der vorliegenden Arbeit handlungstheoretisch gedacht und mit Norbert Kersting definiert als „performative(n) Praxen, die in der Praxis Demokratisierung erlebbar machen und dadurch „Demokratie als Erfahrung“ (Dewey 1984) in Existenz bringen“ (2008: 12). Der Verweis auf John Dewey ist an dieser Stelle aufschlussreich insofern dieser im Begriff der ‚creative democracy‘ Demokratie nicht als eine Frage politischer Institutionen und repräsentativer Verfahren beschrieb, vielmehr konstituierte sich Demokratie als ein ‚way of life‘, eine moralische Idee, die sich im alltäglichen Leben einschreibt (Dewey 2001 [1927]). Eine hier vorgeschlagene dynamische Wende des Demokratiebegriffs deutet sich in der aktuellen (zum Großteil französischen) politischen Philosophie- und Theoriedebatte aus ganz unterschiedlichen Perspektiven an. Neben den bereits erwähnten Autoren Derrida und Laclau sei auf Claude Lefort (1999), Chantal Mouffe (2005, 2008) und Jacques Rancière (2006, 2008) verwiesen. Auch in den Politikwissenschaften finden sich in den letzten Jahren zahlreiche Positionen, welche mit der Betonung der Handlungsdimension von Politik, Momente von Ambiguität und Kontingenz in den Vordergrund stellen und für eine kritische Ergänzung des dominanten Rationalitätsparadigma plädieren. Genannt seien an dieser Stelle Kari Palonen (1985, 2007) oder im angloamerikanischen Kontext Iris Young (2001) und Michael Saward (2003). Insbesondere Sawards Konzeption ‚Enacting Democracy‘ inspirierte die vorliegende Arbeit. Demokratische Prinzipien werden hier weniger festgeschriebene Rechte konzipiert, sondern müssen beständig aktualisiert, aufgeführt und dargestellt (enacted) werden: „[D]emocratic principles are primary things that we do, rather than rights or statuses“ (Ebd. 2003: 164). Demokratie muss immer wieder neu belebt, verhandelt und erfunden – praktiziert – werden. Ausgehend von

einer solchen Fassung von Partizipation als Handlungsbegriff propagiert Saward zur Beurteilung der demokratischen Qualitäten und Potenziale empirisch vorfindbarer Phänomene eine Art Meta-Perspektive:

„It is an approach that prompts us to pay close attention to particular social and political contexts, and to seek to interpret features of them rather than to legislate political rights and wrongs on some supposedly more securely foundational basis. But despite – indeed, I would argue, because of – its ‚meta‘ character, and its embrace of plurality and diversity, a reflexive proceduralist approach to democracy carries with it some important assumptions and potentialities.“ (Saward 2003: 174)

Gemäß einem solchen integrativen und reflexiven Ansatz werden im Folgenden verschiedene – antagonistische, deliberative, kooperative, partizipatorische, radikale und realistische – Demokratietheorien befragt und mit den Ergebnissen eigener empirischer Forschungen verknüpft. Was die hier berücksichtigten Demokratietheorien verbindet und mithin die getroffene Auswahl legitimiert, ist ein praxisorientierter Ansatz. Das heißt die Betonung der Dynamik, der Offenheit, der Performativität und Heterogenität von Partizipation im Prozess einer kontinuierlichen Sinnverwirklichung des Menschen als ein gesellschaftliches Wesen. In der vorliegenden Arbeit wird keine allumfassende oder gar widerspruchsfreie Definition, noch eine vereinheitlichende Typologie im Sinne einer neuen Form (informeller/unkonventioneller) politischer Partizipation angestrebt. Eine solche Festschreibung, Verdinglichung oder Personifizierung erscheint weder demokratietheoretisch begründbar noch praktisch realisierbar und würde bloß ein weiteres (vermeintlich innovatives und optimiertes) Beteiligungsverfahren in den politikwissenschaftlichen Diskurs einspeisen. Warum etwas festschreiben, das sich explizit durch das Moment des Flüchtigen, der Bewegung, der Kontingenz und der Unabgeschlossenheit auszeichnet? Gesucht wird vielmehr ein konzeptioneller Rahmen für eine praxisorientierte Reflexion, um den Stellenwert künstlerischer Interventionen für eine Aktualisierung und Neukonzeption demokratischer Teilhabe genauer zu bestimmen. Forschungspraktisch folgt aus dieser handlungstheoretischen Konzeption von Partizipation, dass sich der Blick auf die konkrete Praxis also Handlungsvollzüge richtet.

Zum Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit untersucht eine gegenwärtige Praxis künstlerischer Interventionen im Hinblick auf deren Potenzial zur Aktualisierung, Neukonzeption und Belebung demokratischer Teilhabe. Zu klären gilt es, was eine gegenwärtige Kunst der

Partizipation in ihren verschiedenen Formen ist und was sie in ihren verschiedenen Erscheinungen sein kann. Im nächsten Kapitel wird überblicksartig der aktuelle Forschungsstand zum Thema künstlerische Interventionen im Stadtraum dargelegt. In einer Art konzeptionellen Dreieck zwischen Kunst, Stadt und Politik werden dabei kunstwissenschaftliche, sozialwissenschaftliche sowie politikwissenschaftliche Zugänge berücksichtigt. Es folgt ein Methodenkapitel zum methodischen Vorgehen dieser Untersuchung. Basierend auf der Methode der ‚Qualitativen Inhaltsanalyse‘ von Philipp Mayring (2002) wurde in der Verknüpfung von empirischer Forschung mit theoretischen Positionen ein eigener Analyserahmen entwickelt und fünf Dimensionen herausgearbeitet, welche die Berichte aus der Praxis strukturieren und zusammen einen Umriss des hier untersuchten Phänomens zeichnen. Initiative, Kollektivität, Inszenierung, Öffentlichkeit und Kooperation – anhand dieser fünf Dimensionen wird im Hauptkapitel aus der Praxis der sechs Gruppen berichtet. Es wird nicht behauptet, dass diese fünf Dimensionen im Sinne von Bestimmungsgrößen einer Kunst der Partizipation hinreichen, Partizipation gemäß einer Art Backanleitung oder Gebrauchsanweisung zu organisieren. Wenngleich erscheinen diese fünf Dimensionen, so wird hier argumentiert und am konkreten Beispiel erörtert, für eine substantielle Auseinandersetzung über einen zeitgemäßen Begriff von Partizipation unerlässlich. Als eigenständige Unterkapitel können diese fünf jeweils einer Dimension zugeordneten Unterkapitel in dieser Anordnung im Sinne einer zeitlichen Abfolge, aber auch in einer anderen Reihenfolge gelesen werden. Auf dieser Grundlage wird die gesellschaftliche Relevanz also die demokratietheoretische Bedeutung und praktische Relevanz künstlerischer Interventionen erörtert. Im letzten Kapitel werden wesentliche Ergebnisse zusammengefasst, wobei insbesondere die Frage der spezifischen Potenziale und Grenzen einer ästhetischen Konzeption von Partizipation als Kunst und ästhetische Praxis diskutiert wird. Als Desiderat und Ausblick werden sich nun neu eröffnete Forschungsfragen skizziert.

2. Forschungsstand: Künstlerische Interventionen in der Stadt

Die Gegenstandsbereiche von Kunst, Stadt und Politik lassen sich auf vielfältige Art und Weise miteinander in Beziehung zu setzen. Parcitypate (Kampnagel, Hamburg, 2007), Playing the City (Schirn Kunsthalle, Frankfurt 2009), Hacking the City (Museum Folkwang, Essen 2010), The arts and the city: Welche Kunstpolitik braucht die Stadt? (Forum Factory, Berlin 2011) oder kunstwerkStadt – Urbanes Lernen durch Interaktion, Irritation, Intervention (Kulturreferat der Landeshauptstadt München 2011) sind nur einige wenige Beispiele einer Vielzahl von Ausstellungen, Festivals, Konferenzen, Symposien (und begleitender Publikationen) in diesem Themenfeld. Es scheint, dass sich die anhaltende Konjunktur und Proliferation des Topos künstlerische Interventionen im Stadtraum gerade mit der Vieldeutigkeit einer Praxis erklärt, die über Disziplingrenzen und fachliche Zuständigkeiten hinweg Plausibilität beanspruchen kann.

Etymologisch hergeleitet aus dem Lateinischen (intervenire = dazwischentreten, sich einschalten) bezeichnet eine Intervention grundsätzlich das zeitlich begrenzte Eingreifen in einen größeren Kontext. Ziel ist es, und diese normative Setzung ist bei der Intervention konstitutiv, eine positive Veränderung herbeizuführen und gestaltend einzugreifen. Mit dieser ersten – zunächst recht formalen – Begriffsklärung ergeben sich unmittelbar Fragen der Legitimität, der Funktion und Wirksamkeit, welche aus Blickwinkeln unterschiedlicher Forschungsbereiche sowie sub-disziplinär innerhalb von Forschungsdisziplinen aus verschiedenen Perspektiven betrachtet werden. Wie theoretisch brisant und forschungspraktisch anspruchsvoll die Versuche sind, eine ästhetische Praxis zwischen Intervention und Partizipation zu konzeptualisieren, zeugen die höchst verschiedenen Perspektivierungen aus Kunsttheorie und Kunstgeschichte, sozialwissenschaftliche Ansätze der Stadtforschung sowie den Politikwissenschaften, womit sogleich die für diese Untersuchung relevanten drei Wissenschaftsbereiche genannt sind. Unter der Überschrift ‚Interventionskunst und partizipatorische Wende‘ werden zunächst signifikante kunsthistorische Entwicklungslinien und kunsttheoretische Grundpositionen skizziert. Mit dem Titel ‚Urbane Interventionen‘ eröffnet sich ein Blick auf künstlerische Interventionen aus einer zunehmend interdisziplinär und

multiperspektivisch ausgerichteten Stadtforschung. Annäherungen an die ‚Intervention als Kunst‘ aus politikwissenschaftlicher Perspektive werden im dritten Teil diskutiert.

2.1 Interventionskunst und partizipatorische Wende

Künstlerische Interventionen stehen in einer sich zwischen Performance und Partizipation aufspannenden Traditionslinie der Kunst im 20./21. Jahrhundert und werden mitunter im Oberbegriff Interventionskunst zusammengefasst. Seit den historischen Avantgarden wie Dada, der Situationistischen Internationale, der Fluxus-Bewegung und spätestens seit der New Genre Public Art in den 70er Jahren hat sich mit der Betonung von Prozess, Dialog, Spiel, Recherche, Kooperation, Ortsbezug, Kommunikation und Partizipation sowie dem Verzicht auf ein klar definiertes Publikum zunehmend eine künstlerische Arbeitsweise etabliert, für die Joseph Beuys prototypisch einen Begriff von ‚gesellschaftlicher Intervention‘ prägte. Als Arbeitsmethode wurde die ‚konkrete Intervention‘ ursprünglich von der Wiener Gruppe Wochenklausur (seit 1993) entwickelt und mittlerweile von zahlreichen Kunstkollektiven oder Künstlergruppen in modifizierter Form übernommen und variiert. Grundsätzlich wird die Intervention im Kunstdiskurs verstanden als ein „Vorgehensweise bzw. Strategie, [um] auf bestehende (soziale, politische, institutionelle, urbanistische) Strukturen aufmerksam zu machen und diese umzugestalten“ (Wege 2001: 23). Eine eindeutig determinierte Definition oder Typologie hat sich bisher nicht etabliert und erscheint angesichts der Vielschichtigkeit und dem Variantenreichtum an Techniken, Strategien, Methoden und Medien künstlerischer Interventionen und ihrer Proliferation kaum in Sicht (vgl. Decker 2010; Geene 2006; Hübner/Klanten 2010; Huber 2009; Yanenko 2012). Erwähnt seien die von Christian Höller entwickelte (1995b) Typologie von ‚Störungs- oder Entstörungsdiensten‘ und die von Holger Kube Ventura (2002) aufgestellten Kategorien Informationskunst, Interventionskunst und Impulskunst.

Generell kann das Aufkommen und die anhaltende Konjunktur interventionistischer und partizipatorischer Kunstpraktiken als paradigmatisch für einen veränderten Kunstbegriff gelten: Wurde mit Umberto Ecos Begriff des ‚offenen Kunstwerks‘ (1962) die Unabgeschlossenheit und das Fragment zum Programm moderner Kunst erhoben, geht es im Zuge einer fortschreitenden ‚Dematerialisierung des Kunstbegriffs‘ (Lippard 1973) immer weniger um die Herstellung von Artefakten

und Objekten denn von Ereignissen und Situationen. Zahlreiche Textsammlungen und Anthologien illustrieren die Heterogenität einer Kunstpraxis, die mit dem Anspruch als experimentelle, politische, subversive, radikale und spielerische Aktion Eingriffe in den öffentlichen (meist städtischen) Raum unternimmt. Das Anliegen ist es, diese Praxis im Hinblick auf ein jeweils charakteristisches Moment zu systematisieren: das Aktivistische (Nina Felshin 1995), das Soziale (Jacobs 2010, Lacy 1996), das Relationale (Bourriaud 1998), das Dialogische (Kester 2004), das Situative (Doherty 2009), das Kollaborative (Lind 2007, von Bismarck et al. 1996), das Kollektive (Block/Nollert 2005, Stimson/Sholette 2007) oder das Partizipative (Bishop 2006).

Spätestens seit der von Suzana Milevska ausgerufenen ‚partizipatorischen Wende‘ (2006) ist Partizipation zu einem Schlüsselthema zeitgenössischer Kunstpraxis und Kunsttheorie avanciert. Partizipation – als Praxis oder Postulat – spielt immer dort eine Rolle, wo es Christian Kravagna zufolge „um die Selbstkritik der Kunst geht, um die Infragestellung des Autors, um die Distanz der Kunst zum Leben und der Gesellschaft.“ (1989: 31) Grundsätzlich vereint die zahlreichen Spielarten partizipatorischer Kunst eher prozess- denn produktorientierter Ansatz sowie das Anliegen, die Rollen zwischen Künstlerin (Produzent) und Publikum (Rezipient) aufzulösen. In dem Bestreben, den Wirkungskreis der bildenden Kunst zu erweitern, wurde das Konzept der Partizipation vielfach mit einem politischen bzw. einem gesellschafts- und/oder institutionskritischen Anliegen verknüpft, wobei dieser Anspruch als ein häufig anzutreffendes, aber nicht notwendiges Kriterium gelten kann (vgl. Wege 2006; Feldhoff 2009).

Nach dem Boom sozial und politisch motivierter Kunstpraktiken in den neunziger Jahren (und einer damit einhergehenden vielfach äußerst kritischen Rezeption) haben sich künstlerische Praxen mit der Choreographie oder Inszenierung von Partizipation vielfach auf eine performative Ebene verlagert und es werden zunehmend dem Theater entlehnte Metaphern zur Reflexion über das Verhältnis von Kunst und ihre Betrachter herangezogen (vgl. Fischer-Lichte 2000; Grothe 2005; Kanngieser 2007; Parick 2011). Dass auch diese Entwicklungen unterschiedlich bewertet wird, liegt auf der Hand. Kritisiert wird die Inszenierung von Partizipation als eine flüchtige Geste, lediglich symbolische Verhandlung, letztlich folgenlose Darstellung und Prozessierung bestimmter Themen. Mitunter werden diese Interventionen mit dem Label ‚post-partizipativ‘ (Hummer et al./republicart 2005: 12) belegt. Andere betonen, dass ein

künstlerisches Agieren auf einer vornehmlich symbolischen Ebene eine legitime – wenn nicht gar die einzig mögliche – Strategie darstellt, um sich nicht von den Interessen des Stadtmarketings oder als Alternative und Ausgleich gekürzter sozialstaatlicher Leistungen vereinnahmen zu lassen; dies schaffe zumindest temporäre Erfahrungen und alternative Sichtbarkeiten und bewahre damit gleichsam die „Idee politischer Handlungsfähigkeit“ (Feldhoff 2009: 243f).

Intervention können als wesentlicher Bestandteil einer Kunstpraxis gelten, die weniger *in* den öffentlichen Raum interveniert, denn im Sinne von Kunst *im* öffentlichen Interesse diverse öffentliche – zumeist städtische – Räume aufsucht und dabei gesellschaftliche Fragen thematisiert. Nach Rosalyn Deutsche (1996) kam es Ende der 60er Jahre im Kunstfeld zu einer Neuorientierung: Die Vorstellung eines autonomen Kunstobjekts wurde zunehmend infrage gestellt und ästhetische Praktiken thematisierten verstärkt die eigene gesellschaftliche, politische, ökonomische und urbane Einbettung. Zeitgleich griff ein kritischer urbanistischer Diskurs marxistische Theorien auf, um Stadt unter neuen Vorzeichen zu lesen: weniger als ein idealisierter freier Raum denn als symbolischer Interaktionsraum, durchzogen von Instrumentalisierung, Repräsentationen und Machtstrukturen (vgl. Lefebvre [1967] 1991, 1996). Hatte sich ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ anfänglich primär Gebäude, Parks und Plätze als Aktionsraum gewählt, wurden zunehmend auch unspektakuläre periphere Orte wie Baustellen, Brachen und Unterführungen für ortsspezifische Arbeiten entdeckt – jenseits von primär dekorativen Funktionen zur Verschönerung des öffentlichen Raumes mittels Installationen, Skulpturen, Brunnen, Spielplätzen und Fassadengestaltung (vgl. Franzen 2007). Künstlerische Interventionen situieren sich vielfach jenseits der traditionellen Kunst- oder Kulturkontexte von Galerien, Museen oder Theatern und suchen direkt ohne den Umweg über institutionelle Vermittlungs- und Legitimationsinstanzen andere Formen situativer Öffentlichkeit herzustellen, und fordern dabei eine andere Formen der Auseinandersetzung und Rezeption ein: „Öffentliche Kunstprojekte ziehen ein anderes Publikum und in der Tat andere Vorstellungen von Betrachterschaft nach sich.“ (Sheik 2005: 80) Die wachsende institutionelle Anerkennung und Beauftragung von Interventionen wie beispielsweise während der seit 1977 alle zehn Jahre stattfindenden Ausstellungen ‚Skulptur Projekte Münster‘ oder die Münchener ‚kunstprojekte_riem‘ wird durchaus kritisch rezipiert (vgl. Arlt/Laister 2005, Büttner 1996). Debattiert wird die Frage, inwieweit eine künstlerische Praxis als ‚Urbanismuskritik‘ (Römer 2006) ihrem vielfach postulierten Anspruch auf

eine kritische Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum und einer vorwiegend nach ökonomischen Wettbewerbs- und Standortkriterien ausgerichteten neoliberalen Stadtpolitik gerecht werden kann (vgl. Beyes et al. 2009; Lewitzky 2005; Möntmann 2010; Steiner 2005).

Der Aspekt der Zeitspezifität von stets temporär begrenzten Interventionen korrespondiert unmittelbar mit dem Aspekt der Ortsbezogenheit oder auch Ortsspezifität einer zunehmend nomadischen Praxis von Künstlerinnen, die immer nur für einen kurzen Zeitraum an einem Ort arbeiten und quasi ‚von einem Ort zum anderen‘ ziehen – so der Titel der einflussreichen Publikation von Miwon Kwon ‚One place after another‘ (2002). Kwon erläutert die Beziehung von Kunst und öffentlichem Raum in drei Entwicklungsschritten, welche sich auch als Paradigmenwechsel beschreiben lassen. Die Vorstellung einer ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ war lange Zeit verbunden mit modernistischen oftmals abstrakten Figuren, mit repräsentativen und dekorativen Skulpturen (auch ‚Drop Sculptures‘ genannt) und Mahnmälern, die auf freien Plätzen zum Gedenken an bedeutsame Persönlichkeiten oder historische Ereignisse bzw. zu dekorativen Zwecken im Außenraum aufgestellt wurden. Demgegenüber ist die ‚Kunst als öffentlicher Raum‘ weniger objekt-, denn ortsbezogen und sucht Architektur, Kunst und öffentlichen Außenraum besser zu integrieren. Kunst findet jetzt nicht mehr nur im öffentlichen Raum statt, sondern sie ist ihrem Wesen nach öffentlich. Intendiert ist neben der ästhetischen Erfahrung des Ortes auch eine allgemeine Erhöhung der Lebensqualität der Bewohnerinnen und die Herstellung neuer kommunikativer Räume. Bei der ‚Kunst im öffentlichen Interesse‘ stehen soziale Fragen und partizipative Ansätze im Vordergrund. Diese neue Orientierung wurde vielfach mit Begriff der ‚New Genre Public Art‘ (Lacy 1996) belegt, wobei es sich bei diesem ‚neue Genre‘ um größtenteils prozessual angelegte, ephemere und wenig objektorientierte Kunstpraktiken handelt, welche auf Fragen der Rezeption gegenüber der Produktion fokussiert und dabei Aspekte von künstlerischer Autonomie und Autorschaft abschwächt zugunsten vielfältiger Experimente, Kollaborationen und Situationen. Zunehmend Aufmerksamkeit erfahren Kunstprojekte, welche wie etwa Jeanne van Heeswijks Blue House im Niederländischen IJburg (2005-2009), Tre Kronor Art Plan in Roskilde (2001-2013) oder das Londoner Edgware Road Project (2009-2011) die Auflösung des materiellen Kunstobjekts in sozialen Interaktionen und Kooperationen implizieren und dabei neue Formen einer längerfristig engagierten kuratorischen Praxis generieren (vgl. Doherty/O’Neill 2011).

2.2 Urbane Interventionen in der Stadtforschung

Architektur, Städtebau, Regionalentwicklung und Stadtplanung – keine Disziplin kann das Primat der Herstellung und Erforschung von Stadt für sich allein beanspruchen. Die neuere dezidiert multiperspektivisch ausgerichtete Stadtforschung öffnet sich inhaltlich und methodisch zunehmend für andere Fachdiskurse, und sucht diese im Sinne einer „inter-, intra- oder multidisziplinären Forschung unter der Ägide einer zu konstituierenden Wissenschaft des Urbanen“ (Eckardt 2009: 10; vgl. auch ebd. 2012: 21f.) zusammenzuführen. Das Phänomen künstlerischer Interventionen im Stadtraum wird dabei aus ethnografischer, geografischer, kulturwissenschaftlicher, planungswissenschaftlicher und soziologischer Perspektive beleuchtet.

Die gegenwärtige Konjunktur des Themas der oftmals als ‚urban‘ attribuierten Intervention zeigt sich in der zunehmenden Beauftragung von temporären Kunstprojekten (bspw. im Rahmen der Internationalen Bauausstellung IBA, dem ‚Planspiel Innenstadt‘ des Bundesministeriums für Verkehr, Bau und Wohnungswesen oder des von der Berliner Senatsverwaltung für Stadtentwicklung ausgeschriebenen ‚Berlin Urban Intervention Award‘). Dieser Trend korrespondiert unmittelbar mit einem häufig als „Kulturalisierung“ bezeichneten Trend in der räumlichen Planung und Stadtentwicklung (Evans 2001; Göschel/Kirchberg 1998; Schmals 2005; Siebel 2010). So erläutert die Planungstheoretikerin Irene Wiese von Ofen anhand des Begriffs einer ‚Kultur der Partizipation‘ (2001), dass Prozessorientierung, Selbstorganisation, Bürgerbeteiligung und Netzwerkaktivierung mittlerweile zu einem anerkannten Instrument und Kriterium einer anwohnerorientierten, kommunikativen, offenen und partizipativen Stadtentwicklungspolitik geworden sind. Zugleich herrscht eine weitverbreitete Unzufriedenheit und Ernüchterung über die begrenzte und selektive wie unverbindliche Einbindung künstlerischer und/oder selbstorganisierter Initiativen in Planungs- und Stadtentwicklungsprozesse (vgl. Bischoff et al. 2005; Healey 1997; Rostalski 2011; Selle 2006; Springer 2007).

In diesem Kontext wird von Architekten, Stadtplanern, Ethnographen, Künstlern, Sozial- und Kulturwissenschaftlern gleichermaßen eine weitergehende institutionelle Öffnung der Stadtentwicklung und Stadtplanung gefordert, die neben notwendigen internen Veränderungsprozessen dezidiert neue „Akteurskonstellationen, Kommunikationsstrukturen, Kooperationsformen und Handlungsspielräume“ (Häußermann 2008: 261) mit externen Akteuren ermöglicht. Diese neuen

Kooperationsformen werden mitunter beschrieben als ‚Schnittstellen‘ (Wellmann 2009), von ‚multiplier‘ (Hamdi 2004), ‚intermediäre Organisationen‘ (Gruber 2007), ‚offene Systemen‘ (Frieling 2008: 35) oder ‚neue Wissensallianzen‘ (Novy/Habersack 2010), welche zwischen Bottom-up-Initiative und Top-down-Planung vermitteln. Vielfach betont wird die Komplementarität von stadtpolitischen Maßnahmen und urbaner Interventionen, welche weniger im Sinne von „Social Engineering“ denn als „Parallelaktionen“ (Fritz 2005: 59) Impulse für Architektur, Stadterneuerung und Stadtplanung geben können. Das Experimentieren mit performativen und spielerischen Ansätzen in der räumlichen Planung wird vor allem im Hinblick auf ihr Potential zur Revitalisierung bestimmter Stadtteile sowie zur Erprobung neuer Formen der Vermittlung zwischen Bewohnerinnen und Planung diskutiert. Betont wird die Situationsspezifität und das Ephemere künstlerischer Interventionen, welche nicht als Beliebigkeit, Flüchtigkeit oder Oberflächlichkeit, sondern als eine eigene ästhetische Qualität rezipiert werden, um auf die Vielfalt alternativer Lesarten, Nutzungen und Bedeutungen der Stadt hinzuweisen (Hübner/Klanten 2010; Landry 2008; Selle 2006; Tsui 2008). Trotz der wachsenden institutionellen Anerkennung haben sich künstlerische Interventionen bisher nicht nachhaltig als eine „ernsthafte städtebauliche Kategorie“ (Rajakovics 2010: 30) etablieren können. In diesem Zusammenhang argumentiert Werner Sewing, dass sich künstlerische Interventionen nicht in eine „integrierte Planung“ integrieren lassen und plädiert für einen Politikbegriff, der Politisierung nicht auf Sozialkritik verkürzt, sondern „als in Gemeinwohlbegriffen formulierte gesellschaftliche Optionen, als kultureller Wert“ über Forderungen von Bürgergeld für „Schrumpfungspioniere oder Fördermittel für temporäre Nutzungen auf peripheren Brachen“ (2005: 61f.) hinausgeht. Insbesondere in den angloamerikanischen Urban Studies finden sich zahlreiche Einzelfallstudien, welche urbane Interventionen – Performances, Spaziergänge, Spiele, Installationen und Kartierungen – meist aus stadtgeografischer Perspektive als eine Form der Stadterkundung oder ‚psychogeography‘ untersuchen (vgl. De Lange 2009; De Souza e Silva/Sutko 2009; Pinder 2008; Stevens 2004). Künstlerische Strategien temporärer Stadtraumproduktion werden vornehmlich deskriptiv behandelt, mitunter als ‚demokratische Interventionen‘ (Loftus 2006; Puype 2004; Purcell 2007) bezeichnet und ein Potenzial als ‚generalized empowerment‘ für eine ‚inclusive urban governance‘ (Moyerson/Segers 2006) behauptet, jedoch empirisch kaum untersucht oder mit entsprechender Fachliteratur der

politischen Philosophie, mit Demokratietheorien oder neueren Erkenntnissen der Governance-Forschung verknüpft.

2.3 Interventionen in der sozialen Bewegungs- und Protestforschung

Die Politikwissenschaft sucht und findet ihre Gegenstände gemeinhin auf der Meso- bzw. der Makroebene: untersucht werden Großorganisationen, politische Institutionen, Nationalstaaten und Staatensysteme, Parlamente und Regierungen bzw. im (Makro-)Bereich größere Gruppen und gesellschaftlicher Organisationen wie Parteien, Verbände oder Vereine. Auch wenn zunehmend mikroanalytische Ansätze mit ethnographischen Methoden alltägliche Praktiken zur Herstellungen, Konstruktionen und Rezeptionen politischer Wirklichkeit untersuchen, richtet sich die Aufmerksamkeit letztlich auf solche Handlungspraktiken, Darstellungstechniken und Interpretationsverfahren, die sich im Politikfeld bewegen, dieses explizit adressieren und rezipieren (Patzelt 2000). Dementsprechend wird auch die Intervention vorwiegend als das vermittelnde Eingreifen eines Staates oder mehrerer Staaten in die inneren Angelegenheiten eines anderen Staates konzipiert. Auch der Großteil der Forschungsliteratur über alternative Instrumente, Module, Verfahren und Formen politischer Partizipation wie etwa Bürgerentscheide, Abstimmungs- und Beteiligungsmöglichkeiten bei Planungsvorhaben oder kommunale Haushaltsbudgetierungen fokussiert verwaltungsinterne Optimierungslogiken sowie Legitimitätsaspekte politischer Institutionen (Brömme/Strasser 2001; Daniel 2005; Zittel/Fuchs 2007; Kersting 2008). Generell scheint es, dass künstlerischen Intervention im Stadtraum die üblichen Verhandlungsweisen sozialer und politischer Fragen überschreiten und sich der Funktionslogik etablierter und institutionalisierter politischer Beteiligungs-, Meinungsbildungs- und Entscheidungsprozesse verweigern. Angesichts ihrer Beweglichkeit und Themenbreite, ihrer flüchtigen Formensprache und Ereignishaftigkeit sowie ihrer heterogenen und offenen Organisationsform entzieht sich die hier untersuchte Phänomen einer eindeutigen Zuordnung in die herkömmlichen Kategorien von Sozialen Bewegungen (Rucht 2001; Tilly 2004), politischem Aktivismus und Protest (De Caeter et al. 2011), Ehrenamt (Gabriel et al. 2004), bürgerschaftlichem Engagement (Braun 2001; Evers 2009; Klein 2005) oder zivilgesellschaftlichem Organisationen (Priller 2008). Gewiss haben institutionelle Prozeduren – in Kunst,

Politik, Planung, Wissenschaft oder Wirtschaft gleichermaßen – stets die Eigenschaft, Entwürfe und Projekte auszuschließen, die etablierte Rollenmuster infrage stellen, gewohnte Handlungslogiken und Rationalitäten verweigern. Von solchen Ausschlussmechanismen scheinen insbesondere jene (künstlerischen) Projekte und Praxen kollektiven Handelns betroffen, die in ihrer flüchtigen Ästhetik und paradoxen Eigenlogik herkömmlichen (massenmedialen) Wahrnehmungen und Fassungen, Begründungen und Rationalitäten von Politik widersprechen bzw. die in den Worten Oliver Marcharts (2010: 294) den „Radar traditioneller Perspektiven auf Politik“ unterfliegen.

Zunehmend Anerkennung erfahren neue Formen von politischem Aktivismus, welche Pippia Norris (2002) als ‚demokratische Phönix‘ bezeichnet und mit diesem Rückgriff auf den antiken Mythos eines im Abstand von mehreren hundert Jahren aus seiner Asche wiederauferstehenden Vogels den permanenten Wandel demokratischer Praxis zu umschreiben sucht. Künstlerische Intervention werden allerdings auch in diesem Kontext kaum berücksichtigt, in politikwissenschaftlichen Kategorien behandelt oder gar als eine mögliche substantielle Weiterentwicklung von politischer Partizipation diskutiert (vgl. auch Delicath/Deluca 2003; Geiselberger 2007; Roth 2011). Einige Hinweise auf Operationalisierungsmöglichkeiten und Wirkungsweisen ästhetischer Praxis im politischen Feld finden sich insbesondere im Forschungsbereich soziale Bewegung und politischer Protestforschung. So widmen sich zahlreiche Studien, beispielsweise über die Euromayday-Bewegung (Doerr 2011; Polletta 2006) oder die G8-Proteste in Heiligendamm (Rucht/Teune 2008; Teune 2005), dezidiert den künstlerischen, performativen und medialen Praxen insbesondere im Hinblick auf deren Funktionalität zur Förderung kollektiver Identitäten, zum Zweck der Mobilisierung und Rekrutierung oder als Instrument politischen Agenda-Settings (vgl. auch Askanius/Gustafsson 2010; Fahlenbrach 2002; Mattoni 2008; Schönberger/Sutter 2009).

2.4 Zwischenbilanz: Ein transdisziplinärer Zugang

Dieser kursorische Überblick illustriert die Bandbreite und Vielzahl aktueller Forschungen in einem Themenfeld, das sich zwischen den Eckpunkten, Kunst, Stadt und Politik, zwischen künstlerischer Intervention und politischer Partizipation

aufspannt. Künstlerische Interventionen haben sich von einem mittlerweile etablierten (Kunst-)Genre zur Strategie in diversen sozialen, politischen und urbanen Kontexten entwickelt, und dementsprechend unterschiedlich artikuliert und manifestiert: als experimentelle Forschung und spielerische Stadtraumerkundung, als performative und mediale Taktik im Rahmen politischer Protestaktion. Fragen der Adressierung der Beteiligten, der medialen Vermittlung, der Organisation von flüchtigen Formen des sozialen Miteinanders, die Einrichtung von Aufmerksamkeit und Wahrnehmung zur Herstellung von Öffentlichkeit sowie schließlich Aspekte der Handlungsebenen und Rollenverteilung werden gegenwärtig unter dem Schlagwort Partizipation verhandelt. Zu konstatieren ist ferner, dass künstlerische, soziale und politikwissenschaftliche Entwicklungen im Hinblick auf die Frage der Partizipation in vieler Hinsicht parallel verlaufen. Es existieren (bisher) wenig wissenschaftliche Arbeiten, die unterschiedliche Forschungsperspektiven im Grenzbereich, Überlappungen, Querverbindungen und Kreuzungen verfolgen. Zur Untersuchung einer gegenwärtigen Praxis im Schnittfeld zwischen bildender und darstellender Kunst, Architektur und sozialem Engagement, Stadtgeographie und Stadtentwicklung erscheint es hingegen nicht nur naheliegend und aufschlussreich, sondern geradezu unabdingbar, Begriffe, Konzepte und Theorien – im Sinne von Werkzeugen zum Denken – aus verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen der Kunstgeschichte, den Theater- und Kulturwissenschaften, sozialwissenschaftliche Zugänge der Stadtforschung und Politikwissenschaften zu befragen und (möglichst produktiv) miteinander in Beziehung zu setzen. Die Forschungslücke ist also eine doppelte: eine theoretische und eine empirische. Um das Potenzial der künstlerischen Intervention zur Förderung der Chancengleichheit, Intensität und Inklusion demokratischer Teilhabe genauer zu ergründen, gilt es, aktuelle Ansätze der Stadtforschung, der Kunst- und Kulturwissenschaft mit ideengeschichtlichen Überlegungen sowie übergeordneten politikwissenschaftlichen Fragestellungen zu verknüpfen.

3. Forschungsstrategie: Doing research

„The fundamental challenge is the kind of search when you don't know what you're looking for but will recognize it when you find it.“

David Stark (2008: 10)

Mit einem explorativen, qualitativen Forschungsansatz versteht sich diese Untersuchung als eine Suchbewegung verpflichtet der Frage: Was passiert eigentlich während, vor und nach einer künstlerischen Intervention? So wird das Phänomen einer – noch weiter zu spezifizierenden – Kunst der Partizipation direkt aus der konkreten Praxis heraus entwickelt und theoretisch erkundet. In diesem Sinne beruft sich die vorliegende Arbeit auf ein von Jürgen Mittelstraß (2003: 10/11) als ‚transdisziplinär‘ bezeichnetes integratives Forschungs- und Wissenschaftsprinzip, welches sich an konkreten Problemwahrnehmungen und Problemlösungen orientiert und dabei verschiedene Deutungs- und Erklärungsansätze zusammenführt. Mit W. J. T. Mitchell ließe sich ein solches Vorgehen auch als „Bottom-up-Interdisziplinarität“ bezeichnen, die „gewissermaßen direkt in der Werkstatt, aus Notfällen und Gelegenheiten heraus entsteht“ (2003: 42). Diese Offenheit bezieht sich dabei auf den Forschungsgegenstand und zugleich auf die Forschungsmethode, wobei der Forschungsgegenstand die Wahl der Methode bestimmt.

3.1 Methodologische Vorüberlegungen

Das hier Präsentierte situiert sich in einem Bezugssystem aus empirischem Material, theoretischen Positionen und Deutungsschritten. Diesen Grundgedanken empirischer Sozialforschung fasst Charles Ragin pointiert zusammen:

„As researchers our primary goal is to link the empirical and the theoretical – to use theory to make sense of evidence and to use evidence to sharpen and refine theory. This interplay helps us to produce theoretically structured descriptions of the empirical world that are both meaningful and useful.“ (1992: 224f.)

Mit dieser Aussage ist zugleich angezeigt, dass die nachstehende Untersuchung und Rekonstruktion eines sozialen Phänomens auf einem gewissen theoretischen Vorverständnis und Deutungsmustern beruht (vgl. Meinefeld 2009: 272f.).

Wissenschaftliche Forschungsobjekte sind selten klar abgegrenzt, sondern werden vielmehr durch die Beschreibung und Analyse als Gegenstand wissenschaftlicher Forschung überhaupt erst konstituiert und produziert. Wenn also im Kontext dieser Arbeit visuelle, verbale und textliche Daten im Sinne einer Rekonstruktion der hier beobachteten Wirklichkeit mit einem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit verknüpft werden, dann im Bewusstsein um ihr Gemachtsein, das heißt ihre zwangsläufige Subjektivität und notwendige Selektivität (vgl. Law/Urry 2003; Osborne/Rose 1999; Ragin 1992).

Entgegen einem oftmals suggerierten linearen Modell eines planbaren Voranschreitens von der Rezeption zur Produktion beruht die vorliegende Arbeit auf einem prozessualen oder auch zirkulären Forschungsverständnis (vgl. Flick 2009). Die empirische Erhebung und Auswertung der Daten stellen demzufolge keine klar voneinander abgrenzbare oder chronologisch aufeinander folgende Phasen dar, sondern wurden in einer Art Webprozess immer wieder (neu) mit einander in Beziehung gesetzt und miteinander verflochten. So wurden eigene Auswertungsergebnisse von Interviews, Beobachtungen und Eindrücke der Feldforschung rückblickend mit den jeweils Beteiligten diskutiert und ergänzt. Diese Rückbindung oder „kommunikative Validierung“ (Mayring 2002: 147) diente dabei nicht nur der Überprüfung von bestimmten Fakten, sondern insbesondere der eigener Interpretationen. Was nicht bedeutet, dass die eigene (subjektive) Interpretationen nach diesen Rücksprachen zwangsläufig mit jenen der Untersuchten übereinstimmen. Kurz: Qualitative Forschung ist letztlich immer das Ergebnis eines dynamischen Prozess gegenseitiger Verständigung und Kommunikation, wobei eigene im Laufe der Forschungen gesammelten Erfahrungen und subjektive Eindrücke als ein durchaus „legitimes Erkenntnismittel“ (Mayring 2002: 25) gelten können.

3.2 Methodisches Vorgehen

Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit war die Faszination oder auch das Interesse an einem empirischen Phänomen – die eingangs erwähnte Zeitungsmeldung über das Pariser Projekt ‚Les enfants de Don Quichotte‘. Diese war Anstoß und Inspiration zugleich für weitere Nachforschungen, Recherchen über ähnliche Projekte

in Deutschland sowie Lektüren zur Thematik Interventionskunst und politische Partizipation.

Zur Auswahl der Gruppen

Die ersten tastenden Felderkundungen ergaben sich durch persönliche Empfehlungen und im Forschungszeitraum (2007 bis 2011) stattfindende Aktionen, Projekte, Interventionen. Ausschlaggebend für die Auswahl der Gruppen waren letztlich forschungspraktische Gesichtspunkte wie Zugänglichkeit, Teilnahmemöglichkeiten an konkreten Aktionen sowie die Gelegenheit zu wiederholten Gesprächen und Recherchen vor Ort. Angestrebt wurde eine möglichst breite Varianz im Bezug auf den Arbeits- bzw. Wohnort, die Anzahl der Gruppenmitglieder und thematische Schwerpunktsetzung, um in einem ausdifferenzierten empirischen Feld eine Vielfalt unterschiedlicher Ansätze und Praxen zu berücksichtigen, gleichwohl in der Überblendung Gemeinsamkeiten oder Muster im Hinblick auf die zentrale Vergleichsdimension Partizipation herauszuarbeiten (zum Begriff eines ‚Falles‘ und ‚Fallstudienansatz‘ siehe Abbott 1992; George/Bennett 2005; Ragin 1992; Yin 1984).

Zur Auswahl der hier im Zentrum stehenden sechs Gruppen wurde auf die drei von Feldhoff entwickelten Kriterien einer ‚partizipatorischer Kunst‘ zurückgegriffen. Eine solche künstlerische Praxis zeichnet sich aus durch: 1. die Intention zur Partizipation im weitesten Sinne einer Handlungsaufforderung, 2. ein performativ entworfener Rezeptionsvorgang, also die tatsächliche Ausführung einer Handlung/Handlungsvollzug entgegen einem rein intellektuellen Nachvollziehen und 3. ein prozessualer Verlauf (vgl. Feldhoff 2009: 22f.). Ob und in welchem Ausmaß sich eine so definierte ‚partizipatorische‘ Praxis auch für das Attribut ‚partizipativ‘ qualifiziert, welches nach Feldhoff eine Außenperspektive indiziert und letztlich von den Bewertungsmaßstäben und Definitionskriterien der jeweiligen Betrachtungsperspektive abhängt, wird im fünften Kapitel (aus einer demokratietheoretischen Perspektive) erörtert. Der Fokus auf sechs Gruppen in/aus Deutschland erklärt sich zudem mit dem Bemühen um ein nicht nur „methodisch kontrolliertes Fremdverstehen“ (Bohnsack 2000: 20). Wobei ein solches „Fremdverstehen“ strenggenommen – diesen Aspekt betont Ronald Hitzler ausdrücklich – gar nicht möglich ist:

„Fremdverstehen heißt, Anzeichen und Zeichen als Appräsentationen eines anderen deuten, und das heißt de facto natürlich, eine Selbstdeutung vorzunehmen. Der tatsächlich gemeinte Sinn eines Handelnden und das, was von einem anderen als ‚gemeinter Sinn‘ gedeutet wird, sind prinzipiell *nicht* identisch. Letzteres ist nur ein Annäherungswert zum ersten.“ (Ebd. 1993: 224)

So wird hier eher von Annäherungen denn einem Verstehen ausgegangen. Die Auswahl (und Begrenzung) auf den deutschsprachigen Raum begründet sich gleichwohl mit der Hoffnung, manche Sprachspiele, Referenzen auf bestimmte Personen und/oder Themen der aktuellen öffentlichen (Medien-)Debatte in Deutschland oder Verweise auf bestimmte historische, kulturelle, orts- und/oder milieuspezifische Eigenheiten zumindest besser als solche erkennen und mithin in der Analyse berücksichtigen, also besser kontextualisieren zu können.

Triangulationen

Basierend auf einer zentralen Grundannahme empirischer Sozialforschung, dass die Realität erst über verschiedene Perspektiven auf ein Phänomen zugänglich wird, wurde ein multi-methodischer Forschungsansatz gewählt. Norman Denzin (1978) hat hierfür im Rückgriff auf das Bild der Triangel, deren Klang die Verbindung der drei Seitenstäbe ausmacht, den Begriff der Triangulation geprägt, welcher im Kontext qualitativer Forschung zunächst einmal bedeutet, dass ein Forschungsgegenstand von (mindestens) zwei Punkten aus betrachtet wird. Eine konkrete Anwendung findet die Triangulation auf der Ebene von 1. Daten, 2. Methoden und 3. Theorien. Mittels verschiedener Erhebungsmethoden zwangsläufig unterschiedliche *Datenmaterialien* wurden mit unterschiedlichen *Theorieansätzen* in einer Art Dreiklang miteinander in Beziehung gesetzt, um auf diesem Weg letztlich „zu einem tieferen Verständnis der untersuchten Gegenstandes und damit auf dem Weg zu mehr Erkenntnis“ (Flick 2007: 311) zu gelangen.

Die vielleicht größte Herausforderung bestand darin, eine Vielzahl unterschiedlicher Materialbestände für die Analyse fruchtbar zu machen: eigens erhobene empirische Daten in Form von Interviewaussagen und Feldnotizen, lexikalische Auskünfte, Archivmaterialien, Zeitschriftenbeiträge und Webartikel, Korrespondenzen, Sekundärliteratur zu den Gruppen sowie theoretische Texte aus den Bereichen Kunsttheorie, Kulturwissenschaften, Philosophie, Soziologie und Politikwissenschaften. Diese Verknüpfung und das Aufzeigen von Querverbindungen

zielte dabei weniger auf eine ursprünglich von Denzin postulierte Validierung im Sinne von (vermeintlicher) Objektivität in der Interpretation noch eine völlige (harmonische) Übereinstimmung. Vielmehr wurde der Versuch unternommen, die Ergebnisse unterschiedlicher, aber komplementärer Erklärungs- und Analysewege miteinander in Beziehung zu setzen und zu vergleichen, um überindividuell-gemeinsame Strukturmerkmale, Ähnlichkeiten aber auch Unterscheide herauszuarbeiten. Ziel eines solchen methodischen Vorgehens war es, ein umfassendes Bild des Forschungsgegenstandes zu zeichnen, eine argumentativ möglichst plausible Interpretation anzubieten statt eigene Annahmen zu bestätigen – im Sinne von „If all you have is a hammer, everything looks like a nail“. Zur Erfassung oder genauer zur Rekonstruktion des hier untersuchten Phänomens angewendet wurden die Methoden der Dokumentenanalyse, qualitative Befragungsverfahren (Leitfadeninterviews) und Beobachtungsverfahren (teilnehmende Beobachtung).

Dokumentenanalyse

Ausgangspunkt der Recherchen waren folgende Dokumente:

- Archivmaterialien der Gruppen wie bspw. Skizzen, Korrespondenzen, Notizen, Fotos und Videos
- Konferenz- und Projektdokumentation oder Beiträge in Ausstellungskatalogen
- im Internet zugängliche Materialien wie eigene Homepages und Facebookseiten, Kommentierungen und/oder Links auf andere Webseiten, Blogs, usw.
- öffentliche Publikationen etwa der Bundeszentrale für politische Bildung, der Berliner Senatsverwaltung für Stadtentwicklung oder des Bundesinstituts für Bau-, Stadt- und Raumforschung.

Teilnehmende Beobachtung

Nähe zum Gegenstand ist ein Leitgedanke qualitativ-interpretativer Sozialforschung (vgl. Flick 2007; Hauser-Schäublin 2003). Dies wird erreicht indem möglichst nahe an der natürlichen Lebenswelt der Beforschten angeknüpft wird, diese in ihrem Aktions-

oder Wirkungsfeld zu beobachten. Ziel der teilnehmenden Beobachtung war es, die Intervention vor Ort mitzuerleben und, wenn möglich, auch deren Vor- und Nachbereitung. Der methodische Sinn ist das ‚Dabei-Sein‘ bzw. der Gedanke, dass sich nur unter situativen Präsenzbedingungen bestimmte synästhetische Eindrücke – im Gegensatz zu Meinungen im Kopf – beobachten lassen:

„Dabei ist die Annahme leitend, dass durch die Teilnahme an Face-to-face-Interaktionen bzw. die eigene unmittelbare Erfahrung von Situationen, Aspekte des Handelns und Denkens beobachtbar werden, die in Gesprächen, Interviews und Dokumenten – gleich welcher Art – nicht in dieser Weise zugänglich wären.“ (Lüders 2003: 151)

Neben diesen Aspekten der Unmittelbarkeit und der Generierung von Kontextinformationen bietet die teilnehmende Beobachtung auch einen Ausgleich und Korrektiv zu anderweitig ermittelten empirischen Befunden wie Interviews oder Dokumentenanalyse.

Folgende Projekte, Konferenzen und Interventionen wurden teilnehmend beobachtet:

Complicizen Planungsbüro

hANK – Stadt sitzen, Halle-Neustadt 2007

Wriezener Freiraum Labor, Berlin-Friedrichshain 2009

IBA-Bus, Internationalen Bauausstellung Stadtumbau Sachsen-Anhalt, Halle 2010

Pony Pedro

Kampf auf dem Parkdeck - Das Business am Rande des Existenzminimums, Berlin-Kreuzberg, 14.-22.07.2007

The service you didn't want, Berlin-Kreuzberg, 18.11.2010

Performancefestival Berlin del Mar, Berlin-Alexanderplatz, 23.-26.06.2011

Reinigungsgesellschaft

Konferenz Re-Socialisation of Art, Museum of Contemporary Art Odessa, 1.-5.07.2009

Leitsystem zum Neuen, Grambow, 6.09.2009

Power the City, Fitnessstudio Hardcore, Berlin-Kreuzberg, Mai bis August 2011

Kulturmassnahmen

Gehen lassen, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 14.10.2007

Restaurant Berlin, 15.11.2009

Steuererklärung, Technische Universität Berlin, 21.11.2010

Dialog-Annahme, Maxim Gorki Theater, Berlin, 25.03.2011

Process Institute

Squatting, Temporäre Kunsthalle Berlin, Mai 2010

How to value, Ringbahn Berlin 22.11.2010

Die Urbanauten

Die Vermessung des Urbanen, Pathos Transport Theater, München, 2.11.2009

Moments of Starlings, München, 3.11.2009

Die Vermessung des Urbanen 3.0, Evangelische Akademie Tutzing, 14- 16.01.2011

Während der teilnehmenden Beobachtung ist meistens keine Zeit, um einzelne Beobachtungen und Eindrücke festzuhalten. So wurden Feldnotizen angefertigt, um zeitnah und möglichst genau besondere Eindrücke festzuhalten. Sich spontan oder zufällig ergebende Gespräche, Bemerkungen oder Kommentare wurden in Memos verschriftlicht. Wobei diese Notizen und Memos sicherlich nicht die Authentizität einer Situation 1:1 wiedergeben können, sondern mit Brigitta Hauser-Schäublin (2003: 49) eher zu verstehen sind als „Abbildungen“ eines Geschehens oder „Repräsentationen, die mehrfach ‚gefiltert‘ werden.“ Im Fokus der empirischen Datenerhebung standen konkrete zeitlich und geographisch klar umgrenzte Ereignisse, Konferenzen und Interventionen, das heißt weniger eine detaillierte und dauerhafte Beobachtung einer künstlerischen Praxis in ihrer Komplexität und Ganzheit von Arbeitsabläufen, Alltagsroutinen, Kommunikationsweisen und Interaktionsformen. Gleichwohl konnten über einen Beobachtungszeitraum von vier Jahren (2007 bis 2011) manche Entwicklungen, Veränderungen und Tendenzen beobachtet und entsprechend in der Analyse berücksichtigt werden. Eingang in die Untersuchung finden auch jene Interventionen, die nicht teilnehmend beobachtet werden konnten, aber explizit in Interviews erwähnt wurden oder bestimmte Punkte in der Argumentationen besonders anschaulich und prägnant illustrierten.

Leitfadengestützte Akteurs- und Experteninterviews

Insgesamt wurden über 40 Leitfadeninterviews geführt, digital aufgezeichnet und transkribiert. Generell waren diese Interviews eher verständnis- denn erzählgenerierend angelegt. Die Akteursinterviews mit den Gruppen orientierten sich an folgenden fünf Schwerpunktthemen:

1. Was motiviert? Existiert der Anspruch, Partizipation zu organisieren, auf (gesellschaftliche, politische, ökonomische, institutionelle, urbane) Problemlagen aufmerksam zu machen und/oder bestehende Strukturen umzugestalten?
2. Mit welchen konkreten Verfahrensweisen, Methoden und Strategien werden temporär kollektive Handlungs- und Erlebnisräume hergestellt und wie artikulieren sich diese (flüchtigen und situativen) Formen von Beteiligung?

3. Wie werden (welche) politische(n), soziale(n) und ökonomische(n) Themen (re)präsentiert? An wen richten sich die Aktionen?
4. Wie gestaltet sich die Zusammenarbeit mit anderen Personen in der Nachbarschaft, mit öffentlichen Einrichtungen im Bereich der Kommunal- und Stadtentwicklung, der Kulturförderung oder politischen Bildung bzw. zu anderen ähnlich operierenden Gruppen aus dem In- und Ausland?
5. Welche Rolle spielt die Stadt – als Bühne, Gesellschaftslabor oder Politikfeld?

Dienten diese Akteursinterviews zu Beginn des Forschungsvorhabens in erster Linie der Orientierung und Erschließung des Untersuchungsfeldes, wurde zunehmend auf Fragen der Kooperation und Rezeption im künstlerischen, kulturellen sowie im politischen Bereich fokussiert. Hierfür wurden verschiedene Expertinnen befragt, die sich gemäß der Definition von Michael Meuser und Ulrike Nagel (2003: 57) durch „ihre Tätigkeit ein spezialisiertes Sonderwissen“ erworben haben, „damit über einen privilegierten Zugang zu Informationen“ verfügen und insofern als Expertinnen qualifizieren. Gemeint sind Personen, welche als Mitarbeiterinnen in der städtischen Verwaltung, im Quartiersmanagement, in Kunst- und Kultureinrichtungen, in gemeinnützigen Organisationen im Bereich der Jugend- und Umweltbildung als Auftraggeber und/oder Kooperationspartner an den hier im untersuchten Projekten beteiligt waren. Im Zentrum dieser Experteninterviews standen folgende Fragen:

- Wie organisieren sich meist projektbezogene Formen der Zusammenarbeit? Welche Aufgaben, Rollen und Funktionen können künstlerische Interventionen innerhalb von Multiakteursprojekten (bspw. bei Stadtentwicklungsvorhaben) übernehmen?
- Welche inhaltlichen Schwerpunktsetzungen und thematischen Trends lassen sich in diesem dynamischen Praxisfeld derzeit ausmachen?
- Zeichnen sich gegebenenfalls ganz neue Akteurskonstellationen quer oder zumindest schräg zu den etablierten Genrezuordnungen, Ressortaufteilungen, Kompetenzfeldern und Zuständigkeiten ab?

- Lassen sich in der gegenwärtigen kommunal-, stadt- und kulturpolitischen Debatte bestimmte Modellprojekte oder Prototypen für (neue) zeitgemäße Formen einer partizipativ ausgerichteten Zusammenarbeit identifizieren – in Deutschland, Europa und weltweit?

Neben der Befragung von in Deutschland tätigen Akteuren wurden im Rahmen von einigen kürzeren Forschungsaufenthalten und Konferenzteilnahmen (in Brüssel, New York, Liverpool, Carlisle, London, St. Gallen und Zürich) einige ausgewählte Expertinnen interviewt. Auch wenn die Ergebnisse dieser Gespräche im nun folgenden Praxisbericht nur sehr fragmentarisch wörtlich zitiert werden, waren sie eine wichtige Ergänzung. Durch diesen Blick von außen gelang es weit besser, spezifisch deutsche Besonderheiten zu erkennen, manche vernachlässigte Aspekte zu berücksichtigen oder anders zu bewerten. Ziel dieser Befragungen war es letztlich, zu einer besseren im Sinne einer facettenreichen und umfassenden Analyse des hier untersuchten Phänomens zu gelangen.

Eine Liste der in dieser Arbeit namentlich zitierten Personen (mit Name, Beruf und Arbeitsort) findet sich zu Beginn von Kapitel 4, dem Praxisbericht. Diese Personen treten im übertragenden Sinne als handelnde PERSONEN in dem Theaterstück mit dem Titel Kunst der Partizipation auf. Eine komplette Interviewliste befindet sich im Anhang.

Um die Lesbarkeit von Interviewaussagen zu erleichtern wurden die Textauszüge von Füllwörtern, Wiederholungen und grammatikalischen Schnitzern mündlicher Rede befreit. Dass die vorliegende Zitatwahl eine hochgradig selektive und subjektive Auswahl darstellt, welche niemals einen Gesamteindruck vermitteln kann, liegt auf der Hand. Erwähnt sei an dieser Stelle auch, dass es sich bei den zitierten Interviewpassagen um (Selbst-)Auskünfte, (Selbst-)Beschreibungen und (Selbst-)Narrationen handelt. Auszugehen ist vielmehr von Formen latenter und/oder manifester Sinngebung – mit allem was dazu gehört: Idealisierung, Stilisierung, Enttäuschung, Hoffnung, Wünsche und Projektionen (vgl. Helfferich 2005; Steinke 2009). Grundsätzlicher formuliert: Bei der Rekonstruktion einer sozialen Wirklichkeit handelt es sich stets um Rekonstruktionen von Konstruktionen. Erhoben werden subjektive Deutungen der Wirklichkeit und nicht die ‚Wirklichkeit‘. Die dreifache Aufgabe qualitativer Forschung der Dokumentation, Rekonstruktion und Erklärung von sozialen Phänomenen ließe sich mit Siegfried Lamnek (1995: 24f.) demnach wie folgt zusammenfassen: „Diesen

Konstituierungsprozess von Wirklichkeit zu dokumentieren, analytisch zu rekonstruieren und schließlich durch das verstehende Nachvollziehen zu erklären, ist *das* Anliegen einer qualitativen Sozialforschung und der sie begründenden Soziologie.“

Qualitative Inhaltsanalyse

Die Auswertung der Daten erfolgte nach der von Mayring (2002, 2008) entwickelte Methode der qualitativen Inhaltsanalyse. Dieses Auswertungsverfahren erschien besonders geeignet, um die spezifischen Besonderheiten nicht standardisiert erhobener Daten zu berücksichtigen und dabei zentrale Gütekriterien qualitativer Forschung wie Genauigkeit der Analyse, Nähe zum Forschungsgegenstand, argumentative Interpretationsabsicherung und intersubjektive Nachprüfbarkeit zu gewährleisten (vgl. Steinke 2009: 323f.; Mayring 2002: 144f.). Im Zentrum der qualitativen Inhaltsanalyse steht ein theoriegeleitetes und am Material entwickeltes Kategoriensystem. Dieses Kategoriensystem dient zunächst einer zusammenfassenden Darstellung des untersuchten Phänomens: Das Material wird so reduziert oder kondensiert, dass die wesentlichen Inhalte erhalten bleiben und zugleich durch Abstraktion ein überschaubares Gerüst zu schaffen, welches einen Gesamteindruck vermittelt. Zu einzelnen fraglichen während der empirischen Erhebung auftauchende Textteilen (Begriffen, Sätze oder Metaphern (wie etwa der Parasit, das Kaninchenloch oder die Schwelle) wird zusätzliches Material herangetragen, welches die jeweilige Textstelle genauer erklärt, erläutert, ausdeutet, mit theoretischen Konzepten abgleicht und präzisiert – Mayring nennt dies „Explikation“ (2002: 115). Ziel der qualitativen Inhaltsanalyse ist es also weniger, einzelne konkrete Methoden, Praktiken oder einzelne Strategien zu verhandeln, denn zu einem möglichst umfassenden Gesamteindruck des untersuchten Phänomens zu gelangen, und auf dem Weg einer zunehmenden Abstraktion zentrale Charakteristika herauszuschälen. Ziel ist es mit anderen Worten, das empirische Material unter festgelegten Ordnungskriterien zu strukturieren, bestimmte Aspekte aus dem Material herauszufiltern und eine Art Querschnitt durch die empirischen Befunde zu legen; dabei besonders markante Einzelfälle zu berücksichtigen. Wie wurden die hier vorgeschlagenen fünf Kategorien ermittelt? Zunächst ergaben sich durch das wiederholte Lesen der unterschiedlichen Materialbestände, das Herausfiltern und Annotieren von besonders häufigen, charakteristischen oder zentralen Merkmalen: Initiative, Kollektivität, Inszenierung, Öffentlichkeit und Kooperation. Diese fünf Merkmale erfüllten alle die von Anselm Strauss (1994: 67) definierten Kriterien für die Auswahl, Benennung und Entwicklung von (Schlüssel-)Kategorien:

1. Die Kategorie muss zentral sein, das heißt einen Bezug zu möglichst vielen anderen Kategorien und deren Eigenschaften haben und erlaubt darin eine gewisse Variation.

2. Sie muss besonders auffällige oder häufig im Datenmaterial entdeckte Aspekte zu einem stabilen Muster zusammenfügen.
3. Die Kategorie muss sich mühelos in Beziehung setzen lassen zu den anderen Kategorien.

Das hier entwickelte fünfgliedrige Kategorienset rekuriert also unmittelbar mit den empirischen Befunden, besitzt klare Indikationen im Hinblick auf das entscheidende Ordnungskriterium ‚Partizipation‘ und bündelt diese in entsprechenden Konzepten zu besonders sinnfälligen Kategorien. Gewiss lassen sich diese fünf Kategorien wohl nur in den seltensten Fällen trennscharf und in reiner Form empirisch nachweisen. Vielmehr greifen diese im Sinne von Bestimmungsgrößen ineinander, jede beleuchtet die untersuchte Praxis aus einer anderen Perspektive, welche sich als eine Art hybride Synthese aus diesen fünf Kategorien, nunmehr als Dimensionen einer Kunst der Partizipation, beschreiben lässt. Anhand dieser fünf Kategorien wurde in einer schrittweisen Annäherung, der Auseinandersetzung und wiederholten Verarbeitung das empirische Material in einem iterativen Prozess mit theoretischen Positionen abgeglichen, verknüpft und miteinander verwoben, mithin zusammenfassend systematisiert und näher bestimmt, mit spezifischen Charakteristika belegt, Ähnlichkeiten sowie Unterschiede dargelegt. Hilfreich hierfür war eine Tabelle mit den fünf Kategorien (in der Kopfzeile), denen jeweils Beschreibungen und verschiedene Ausprägungen aus der empirischen Erhebung (in der Vorspalte) zugeordnet wurden. Erst im Schreiben der jeweils einer Kategorie gewidmeten Kapitel entstand durch die Bündelung und Zusammenstellung gemeinsamer Merkmale eine Art Korrespondenz nicht nur zwischen den einzelnen Materialbestandteilen, sondern auch zwischen den einzelnen Gruppen in einer – jetzt erst in einem zweiten Schritt vergleichenden – Betrachtungsweise. Zu diesem Zeitpunkt erst ausgewählt wurden so genannte „Ankerbeispiele“ (Mayring 2002: 118): Textbelege in Form von Interviewaussagen oder Feldforschungsergebnissen, die als besonders prägnant für die jeweilige Kategorie gelten können bzw. eine prototypische Funktion für diese Kategorie besitzen. Ziel eines solchen kontinuierlichen – äußerst mühsamen und insgesamt fast zweijährigen – Webprozess war es, in einer Art Zusammenschau und unter Berücksichtigung besonders prägnanter Befunde, zu einer möglichst kohärenten Beschreibung wesentlicher Aspekte zu gelangen. Die Methode der qualitativen Inhaltsanalyse erlaubt es dabei, unterschiedliche Facetten, Differenzen und Pointen zu berücksichtigen und diese in einem (möglichst schlüssigen) Argumentationsfaden miteinander zu verbinden.

Beobachtungen und Ergebnisse der empirischen Forschung wurden auf einem immer höheren Abstraktionsgrad verdichtet. Dies bedeutete einschließlich der Phase der Ergebnisaufbereitung eine permanente Überarbeitung und Extraktion bzw. Subtraktion von Fundstellen – mitunter auch eine komplette Revision einer auf diesem Weg genauer zu bestimmenden Kategorie.

PERSONEN

Tore Dobberstein, Stadtplaner, Komplizen Planungsbüro, Berlin
Andreas Haase, Architekt, Komplizen Planungsbüro, Halle

Sebastian Orlac, freier Autor, Kulturmassnahmen, Berlin
Thorsten Schwarz, freier Autor und Texter, Kulturmassnahmen, Berlin
Boris Jöns, Sounddesigner, Tonmeister und Musiker, Kulturmassnahmen, Berlin

Franziska Werner, Theaterwissenschaftlerin und Dramaturgin, Pony Pedro, Berlin
Mark Thomann, Siebdrucker, Pony Pedro, Berlin
Sebastian Wagner, Mediengestalter, Pony Pedro, Berlin

Catherine Grau, Bildhauerin und freie Künstlerin, Process Institute, Weimar und New York
Irene Izquierdo, Malerin und Public Artist, Process Institute, Weimar, Berlin
Zoe Kreye, Performance-Künstlerin, Process Institute, Weimar, Berlin und Toronto
Carlos León, Public Artist, Process Institute, Weimar, Berlin und Lima

Martin Kreil, Künstler, Reinigungsgesellschaft, Dresden und Berlin
Henrik Mayer, Künstler, Reinigungsgesellschaft, Dresden, Odessa und Berlin

Ulrike Bührlein, Stadtgeographin, Urbanauten, München
Benjamin David, Stadtgeograph, Urbanauten, München
Katharina Lorenzini, Eventorganisatorin, Urbanauten, München

Frauke Hehl, workstation e. V. Berlin
Sophie Hope, Künstlerin, Kulturwissenschaftlerin und freie Kuratorin, B+B, London
Dr. Jochen Hucke, Senatsverwaltung für Stadtentwicklung Berlin
Rona Kennedy, Schauspielerin, Fou De Coudre, Gent
Stefan Krüskemper, Künstler, Büro für integrative Kunst, Berlin
Depa Naik, Kulturwissenschaftlerin, This is not a Gateway, London
Trenton Oldfield, Stadtplaner, This is not a Gateway, London
Meiju Niskala, Künstlerin und Programmkoordinatorin, Turku365 – A year of everyday exploration
Hans Panhof, Bezirksstadtrat Berlin-Friedrichshain und Kreuzberg
Herbert Piotrowski, Bürgermeister, Grambow
Jim Segers, Schauspieler, Citymined, Brüssel
Cay Sevón, Executive Director for the Capital of Culture Foundation Turku 2011
Christoph Tannert, Künstlerhaus Bethanien
Prof. Christiane Thalgott, Stadtplanerin, München
Christiane Zieseke, Senatskanzlei Berlin – Abteilung für Kulturelle Angelegenheiten
Anwohner, Passanten und Bürger von Berlin, Grambow, Halle und München

4. Praxisbericht: Die Kunst der Partizipation in fünf Dimensionen

Die hier im Zentrum stehenden Gruppen werden nicht isoliert von- und nacheinander vorgestellt. Vielmehr wird der Versuch unternommen, wesentliche Grundzüge und besondere Charakteristika einer gegenwärtigen Praxis künstlerischer Intervention darzulegen. Es gilt, Querverbindungen, Widersprüche und Gemeinsamkeiten zwischen den hier im Zentrum stehenden sechs Gruppen offenzulegen sowie den jeweils spezifischen Problemhorizont zu skizzieren. Dies geschieht anhand von fünf Dimensionen: Initiative, Kollektivität, Inszenierung, Öffentlichkeit und Kooperation. Diese fünf Begriffe bieten eine Art perspektivischen Orientierungs- und Referenzrahmen, um die verschiedenen empirischen Befunde als eine soziale Praxis darzustellen und zu analysieren. Praxis im Sinne eines häufigen und regelmäßigen Miteinander-Tuns bildet gleichsam ein Scharnier zwischen den Akteuren und gesellschaftlichen Strukturen (vgl. Bourdieu 1976, Hörning/Reuter 2004). Es ist eine bestimmte soziale Praxis, welche die hier untersuchten Akteure verbindet und welche es zugleich erlaubt, unterschiedliche materielle, soziale ebenso wie diskursive Handlungsformen in die Analyse einzubeziehen.

4.1 Initiative

Abgeleitet aus dem Lateinischen von *initium* = Anfang oder Beginn steht der Begriff der Initiative für einen von Entschlussfreudigkeit geprägten Antrieb zum Handeln sowie – im weiteren Sinne – die Fähigkeit einer Person, aus eigenem Antrieb zu handeln und Entscheidungen zu fällen. Ausschlaggebend für die Wahl des Initiativbegriffs war genau diese doppelte Besetzung: die Betonung eines aktiven Entscheidungsmoments sowie die Absicht, etwas Bestimmtes zu tun: Gestaltungswillen und Handlungsimpuls stehen im Vordergrund. Die nachstehenden Betrachtungen gliedern sich in drei Abschnitte. *Zunächst* werden die Bedingungen, Gegebenheiten und Voraussetzungen der ersten gemeinsamen Intervention erläutert sowie die unterschiedlichen Argumentationen, Erklärungen oder Motivationen, zu einem bestimmten Zeitpunkt die Initiative zu ergreifen. Wo hat eigentlich alles angefangen? Es

stellte sich heraus, dass das Initiativwerden über das ursprüngliche Gründungsmoment hinaus als geradezu paradigmatischer Handlungsmodus figuriert. Infolgedessen wird in einem *zweiten* Schritt die Funktionsweise und Handlungslogik dieses immer wieder (neu) Anfangens genauer in den Blick genommen, oder kurz: Perpetuum Initiative. Zum *Dritten* wird erörtert, ob und in wieweit die für die eigene Praxis postulierte (Eigen-)Initiative, ja die Betonung von Handlungsfähigkeit überhaupt, verknüpft wird mit einer Aufforderung an andere Personen – im Sinne von: Werde(t) initiativ oder mach(t) mit!

4.1.1 Die Initiative ergreifen

„Ob ein Frisbee von einer Hochhausscheibe bis zur nächsten fliegt?“ Es war diese Frage, die laut Tore Dobberstein zu der ersten Intervention des *Complizen* Planungsbüros im Jahr 2003 führte. Es stellte sich heraus, dass eine Frisbee die Entfernung von jeweils ca. 80 Metern zwischen den Hochhäusern der Plattenbausiedlung in Halle-Neustadt nicht schafft. So warfen sich die Mitspielerinnen eines Teams die Frisbee in einer Art Frisbee-Staffel über kleinere Distanzen zu: im Treppenhaus, über den Rasen oder durchs Fenster. Entstanden war eine neue Sportart: Hochhaus-Frisbee. Und die *Complizen* hatten zugleich eine neue Kombination von informellem Sportereignis, der Gestaltung urbaner Freiflächen und Stadtentwicklung entdeckt: „Bei Sportification geht es um die Frage, wie viel Spaß, Sport und Eigeninitiative Stadtplanung zulässt und wie Stadt oder Architektur in neue Sportarten integriert werden können.“ (www.sportification.de, Zugriff: 22.10.2011) Womit sogleich deutlich wird, dass die Intervention unmittelbar in einem größeren (hier einen architektonischen und städtischen) Kontext gedacht wird und dass eigene Neuanfänge stets in das Handeln anderer eingewoben und verknüpft sind. Über die erste (eher spontane) Aktion hinaus zeichne das *Complizen* Planungsbüros aus, dass sie stets einer bestimmten Fragestellung folgen, dass „Neugier und Experimentieren-Wollen“ maßgeblicher Auslöser für Projekte darstellen. Wo es nach Tore Dobberstein „noch keine fertigen Lösungen gibt“. Ganz ähnlich heißt es bei *Kulturmassnahmen*:

„Die Antwort auf die immer wieder von naiven Kulturproduzenten gestellten Fragen: Wieso macht ihr das? Wieso tut ihr euch das eigentlich an? In der Fußgängerzone, wenn das noch nicht mal einer mitkriegt? Weil uns interessiert das. Dass man sich die Projekte danach aussucht, weil mich interessiert das halt.“ (Boris Jörns, *Kulturmassnahmen*)

Die Entscheidung für (oder gegen) ein bestimmtes Projekt richtet sich also im Wesentlichen nach den eigenen subjektiven, partikularen und für andere nicht immer nachvollziehbaren Interessen. Akzentuiert wird die Freude oder der Spaß an einer Auseinandersetzung mit bestimmten Fragestellungen: „Wenn schon prekär, dann wollen wir wenigstens unseren Spaß dabei haben“, konstatiert Sebastian Orlac von *Kulturmassnahmen*. Das Initiativwerden ist Selbstmandatierung, Sinngebung und Motivationsfaktor zugleich. Auch die zunächst als loser Debattierklub organisierten *Urbanauten*, so erinnert sich Katharina Lorenzini, motivierte das „Interesse, sich mit den unterschiedlichen Facetten des öffentlichen Raums zu beschäftigen. [...] Neugier, was machen wollen, ein Experiment oder auch eine Debatte anstoßen.“ Es ist das Interesse an einer bestimmten Fragestellung sowie der Wunsch nach einer geselligen, eher experimentell und informell gehaltenen, jedoch stets gemeinsamen Auseinandersetzung mit eben dieser Frage. Ganz ähnlich schildert Sebastian Wagner die Ausgangssituation bei *Pony Pedro*:

„Es war so ein Ursprung da. Aber das war noch ziemlich unbewusst und intuitiv und wenig systematisch. Da gibt es schon immer eine gewisse Aussage. Und dann immer die Frage, wie man die vermittelt. Das ist immer wieder spannend.“ (Sebastian Wagner, *Pony Pedro*)

Das Moment von Experiment, Forschung und Neugier zieht sich wie ein roter Faden durch die Antworten auf die Frage nach der Motivation. Das ‚Initiativsein‘ bzw. ‚Initiativwerden‘ aktualisiert sich immer wieder über den ursprünglichen Gründungsakt hinaus. Dass es spannend bleibt, dass man sich immer wieder neuen Themengebieten widmet, das motiviert auch die *Reinigungsgesellschaft*:

„Neugier ist schon dabei, also eine gewisse Lust, in verschiedenen Bereichen, in denen man sonst keinen Einblick hat zu lernen, offen zu sein. Das macht den Reiz der Arbeit aus, dass man oszilliert zwischen der Arbeit auf dem Dorf, mit Projekten in urbanen Räumen und eben diese vielen fachlichen Teilgebiete [...] Soziologie und Psychologie bis hin zu so ganz praktischen Dingen wie Reflexionsklassen von Druckfolien [...] Das ist immer wieder spannend, oder so ein Kitzel, welche Vermittlungsstrategie erarbeitet man, um solche Menschen zu erreichen, dass sie sich am Ende damit identifizieren.“ (Martin Kreil, *Reinigungsgesellschaft*)

Generell situieren sich alle Gründungen in einer Phase beruflicher Neu- oder Umorientierung. Oftmals markiert das Verlassen einer Institution wie Theater, Umweltverband, Kunstakademie oder Universität einen mitunter als krisenhaft empfundenen Entscheidungspunkt. Insbesondere zum Zeitpunkt des Studienabschluss

fehlen Jobangebote, von einem festen Arbeitsplatz oder einer längerfristigen Berufsperspektive ganz zu schweigen, egal ob als bildende Künstlerin, Architektin, Mediengestalterin, Dramaturgin oder Sozialgeographin. Im Fall des *Process Institute* ergab sich durch eine Artist-in-Residency in dem Berliner Kunstraum arttransponder die Gelegenheit, in der Auseinandersetzung mit der Frage (und zugleich Ausstellungstitel) „How to exist“ (2010) ein erstes gemeinsames Projekt zu entwickeln. Am Ende der vier Wochen hatten die Vier zwar immer noch keinen Arbeitsraum, aber zumindest einen Beschluss gefasst: „We are a collective!“ Die WG-Küche wird zum Institutssekretariat und der öffentliche Raum zum Arbeits- und Forschungsfeld:

„We want to work in public space and with communities and people, but there isn't really an established context we can insert ourselves into. So I think, the common need was that we have to produce our own platform to develop work, to exchange ideas and to do projects that don't have a context already assigned to them. Like how do we create a context for our work without invitation?“ (Zoe Kreye, *Process Institute*)

Nicht nur beim *Process Institute* korreliert das Initiativ-Werden mit einer Abgrenzung zu gegenwärtigen Ausbildungs- oder Berufsangeboten. Diese entsprechen nicht ihren Vorstellungen einer Praxis, deren Konturen und Werke (noch) nicht klar definiert sind. Die Initiative besitzt mit anderen Worten eine gewisse (gefühlte) Notwendigkeit oder Zwangsläufigkeit:

„I know it always sound a bit silly when artists say that, but I also come to the conclusion that it's the only thing I can do. Like everything else feels so wrong.“ (Catherine Grau, *Process Institute*)

Diese Argumentationsfigur wiederholt sich in zahlreichen Varianten. Die Initiative und Suche nach einer neuen notwendigerweise noch reichlich unbestimmten Praxis ist Manifestation eines ‚Anders-Seins‘ ebenso wie eines ‚Mehr-Seins‘. Oder andersrum: Das ‚Neue‘ steht für das subjektiv „als wertvoll erachteten Andere“ (Groys 2004: 45).

Herauszustellen ist, dass Erfahrungen von Frustration und Zurückweisung wie nicht bewilligte Projektförderungen oder abgelehnte Forschungsanträge auf zunächst einmal irgendwie artikulierten Erwartungen und eben Interessen beruhen. Erst wenn diese existieren, können die überhaupt enttäuscht werden. Interesse und Unzufriedenheit stellen quasi zwei Seiten der gleichen Medaille dar:

„Unzufriedenheit sollte schließlich nicht ausschließlich negativ verstanden werden als Ausdruck erfahrener oder erwarteter relativer oder absoluter Verschlechterung der

Lebenslage, sondern auch positiv als Ausdruck von hinter den Erwartungen zurückbleibenden absoluten oder relativen Verbesserungen. Unzufriedenheit und Interessen sind beides relationale Begriffe, welche ohne den Vergleich zu (Aspekten von) Lebenslagen und Entwicklungschancen andere Individuen oder Gruppen nicht gedacht werden können. Interessen aber bringen im Unterscheid zur Unzufriedenheit viel klarer eine Gegensätzlichkeit oder Unvereinbarkeit zum Ausdruck.“ (Markus Bader 1991: 129/30)

Erfahrungen von Frustration und Unzufriedenheit werden hier produktiv gewendet indem man schlicht den eigenen Interessen folgt und sich selbst einen – den eigenen Interessen entsprechenden – Arbeitskontext erfindet. Der Mangel wird im Nachhinein als eine günstige Gelegenheit gewertet. Krise als Chance konkret: Sebastian Orlac erinnert sich an seine eigene Krise als Theaterregisseur und bezeichnet diese „Brechung der eigenen Professionalität“ zugleich als eine „Chance zum Perspektivenwechsel“. Für Boris Jörns, der zum gleichen Zeitpunkt seine Ambitionen als Filmemacher an den Nagel hängte, markierten diese (zeitgleichen) persönlichen und beruflichen Krisen den Beginn einer gemeinsamen Praxis, und boten zugleich das Thema für das erste gemeinsame Projekt von *Kulturmassnahmen*: die Show des Scheiterns (2002). In einer losen Vortragsreihe im ‚Klub der polnischen Versager‘ konnten Freiwillige über Vorhaben und Projekte berichteten, die nicht zustande kamen.

Der Krisenbegriff erweist sich an dieser Stelle als äußerst aufschlussreich: Eine Krise steht gemeinhin für eine problematische, mit einem biografischen Wendepunkt verknüpfte Entscheidungssituation sowie ein durch die jeweilige/n Personen wahrgenommenes Gefühl der Unsicherheit, Dringlichkeit und Entscheidungsnotwendigkeit. In der Tat besteht ein enger Zusammenhang zwischen persönlicher Krisenerfahrung und der Kritik an bereits etablierten Institutionen, Genres und Praktiken, welcher sich auf etymologischer ankündigt: Sowohl der Begriff ‚Krise‘ wie das Substantiv ‚Kritik‘ leitet sich nämlich von dem gleichen altgriechischen Verb ‚*krinein*‘ = trennen, unterscheiden oder zuspitzen ab. Ein Beispiel aus der Praxis des *Process Institute*: Gemäß dem Titel der Ausstellung ‚squatting. erinnern, vergessen, besetzen‘ (2010) besetzten sie die Café-Terrasse der Temporären Kunsthalle Berlin mit Camping- und Gartenmöbeln: faktisch eine Aktualisierung des Ausstellungsmottos und zugleich kritische Kommentierung einer in den Augen des *Process Institute* elitären

Ausstellungspraxis. Eine ähnliche (kritische) Haltung und Positionierung gegenüber dem ‚Kunstabetrieb‘² findet sich in den Aussagen der *Reinigungsgesellschaft*:

„Ich glaube, die Grundmotivation war so ein bisschen der Zweifel an der Malerei, die wir damals noch betrieben haben [...] Der Startschuss war, ein Experiment zu initiieren jenseits der klassischen Techniken, wo es mehr um Kommunikation geht, um Handlungsräume. Und das ist dann in Form einer alten Wäscherei, die uns als zur Verfügung stand, als white cube im übertragenden Sinne. Das war der Anfang.“
(Martin Kreil, *Reinigungsgesellschaft*)

Jenseits der gängigen (zumeist weiß gestrichenen) Präsentationsräume von Kunst in Galerien und Museen – des so genannten White Cube³ oder auf Deutsch des Weißen Würfels – eröffnete die *Reinigungsgesellschaft* in einer ehemaligen Wäscherei in der Dresdener Innenstadt einen als dialogorientierten und experimentellen Kunstraum. Die Gründungsakte sind oftmals ortsgebunden, was sich mitunter in der Namensgebung widerspiegelt, wie dem ersten Arbeitsort der *Reinigungsgesellschaft* in einer leer stehende Reinigung in Dresden oder *Pony Pedro* gemäß dem Namen des Ortes der ersten gemeinsamen Aktion, dem Tierparkcafé Pony Pedro. Der konkrete Ort des Anfangens wird hier zum Topos ihres kulturellen Referenzsystems und kollektiven Selbstverständnis erhoben, wobei der eigentliche Akt des Anfangens freilich nicht immer genau bestimmt werden kann und sich immer nur nachträglich vermittelt:

„Das ist schon bezeichnend, dass das Tierparkcafé Pony Pedro ein Ort ist, wo man hingehet um sich zu treffen und wo man Aktivitäten zu einem bestimmten Thema entwickeln kann ... Eigentlich geht es uns auch erstmal um so ein Treffen von verschiedenen Künstlern aus Sparten, die erstmal nicht so viel miteinander zu tun haben. Und dann zu gucken, was können die vielleicht zusammen entwickeln oder was passiert, wenn die eine Weile nebeneinander arbeiten. Da ging es auch um diesen Residenz- oder Werkstatt-Charakter. Das war ja so wichtig, dass es eben nicht nur zwei Wochen geht und dann ist fertig, sondern drei vier Monate.“ (Franziska Werner, *Pony Pedro*)

² Die Bezeichnung ‚Kunstabetrieb‘ ist hier bewusst gewählt aufgrund seiner oft scherzhaften, abwertenden oder kritischen Konnotation – im Gegensatz zu soziologischen Begriffen von ‚Kunstsystem‘ (Luhmann 1984), ‚Kunstwelt‘ (Howard Becker 1984 [1982]) oder ‚Kunstabetrieb‘ (Bourdieu 1981; Müller-Jentsch 2011).

³ Mit seinen Thesen zur Ideologie des Galerieraums ‚Inside the White Cube‘ (1976) bezeichnete Brian O’Doherty den typischen Raum der Kunst der Moderne als ‚White Cube‘. Dieser ‚weiße Würfel‘ stellt nach O’Doherty nicht nur einen rein physischen, tektonischen (Präsentations-)Raum dar (weiße Wände begrenzen eine bestimmte geometrische Form), sondern repräsentiert in seiner vermeintlichen Neutralität eine spezifische Kunstauffassung: die strikte Trennung der Sphären des Ästhetischen und des Politischen, welche in der Betonung der scheinbaren Autonomie der Kunst ökonomische und soziale Interessen und Zusammenhänge verbirgt.

Der Name der Gruppe begründet sich mit dem ersten Projekt und steht darüber hinaus für eine multidisziplinär und prozessual ausgerichtete Praxis. Indem man sich selbst einen Arbeitskontext erfindet, schafft man sich selbst Kontinuität und eine gewisse Dauerhaftigkeit. Dies gelingt indem zeitlich meist eng begrenzte Projekte miteinander verkettet werden, zur Praxis werden, und an einem Ort – im räumlich-materiellen wie übertragenden Sinne – zusammengeführt werden. Eine gewisse Dauerhaftigkeit wird von Anbeginn mitgedacht. Der Wunsch nach einer längerfristigen Perspektive motiviert auch das *Process Institute*:

„We are really craving to do something for a year or even longer. For me personally it's a much more comfortable time frame, like minimum six months. My comfort zone is like six months for one year for doing projects. (Zoe Kreye, *Process Institute*)

Das *Process Institute* erteilt sich selbst pro Jahr vier parallele Forschungsaufträge und eröffnet sich damit eine Art perspektivischen Rahmen für eine gemeinsame Praxis zwischen theoretischer Reflexion und praktischen Experimenten, Wissenschaft und einer im klassischen Sinne künstlerisch bildnerischen Arbeit. Das Changieren zwischen unterschiedlichen Arbeitskontexten, Tätigkeitsfeldern und Wissensbereichen hat Methode und wird im Rahmen von Projekten – als Inszenierung und Rollenspiel – fortgesetzt:

„Mit diesem Angestellt-Sein, Behörden, Kaffeemaschine, also, wir richten permanent so Büros ein. Diese absolute Sehnsucht nach, also, wir re-inszenieren eigentlich immer so Generation Vollbeschäftigung. [...] Ich bin jetzt dann auch Pförtner, Sachbearbeiter, Empfangschef, dann gibt es noch den technischen Zeichner.“ (Sebastian Orlac, *Kulturmassnahmen*)

Das Berufe-Erfinden, so scheint es, kompensiert den Mangel an immer weniger klar umrissenen beruflichen Profilen und die ‚Verflüssigung‘ (Göhler 2006) von herkömmlichen Arbeitsfeldern, Professionen und Zuständigkeiten. Vermisst wird weniger eine bestimmte (gute) alte Ordnung vergangener Zeiten, denn überhaupt eine Ordnung mit einem regeltem Einkommen, Routinen und Jobgarantie. Wenngleich vermisst, wird diese „Sehnsucht“ und Nostalgie sogleich ironisch gewendet und persifliert. Auf die Frage, ob sie mit einer solchen Praxis auch Geld verdienen möchten, erklärt Boris Jörns: „Man hat eine Idee und produziert fast so Prototypen. Ich habe immer auch im Hinterkopf, dass sich das irgendwie bezahlt macht.“ Sebastian Orlac ergänzt:

„Die Frage nach einem potenziellen Markt wird so erstmal gar nicht gedacht. [...] Diese Kulturmaßnahmen bewegen sich zwischen kommerziellen Erwägungen, manchmal verdienen wir damit ja auch Geld, und auch manchmal Anerkennung. Aber gleichzeitig ist es eine absolute Spielwiese, deren Freiheit wir unglaublich genießen und bewahren wollen. [...] Dieses Loskoppeln oder Rausziehen aus dem Markt ist, glaube ich, schon immer auch ein wichtiger Beweggrund für uns. Also nicht in einen Wettbewerb zu treten. Erstmals. Natürlich sind wir auch in einem Wettbewerb, wenn wir da für so ein Festival gefragt werden. Aber erstmal wollen wir diese Freiheit!“
(Sebastian Orlac, *Kulturmassnahmen*)

Finanzielle Aspekte, von Vermarktung und kommerziellen Erfolg existieren also von Beginn an, stehen aber weniger im Vordergrund. Betont wird vielmehr das Moment von Handlungsfähigkeit, die Schaffung eines eigenen Arbeitskontext als Raum für Experimente jenseits von oder zumindest komplementär zu Konkurrenz- und Verwertungszusammenhängen sowie der Wunsch nach einer selbstbestimmten und sinnstiftenden Tätigkeit. Es ist daher wenig verwunderlich, dass sich eine explizite Bezugnahme auf andere Projekte oder Praxen als Anregung und/oder Vorbild nur selten findet. Die wechselseitige Nichtwahrnehmung zwischen den hier untersuchten Gruppen über ihren jeweiligen Praxisbereich von Architektur, Performance- und Theaterbereich, Kunst oder Stadtentwicklung hinaus hat Methode:

„Wir haben eigentlich keinen Kontakt zu ähnlichen Gruppen. Das ist vielleicht auch ein wenig Dünkel. Das Ausweichen vor einer möglichen Konkurrenz oder auch sich weigern, die eigene Tätigkeit als einzigartig und originell und nicht im Kontext einer Art Branche zeitgenössischer Kulturproduktion zu sehen. [...] Wir wollen bloß kein Label bekommen und sich zum Beispiel vom Stadtmarketing vereinnahmen lassen, sich buchen lassen.“ (Sebastian Orlac, *Kulturmassnahmen*)

Man will die eigene Tätigkeit bloß nicht als Teil einer bestimmten Branche, als Genre oder Kunstsparte verstanden wissen, denn als singulär, anders, besonders. Oftmals verwiesen wird auf aktuelle Entwicklungstrends in anderen Metropolen wie Barcelona, London oder New York, die sich aufspannt zwischen den drei Eckpunkten: 1. Eigeninitiative und Selbermachen (vielfach beschrieben unter dem Schlagwort Do-It-Yourself), 2. unterschiedliche Fachdisziplinen und Professionen arbeiten neben- oder miteinander (Bürogemeinschaften, Projekträume und Co-Working-Spaces) sowie 3. der Stadtraum als Ort für künstlerische, performative und spielerische Aktionen. Diese drei Aspekte bündeln sich in einer Aussage des Leiters des Berliner Künstlerhaus Bethanien Christoph Tannert:

„Die Frage der Positionierung im Stadtraum und eben immer wieder die Frage nach Teilhabe oder Inspiration durch das Publikum oder eben auch die Teilhabe an politischen Prozessen wird immer wieder neu durchdacht. [...] Es gibt es immer wieder Initiativgruppen, die diese Fragen stellen.“

In diesen Aussagen manifestiert sich ein Grundsatz, der den meisten im Kunstsystem Tätigen geläufig ist. Es ist die Denkfigur des Anfangens als künstlerische Handlungsform per se und der Mythos des Anfangs, der zahlreichen Kreativitätskonzeptionen eingeschrieben ist (vgl. Block/Nollert 2005; Groys 2004; Joas 1996; Popitz 1997). Letztlich an den klassischen Avantgarde-Gedanken in der Kunst anknüpfend motiviert sich die hier untersuchte Praxis durch eine (Selbst-)Beschreibung und (Selbst-)Wahrnehmung in Figuren des Künstlerischen, wobei der Begriff der Kreativität oder des Schöpferischen nach wie vor besonders emphatisch und mithin exklusiv für Künstlerinnen verwendet wird. Eine solche Bezugnahme ermöglicht es, maßgeblich den eigenen Interessen verpflichtet (immer wieder) neue Berufe zu erfinden, auszuprobieren bzw. unterschiedliche Orte und Themengebiete zu erforschen, letztlich um Symbol-, Repräsentations- und Identitätsfragen immer wieder neu zu verhandeln. Der Kunstbegriff erscheint aufgrund seiner Offenheit für zahlreiche Projektionen vielseitig verwendbar, immer weiter ausdifferenzierte – mitunter gegensätzliche – gesellschaftliche Rollenbilder in einer Art ambivalenten Gleichzeitigkeit miteinander zu verbinden (vgl. Fastert/Joachimides/Krieger 2011; von Bismarck 2010). Kurzgefasst: Es zeigt sich eine Vielzahl an Motivationen, welche dialektisch aufeinander bezogen werden und die sich im ‚Initiativ-werden‘ realisiert:

- Neugier und Interesse an wechselnden Fragestellungen sowie deren Vermittlung
- Ausprobieren und Experimentieren
- persönliche und/oder berufliche Krisenerfahrungen
- der Wunsch nach einem eigenen Arbeitsort/Kritik an bestehenden Arbeitskontexten
- die Suche nach persönlicher Autonomie und Selbstverwirklichung
- finanzielle Erwägungen
- Einsatz für das Gemeinwohl.

Die sich daraus ableitende Erkenntnis ist keine ganz neue: Gemeinwohlorientierung, berufliche oder ökonomische Aspekte und künstlerische Selbstverwirklichung müssen sich nicht ausschließen, sondern überlagern und ergänzen einander. Dichotomische Entgegensetzungen von wertrationalem versus zweck-

rationalem, normativem versus strategischem, konsens- versus konfliktorientiertem Handeln erscheinen in der Tat wenig geeignet, um die Entstehung und Herausbildung der hier untersuchten Initiativen zu erklären (vgl. Bader 1991, Heckhausen 1989).

4.1.2 Perpetuum Initiative: Immer wieder (neu) anfangen

„Oh, always-ing! That’s the conversion of process. Like it just continues on and on and one thing grows into the next and into the next.“ Das always-ing ist neben dem parasiting, investigating und processing‘eines der vier Handlungskonzepte des *Process Institute*, welche alle eine künstlerische Praxis als Forschung, Prozess und permanenter Neuanfang beschreiben. Bemerkenswert ist die Erklärung des parasiting:

„How can we exist of producing work in public space but not having any legitimation? One idea was like to act as a parasite. Like a small fish that lives on a whale.“ (Zoe Kreye, *Proces Institute*)

Das Bild des Parasiten erweist sich in zweierlei Hinsicht als erhellend. Entgegen einer oftmals verkürzt moralisch argumentierenden negativen Konnotation des Parasiten als Schmarotzer bzw. ein Tier oder eine Pflanze, welche auf Kosten anderer Lebewesen oder der Gesellschaft existieren, wird hier die Reziprozität eines für beide Organismen produktiven Wechselverhältnis betont. Auch der Wal benötigt den parasitären Putzerfisch für das eigene Überleben. Diese biologisch hergeleitete metaphorische Umschreibung des Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft sucht die eigene künstlerische Praxis über eine parasitäre Logik zu legitimieren. Indem hier eine systematische Perspektive eingenommen wird, lässt sich die Beziehung zwischen Intervention und sozialer Infrastruktur durch eine Art wechselseitige Parasitierung produktiv wenden. Betont wird die prozesshafte, zirkuläre Logik des permanenten Anfangens ebenso wie den gegenseitigen Nutzen für Parasit (Kunst) und Wirt (Gesellschaft). Mit Rekurs auf Michel Serres (1984: 292f.) ließe sich eine parasitäre Beziehung geradezu als (system-)stabilisierend beschreiben, welche auch durch das Moment von Unterbrechung, Zufall, Risiko und selbst Unordnung letztlich zur Konsolidierung des Systems beiträgt. Die Intervention erweist sich in dieser Lesart als systemstabilisierende Komponente; und im beständigen Anfangen liegt die eigentliche Kontinuität:

„Wenn man den klassischen Hausputz macht, Staubwischen, da fängt man an. Und wenn man die obere Regalplatte abwischt oder unten am Boden anfängt, egal. Das ist ein permanenter Prozess, der nie abgeschlossen ist.“ (Martin Kreil, Reinigungsgesellschaft)

Ein Anspruch auf eine reinigende, das heißt Schmutz oder Staub beseitigende Funktion von Gebäuden, Körperteilen, Textilien, Räumlichkeiten oder Rohstoffen wird nicht formuliert. Fokussiert wird vornehmlich auf Aspekte von Anfänglichkeit, Permanenz und Prozessualität in der kontinuierlichen Umverteilung und Rekombination von Staubelementen. Wie sich Initiative und Prozessualität noch anderweitig miteinander verflechten lassen zeigt folgende Aussage:

„Wir machen am Liebsten alles zum ersten Mal. Wir hatten mal so ein Kriterium: Wir machen nur das, was wir noch nie gemacht haben. Wir machen nichts doppelt. [...] Es gibt schon so eine gewisse Sehnsucht nach dieser Anfangsphase. [...] dass wir uns ohne Druck und Produktionslogik nicht auf Ausschreibungen zu Festivals oder so bewerben, also reagieren, sondern wieder selber aus uns heraus anfangen. Das ist viel energetischer.“ (Sebastian Wagner, *Pony Pedro*)

In der Eigeninitiative und Selbstmandatierung liegt die Energie – Energie im Sinne von innewohnender Kraft. Die Initiative steht in dieser Perspektive für ein Handeln ohne Aufforderung, einen Auftrag oder eine Einladung von Anderen und unabhängig von diesen externen Faktoren handlungsfähig zu bleiben. Diese Argumentationsfigur findet sich beim *Complicizen Planungsbüros*, deren Mitwirkung bei der temporären Bespielung des ehemaligen Palastes der Republik ‚Der Berg‘ (2005) als „wirtschaftlich, aber wenig nachhaltig“ bezeichnet wird. Tore Dobberstein erläutert, dass angesichts der notwendigerweise mit einem größeren Vorhaben verknüpften administrativen und organisatorischen Managementaufgaben und bürokratischen Verpflichtungen, was die wichtigste Ressource (und Existenzgrundlage des Büros) gefährdete: Die Freude an der permanenten Selbsterfindung und Neuschöpfung einer selbstbestimmten Praxis.

Ganz ähnlich das Dilemma, wenn die Auftragsituation bei *Kulturmassnahmen* zu sehr in den Vordergrund rückt. Wenn die Nachfrage steigt, sei das einerseits durchaus begrüßenswert, andererseits frustrierend, weil man „nur noch Formulare ausfüllt“ oder „irgendwelchen Förderausschreibungen mehr oder weniger hinterher arbeitet“ (Sebastian Orlac). Da es bei den einzelnen Auftritten und Geschichten in der ‚Show des Scheiterns‘ letztlich wiederholten und immer wieder gleiche Muster abzeichneten, wollten *Kulturmassnahmen* bald etwas Neues anfangen. In der dezidierten Abgrenzung

vom Repertoire-Theater will man sich bloß nicht wiederholen, sondern etwas Eigenes, Neues schaffen – kreativ sein:

„Das ist halt auch dieses Image vom Kreativdasein und ich will auch einer davon sein. Und das heißt, ich muss immer wieder was Anderes machen. [...] Andererseits ist das Wesen von erfolgreicher Kunst natürlich das Wiedererkennen und eigentlich, also bildende Künstler leiden da ja auch darunter, mit wie wenig Varianten die sozusagen ihr künstlerisches Leben bestreiten müssen. Die kommen gar nicht mehr draus. Und Autoren fangen dann an, unter Pseudonymen zu schreiben, um mal was Anderes schreiben zu dürfen. Weil sie da schon so festgelegt sind.“ (Boris Jörns, *Kulturmassnahmen*)

Indem *Kulturmassnahmen* sich einer spezifischen Aussage, Verfahrensweise oder Werkästhetik verweigern, immer wieder andere Themen, Kommunikations- und Präsentationsformen aufgreifen, suchen sie sich eine gewisse (künstlerische) Freiheit zu bewahren – in dem Bewusstsein um die tendenzielle Gefahr der Abwertung ihrer Arbeit als permanentes Zwischenergebnis. Aufgrund anderweitiger Verpflichtungen wie generell geringer zur Verfügung stehender Mittel und Ressourcen gelingt es nicht immer, den Projekten die eigentlich notwendige Aufmerksamkeit und Sorgfalt zu widmen. Geschickt wird dieser Mangel produktiv gewendet: „Da bleibt so ein gewisser Hunger“, erklärt Boris Jörns. Wenn ein Projekt nicht zufriedenstellend verläuft, das heißt den eigenen Ansprüchen und Erwartungen nicht entspricht, hat dies auch positive Effekte: Das motiviere, es beim nächsten Mal besser, effektiver oder wirkungsvoller (wenn auch niemals fertig!) zu machen. In dem Nichtfertigwerden liegt gewissermaßen das eigentliche Geheimnis zum immer wieder anfangen. Mit einer solchen Betonung des Unfertigen und Provisorischen werden im Rahmen von stets eher kleinen Projekten, Experimenten und Interventionen eben nur wenig Energien, Motivationen und Ressourcen verbraucht. Diese können dann für neue Initiativen genutzt werden. Unbenommen dieser Emphase von Anfänglichkeit, Eigeninitiative und Selbstmandatierung, ist man zumindest temporär auf die Anerkennung, eine Bestätigung und Unterstützung anderer Personen, Organisationen oder Institutionen angewiesen:

„It’s exhausting to always come-up with your own projects and build-up even your own context to present your work. You keep investing in something and as it’s something so invisible as doing interventions in public space. How do you measure that? At some point you do need some feedback, some validation from outside of your small core group. Like is anybody paying attention?“ (Zoe Kreye, *Process Institute*)

Bei den hier vorgestellten Praktiken handelt es sich offenkundig um eine hochgradig ephemere und flüchtige Praxis, welche oftmals ohne ein Ergebnis im Sinne

von Resultaten oder einem quantifizierbaren (didaktischer, kognitiver, sozialer oder politischer) Mehrwert auskommt, auskommen muss. Insbesondere auf dem so genannten zweiten Kunstmarkt werden (entgegen dem ersten Kunstmarkt) nicht nur kommerzielle werkbasierte Arbeiten, sondern projektbezogene und prozessorientierte künstlerische Arbeiten gehandelt. Dieser Projektmarkt erkennt auch die Produktion von (alternativen) flüchtigen Öffentlichkeiten als eine Art immaterielle Wertschöpfung an und fördert solche Projekte dementsprechend. Festzuhalten ist, dass verschiedene Energie- bzw. Erwerbsquellen kombiniert werden: Freundschaft, Respekt und Zuspruch innerhalb der Gruppe, Lob von Eltern, die Anerkennung durch Freunde und Bekannte, Applaus bei Auftritten, Einnahmen durch private Auftragsarbeiten, öffentliche Projektförderungen, Stipendien, Beratungsleistungen, Sponsoring und Lehraufträge. Entgegen vermeintlich subversiven Gesten gegenüber einer (auch den Kunst- und Kulturbereich) dominierenden Konkurrenz- und Verwertungslogik ökonomischer Effizienz, so scheint es, setzt man auf einen flexiblen Mix von kommerziellen, sozialen und künstlerischen Referenzen:

„Anstatt über die Kommerzialisierung des öffentlichen Raumes nur zu diskutieren, mischten die Urbanauten nun auch kommerziell im öffentlichen Raum mit – auch um wiederum das Ideelle fördern zu können. Wenn schon kommerziell, dann aber mit Qualitätsanspruch. Hinter der Strandidee stand der Gedanke, tote Orte wieder zu beleben: das Hundeklo zum Kulturstrand, eine Autohülle zum Straßenfest, die leer stehende Immobilie zum Ort für Kunst und Kultur.“ (Stefan Zöller, *Urbanauten*)

Nicht nur bei den *Urbanauten* gehen künstlerisch-gestalterischer Anspruch, kommerzielle Aspekte und Gemeinwohlorientierung Hand in Hand. Das Eingebundensein in ein bestimmtes kulturökonomisches Umfeld scheint unbestritten. So werden bestehende Kommunikationsforen, Verkehrswege, Förderstrukturen und Funktionssysteme genutzt, um in divergierenden Konstellationen jeweils Neubestimmungen des sozialen Miteinanders in temporären Maßnahmen zusammenzufassen und zu differenzieren. Durch diese Kombinatorik sucht man sich vor allem die eigene Handlungsfähigkeit zu bewahren und formuliert zugleich einen Anspruch auf (künstlerische) Autonomie, Eigenständigkeit, Authentizität und Kritikfähigkeit zu bewahren. Letztlich eröffnet erst der Rückgriff auf existierende Infrastrukturen mit der Verfügbarkeit von Fördergeldern einen Handlungsspielraum, um eben immer wieder eigens initiierte (und mitunter selbst finanzierte) Projekte zu realisieren. Anders gewendet: Die kunsttheoretisch sowie kommerziell begründeten Ambivalenzen – das „doppelte Gebot der kontinuierlichen Selbsterfindung“ in den Worten der

Kunsthistorikerin Barbara Wittmann (2009: 198) – wird hier weder negiert noch affirmiert. Vielmehr werden Fragen nach dem Ursprung von Handlungsfähigkeit und Eigeninitiative, nach den Prozessen des Erschaffens und Gestaltens neuer Formen immer wieder neu gestellt und in flüchtigen Formen und Konstellationen spekulativ beantwortet. Es stellt sich nun die Frage, ob das für die eigene Praxis postulierte Gebot der kontinuierlichen Selbsterfindung und Neuschöpfung auch für andere gilt bzw. an andere gewendet wird.

4.1.3 Fang an! Die Initiative als implizite Aufforderung

„Nur wer etwas versucht, kann auch scheitern. Eingebettet in ein Rahmenprogramm aus Musik und Quiz werden die Referenten für ihren Mut gefeiert, etwas gewagt zu haben“, mit diesen Worten wurde ‚Show des Scheiterns‘ auf der Webseite www.kulturmassnahmen.de angekündigt.

„Für mich war die Idee, die nicht klappt, die Beste. Weil es dann halt eine Idee bleibt. Man kann das sicherlich auch anders sehen. Aber das fanden wir einfach super. Wir dachten, wir wollen diese Ideen als Ideen präsentieren ohne den Druck, dass man das jetzt realisieren muss. Wobei, wenn man es halt erzählt, man es natürlich in irgendeiner Weise, zumindest in den Köpfen der Leute, realisiert. So entstand die Show des Scheiterns.“ (Boris Jörns, *Kulturmassnahmen*)

Ob die präsentierten Ideen tatsächlich umgesetzt werden oder nicht, *Kulturmassnahmen* zelebrieren den Moment, an dem einer Person auf der Showbühne und mithin vor den Augen anderer zwar deutlich wird, dass er/sie gescheitert ist und durch diese Erfahrung – gemäß der prozessualen Konzeption stets graduellen Scheiterns von Matthias Junge (2004) – letztlich die eigene Autonomie und Unabhängigkeit zu beweisen, um auf dieser Grundlage weiterzumachen bzw. die Initiative zu ergreifen. Allein das ‚In-Worte-Fassen‘, die gedankliche und sprachliche Vergegenwärtigung möglicher Alternativen fungiert als eine Art Selbstwirksamkeitserfahrung und – möglicherweise – Startpunkt für einen Neuanfang. Initiative und Scheitern – beide Kategorien sind im Begriff des Handelns notwendig miteinander verkoppelt. Zugespitzt formuliert: Nur wer handelt, kann scheitern. Nur wer scheitert, kann wieder neu beginnen und initiativ werden. Der Auftritt in der ‚Show des Scheiterns‘ markiert einen (real) erlebten Moment zwischen dem Wirklichen und dem (imaginierten) Möglichen – ein potentieller Umkip- oder Wendepunkt und zugleich Startpunkt für

eine (neue) Initiative? Für die jeweils Beteiligten soll in der von *Kulturmassnahmen* eingerichteten Situation Handlungsfähigkeit bzw. die Kontingenz und Potentialität jeglichen Handelns erfahrbar werden. Angesichts zunehmender ökonomischer, ökologischer und gesellschaftlicher Unsicherheiten wird vielfach auf die Kunst verwiesen, was in gewisser Weise bereits in der alltagssprachlichen Verwendung des Begriffs einer ‚Kunst des Scheiterns‘ oder einem ‚kunstvollen Scheiterns‘⁴ implizit ist.

„Die Sache liegt weniger an unserer eigenen Selbstmandatierung, als wenn Leute merken, dass sie selber bestimmen, was da passiert. Du wirst auf einmal selbstlegislativ. Das macht den Leuten Angst. [...] Man spürt oft Skepsis oder Angst, auch wenn das vielleicht nicht so gezeigt wird. Der schöne Moment, wenn man es schafft, denen die Hand zu reichen und diese Schwelle zu übertreten. Wenn man merkt, die sind glücklich, weil sie selber was bestimmt haben.“ (Sebastian Orlac, *Kulturmassnahmen*)

Ein anderes Projekt von Kulturmassnahmen mit dem Titel Bürger lassen melden beabsichtigt, Paare und Passanten in der (Münchener) Fußgängerzone durch eine direkte, möglicherweise beängstigende und befremdliche, zumindest ungewohnte Ansprache in ihren gewohnten Einkaufs- und Verhaltensweisen unterbrechen und aus ihrer Komfortzone zu locken. Dieses sich (plötzlich) ereignenden Geschehen markiert eine Schwelle in ihrer doppelten Besetzung von Grenze und Verbindungsraum zugleich; und die Intervention hier in der Gestalt einer Bürgermeldung sucht eine Schwellenerfahrung zu evozieren. Das Bild der Schwelle greift das Moment von Kontingenz sowie den Ereignischarakter der Intervention auf, betont gleichzeitig das Moment des Übergangs, welche die Vorstellung vom Anfangen immer schon mitdenkt und überträgt dessen zeitliche Dimension in das räumliche Bild der Schwelle.

Implizit ist damit eine weiteres Charakteristikum einer Praxis benannt, die sich jeglichen emphatischen Zuschreibungen von Aufklärung, Emanzipation, Empowerment oder Engagement verweigert und dezidiert von der Arbeit von Bürgerinitiativen,

⁴ Auf der Webseite www.scheitern.de schreibt die Kulturwissenschaftlerin Nina Mayrhofer: „Das Scheitern ist der Kunst implizit. Ein Künstler, der aus einem negativen Ereignis sein kreatives Potential schöpft, ist interessanter und griffiger als eine Person aus der „heilen Welt“, einer Kunstschule beispielsweise. [...] Das Unglück, das Hinfallen mit Herzblut und scharfen Wunden ist nicht nur als Potential für produktive Kraft zu sehen. Das Scheitern oder milder gesagt, das Misslingen im Prozess des Erschaffens liegt gerade in der Kunst auf dem Weg zu einem Ergebnis. Zehnmal schiefgegangen, einmal Meisterwerk. [...] Die Notwendigkeit des Scheiterns für eine Haltung abseits vom Mainstream gilt vielleicht als natürliche Ingredienz von Avantgarde.“ (Zugriff: 02.05.2012)

ehrenamtlichem Engagement, Bildungs-, Gemeinde- und Sozialarbeit abgrenzt: „So ein therapeutischer Anspruch schwingt zwar immer mit“, erklärt Sebastian Orlac. Wobei dieser – mit einem Augenzwinkern formulierte – Anspruch durch die Betonung des fiktiven, spielerischen, flüchtigen und oftmals provokant prosaischen Charakters ihrer Projekte in gewisser Weise bewusst konterkariert wird. Man verwendet lieber eigene Begriffe und bezeichnet *Kulturmassnahmen* als „eine Art Fernstenliebe als Umkehrung von Nächstenliebe“, „humanistische Bildung“ oder „Empathie-Schulen im Sinne einer Ermutigung des Einzelnen, sich für etwas einzusetzen.“ Diese nicht nur terminologische Abgrenzung findet sich auch beim *Process Institute* und verweist zugleich auf eine andere, ein spezifisch ‚künstlerische‘ Annäherung:

„I think it’s capacity building although I wouldn’t use this terminology. [...] A lot of the projects are very closely related and inspired by community organizing. Just the very small act of gathering people together and showing and cultivating and supporting some kind of solidarity. Where people don’t have a kind of strength or support beyond themselves. I think this is really really important political work to do. And there’s lots of people doing community organizing but the kind of stuff that we do is giving like a new view of what that might be. It has this more experimental edge to it. [...] What we are offering is maybe an inspiration or a break or some space for like moving beyond their own personal boundaries. [...] That moment of excitement when people are coming together and opening up. That’s the driving force and you can feel when it switches.“ (Zoe Kreye, *Process Institute*)

Begriffe von Gemeinschaft und Solidarität werden in Kategorien von Experiment, Ereignis, Potentialität und Emotionalität gefasst. Für die jeweils Angesprochenen entsteht eine Gelegenheit, dass der qua Intervention evozierte (Um-)Bruch zum Aufbruch wird. Andere Menschen zu Eigeninitiative und einem möglicherweise längerfristigen Engagement zu inspirieren – dieses Motiv wird als persönliche Antriebskraft und zur Legitimation der gesellschaftlichen Relevanz der eigenen Kunst (v)erklärt. Das eingeklammerte ‚v‘ verweist hier auf die Widersprüchlichkeit einer Praxis, die sich einer funktionalen Logik und möglichen Instrumentalisierung, als Ausgleich gekürzter sozialstaatlicher Leistungen oder zur Revitalisierung benachteiligter Stadtviertel explizit verweigert und dennoch eine gewisse Wirkungsmacht für sich beansprucht. Kunst als Katalysator – dieser Topos ist hinlänglich bekannt und findet immer wieder neue Variationen und Aktualisierungen, Verschiebungen und Verkettungen:

„Die Kunst ist ja eigentlich, wie es gerade läuft, das Feigenblatt der Gesellschaft. Wir haben dann gesagt, viel schöner ist es doch, wenn die Kunst auch eine Funktion hat und wenigstens die Badehose der Gesellschaft ist. Wir wollen eine Art

Widerspiegelung oder Reflexionsebene anbieten, dass andere ihre eigene Handlungsstrategien erkennen.“ (Henrik Mayer, *Reinigungsgesellschaft*)

Auffällig ist die Leichtigkeit des ironischen Zitierens bekannter kunsthistorischer Denkfiguren, mit der man sich oftmals unklaren Anrufungen und Erwartungen zu entziehen sucht und gleichzeitig das (Kunst-)Werk in die Handlungsfähigkeit eines jeden Rezipienten verlagert. So gründet die *Reinigungsgesellschaft* in der mecklenburgischen Gemeinde Grambow weder eine Bürgerinitiative, noch ruft sie dazu auf. Allein die Idee einer Bürgerinitiative wird in einer Umfrage im Gemeindeblatt DER MOORBOOTE aufgegriffen: „Können Sie sich im Rahmen Ihrer zeitlichen und gesundheitlichen Möglichkeiten eine Mitarbeit in einer Bürgerinitiative vorstellen?“ Formuliert werden keine praktischen Handlungsempfehlungen, sondern bestimmte Handlungsoptionen werden als Frage angeregt. Mehr noch: Das Bild der „Badehose der Gesellschaft“ rekuriert und affirmiert das Postulat einer gesellschaftlichen Funktion von Kunst. Ob Feigenblatt oder Badehose – beides dient dem Bekleiden und Verdecken bestimmter Körperteile, dem Schutz vor fremden Blicken und richtet sich nach jeweils aktuellen gesellschaftlichen Moralvorstellungen. Die Kunst fungiert quasi als ästhetisches Bekleidungs- bzw. Hilfsmittel und modisches Accessoire, um sich in das noch unbekannte Nass zu begeben. Dass andere Menschen ihre Handlungsoptionen erkennen – dieser Gedanke motivierte auch das Projekt ‚Kampf auf dem Parkdeck - Das Business am Rande des Existenzminimums‘ (2007) von *Pony Pedro*:

„Da geht es ist ja nicht nur darum, etwas für immer in Stein und Beton zu gießen, sondern es geht um die Frage, wie könnte es denn alternativ sein. Und auf der Ebene ist es nachhaltig. Also, wenn es um das Aufzeigen von Alternativen und das Leben von Alternativen auch nur für einen kurzen Zeitraum geht, die Leute nehmen das ja mit. Sie haben gesehen, es kann auch anders funktionieren. Das was wir jetzt sehen, ist nicht der unbedingt endgültige für immer währende Zustand. Es gibt andere Denkmodelle und andere Vorstellungen.“ (Mark Thomann, *Pony Pedro*)

Auf einem Parkdeck am Kottbusser Tor in Berlin-Kreuzberg gab es für drei Wochen eine Art Existenzgründungsbazar für alternative Geschäftsmodelle wie eine Gebrauchtwagen-Kaufberatung, ein Frisörgeschäft, eine Kiezküche, eine Druckerpatronen- und Fahrradwerkstatt, ein Wettbüro und ein Gemüsegarten. *Pony Pedro* ging es primär um die Herstellung von einem Möglichkeitsraum für alternative Bedeutungen, Denkweisen und Handlungsoptionen. Die Intervention impliziert das punktuelle Aussetzen der bisherigen Ordnung während im Erwartungshorizont das Mögliche (noch) nicht antizipierbar ist.

Zusammengefasst: Eine gegenwärtige Praxis künstlerischer Intervention wäre als Prozess permanenter Neuanfänge zu konzipieren. Unterschiedliche Handlungsabschnitte, Rhythmen und Zeitlichkeiten überlagern oder überkreuzen sich, verzahnen sich ineinander und werden miteinander verwoben: spontane Ad-hoc-Aktion im Stadtraum, einzelne Bühnenauftritte, Präsentationen auf Symposien, Tagungen oder Konferenzen, Festivalproduktionen, Engagements für eine oder zwei Spielzeiten, die Organisation von (mitunter mehrjährigen) Kulturevents, mehrmonatige Artist-in-Residency-Aufenthalte, kontinuierliche Vernetzungsaktivitäten, immer wieder neue oder revidierte Bewerbungen für Projektförderungen. Diese Kombinatorik verweist auf einen umfassenden Handlungsbegriff, der verschiedene Aspekte der Tätigkeiten, die im eigentlichen Sinne als künstlerische oder kulturelle Praktiken bezeichnen werden können ebenso integriert wie deren Voraussetzungen zum alltäglichen Lebensunterhalt wie Lehraufträge, Textredaktionen und Auftragsarbeiten – auf den Begriff ‚Kunst als Dienstleistung‘ wird später ausführlicher eingegangen. Die Entstehung und Funktionsweise der hier untersuchten Praxis ließe sich auch als Ausdruck eines Mangels an sozialer Abgesichertheit und Kennzeichen einer zunehmend als Dauerzustand empfundenen Phase beruflicher Neu- und Umorientierung interpretieren. Durch das Initiativwerden eröffnet sich eine praktische Handlungsoption in der Auseinandersetzung mit den längst nicht mehr nur den Kunst- und Kulturbereich kennzeichnenden prekären Beschäftigungsverhältnissen (vgl. Allmendinger 2005; Gebhardt/Hitzler 2006; Hitzler 2008). Diese Logik entspricht zugleich aktuellen Umwertungen und Tendenzen der zeitgenössischen Kunst als ‚offenes Handlungsfeld‘ (Weibel 1999), als ‚sozialer Raum‘ (Möntmann 2002) einer strikten Logik von Linearität oder Entwicklung entzieht, dabei Aspekte von Zielgerichtetheit, Kontinuität und Dauerhaftigkeit nicht ausschließt. Neue Initiativen werden in einen kontinuierlichen iterativen Prozess von Neubeginn und Wiederholung eingebunden. Das Initiativwerden wird zirkulär gefasst und stets in größere übergeordnete gesellschaftliche Prozesse und städtische Kontexte eingebunden. Anders gewendet: Ob Intervention, Experiment, künstlerische Forschung oder Dialogprozess – alle diese Praxen gründen auf einem darunter liegenden Schema, welches sich als ein beständiges Initiativwerden beschreiben ließe oder kurz: Perpetuum Initiative.

Zusammengefasst: *Erstens* kennzeichnet die vorgestellten Praxen, dass diese auf eigene Initiative, das heißt auf eine eigene Entscheidung und ohne einen Auftrag oder ein offizielles Mandat von anderen Personen, Organisationen oder Institutionen

entstanden sind. *Zweitens* wird der stete Neubeginn über das Gründungsmoment hinaus als geradezu paradigmatischer Handlungsmodus im Sinne von immer wieder (neu) anfangen figuriert. Zum *Dritten* wird die für sich selbst postulierte (Eigen-)Initiative als eine Art implizite Aufforderungsgeste an andere Personen gewendet, wiederum initiativ zu werden: nach dem Motto: Jeder kann neu anfangen. Auch du. Also: Fang an!

4.2 Kollektivität

Ausgangspunkt dieses zweiten Unterkapitels war die Frage nach dem ‚wir‘ bzw. wer damit eigentlich gemeint ist, wenn ein solches ‚wir‘ benannt wird. Zunächst stellt sich die Frage: Wer handelt mit wem, wer kann (nicht) mitmachen und wie organisiert sich dieses Zusammenhandeln? Kollektives Handeln wird hier verstanden als das „auf sehr verschiedene Arten koordinierte Zusammenhandeln mehrerer Individuen, welche sich in ihrem Handeln wechselseitig aneinander orientieren“ (Bader 1991: 67). In einem zweiten Schritt werden die spezifischen Faktoren zur Herausbildung der kollektiven Gruppenidentitäten genauer in den Blick genommen: Was konstituiert die Gruppe? Worauf gründet sich ein gemeinsames Selbstverständnis?

Angesichts der Vielfalt zur Beschreibung kollektiver Zusammenschlüsse von Kreisen, Gemeinschaften, Vereinen, Zirkel, Verbände, Klubs, Assoziationen, Partnerschaften, Allianzen, Teams, Sozietäten, Bündnisse, Brigaden, Gesellschaften, Netzwerke, Firmen oder Ensembles mit ihren jeweiligen spezifischen Konnotationen erscheint der Gruppenbegriff als „Normalfall der Vergemeinschaftung und Vergesellschaftung des Menschen“ (Schäfers 1999: 33) geeignet, um vielgestaltige soziale Zusammenhänge zu berücksichtigen und gleichwohl eine spezifische Form von Kollektivität zu beschreiben:

„Eine soziale Gruppe umfasst eine bestimmte Zahl von Mitgliedern (Gruppenmitglieder), die zur Erreichung eines gemeinsamen Ziels (Gruppenziel) über eine längere Zeit in einem relativ kontinuierlichen Kommunikations- und Interaktionsprozeß stehen und ein Gefühl der Zusammengehörigkeit (Wir-Gefühl) entwickeln. Zur Erreichung des Gruppenziels und zur Stabilisierung der Gruppenidentität ist ein System gemeinsamer Normen und eine Verteilung der Aufgaben über ein gruppenspezifisches Rollendifferential erforderlich“ (Schäfers 1999: 210/21)

Im Zentrum der nachstehenden Betrachtungen steht also die Frage nach den spezifischen Begründungen, internen Dynamiken und Handlungsweisen als Gruppe sowie nach Gemeinsamkeiten zwischen den Gruppen: zeichnen sich bestimmte Muster, Formen und Typen der Vergemeinschaftung ab, die sich in einheitlichen Kategorien beschreiben lassen?

4.2.1 Kollektiv handeln

„I want to have a certain kind of conversation, I wanna feel like I am part of something. So let's organize that somehow.“ Entsprechend diesem Wunsch nach einer gewissen Qualität von Gesprächen sowie der Teilhabe an einem zunächst recht unspezifischen ‚Etwas‘ schlossen sich die vier Studienfreunde aus dem MFA-Programms ‚Public Art and New Artistic Strategies‘ der Bauhaus-Universität Weimar zum *Process Institute* zusammen.

„In contrast to many groups that inspire us, however, a main difference is that we were quite explicit to set-up something and that we want to achieve something, rather than: oh, let's do that on the side. [...] We have like this vision and we get frustrated when we don't get there, but we have that ambition.“ (Zoe Kreye, *Process Institute*)

Die Gruppe bietet einen gemeinsamen Orientierungs- und Handlungsrahmen, bietet eine gewisse Kontinuität und Dauer durch die bewusste Entscheidung bzw. den Ehrgeiz, gemeinsam definierte Ziele erreichen zu wollen. Die Entstehung der Gruppe beruht auf einer gewollten Entscheidung, womit sogleich eine wesentliche Grundvoraussetzung eines jeglichen Nachdenkens über kollektives Handeln angesprochen ist. Denn „der Gebrauch von akteurstheoretischen Konzepten oberhalb der individuellen Ebene setzt voraus, dass die beteiligten Individuen die Absicht haben, ein gemeinsames Produkt zu schaffen oder ein gemeinsames Ziel zu erreichen.“ (Scharpf 2000: 101) Was in der Bezeichnung der Gruppe als Kollektiv, Institut, Büro, Gesellschaft oder Maßnahmen mitschwingt, ist eine im Hinblick auf kollektive künstlerische Arbeitsformen bekannte Argumentationsfigur der Abgrenzung und Infragestellung des (nach wie vor aktuellen) Mythos eines individuellen Schöpfergenies (vgl. dazu von Bismarck 2010).

„Die Reinigungsgesellschaft ist im Prinzip eine Plattform, die offen ist. Leute, die sich der Idee verpflichtet fühlen, können *unter der Unterschrift* [sic] Reinigungsgesellschaft agieren. Der Signaturstempel steht natürlich auch für eine Art Programm, genau für dieses Selbstverständnis, nicht die persönliche Handschrift zu pflegen.“ (Henrik Meier, *Reinigungsgesellschaft*)

Der anonyme Signaturstempel der *Reinigungsgesellschaft* ersetzt die Individualnamen der beiden Künstler Martin Kreil und Henrik Meier. Gleichwohl verbirgt sich hinter dem Kollektivnamen eine klare Autorschaft: Letztlich bestimmen die beiden Künstler über die Verwendung des Stempels bzw. wer „*unter der Unterschrift*“ [sic] der *Reinigungsgesellschaft* agiert. Das heißt, die beiden Künstler bleiben als Autoren,

Produzenten und Urheber identifizierbar. Ganz ähnlich heißt es auf der Webseite von *Kulturmassnahmen*: „Kulturmaßnahmen sind eine Tätigkeit, die man durchführt, weil man glaubt, dass man diese durchführen muss.“ Dies bedeute hingegen nicht, dass „jetzt auch andere Personen Kulturmaßnahmen machen können. Wobei, das ist eine interessante Frage!“, erklärt Sebastian Orlac. Und Boris Jörns ergänzt: „Also, jeder kann ja natürlich machen, was er will. [...] Die Sachen, die wir gemacht haben, also, da sind wir schon Kulturschaffende und Urheber.“ Mit diesen Aussagen wird deutlich, dass eine als kollektiv ausgewiesene Praxis, inzwischen eine gängige Methode, hilfreiches Label und (Selbstvermarktungs-)Strategie zeitgenössischer Kunst- und Kulturproduktion, nicht zwangsläufig bedeutet, dass Konzepte von Autorschaft aufgelöst werden. Diese ist zwar nicht urheberrechtlich geschützt, aber dennoch klar definiert und wird den Konstellationen unter dem Vorzeichen ihres jeweiligen Eigennamens zugeschrieben. In den Antworten auf die Frage, ob auch andere Personen über die Gründungsmitglieder hinaus mitmachen können, dominieren die Vokabeln im Prinzip, eigentlich und theoretisch:

„So sehr es natürlich erstmal partizipativ angelegt ist, ist es aber erstmal eine ziemliche Kinderzimmerveranstaltung von uns Dreien. Will sagen, also, wir spielen miteinander.“ (Sebastian Orlac, *Kulturmassnahmen*)

„Alle, die *für uns arbeiten* [sic] sind dann auch kleine Komplizinnen und Komplizen. [...] Es gab mal einen Stadtplaner für ein Jahr. Darüber hinaus mit anderen zusammenzuarbeiten im Büro, das war immer eher so ein bisschen theoretisch möglich, weil Andreas (Andreas Haase, Gründer des *Complicizen Planungsbüro*, Anm. der Autorin) halt diese Marke geschaffen hat.“ (Tore Dobberstein, *Complicizen Planungsbüro*)

„Es gibt ganz klar die Firma. Oder das Büroteam, die täglich versuchen, ihr Geld damit zu verdienen und Projekte reinzutragen. Dann gibt es noch das Netzwerk, das ist nicht mehr so intensiv, aber wo es immer wieder Überschneidungen gibt. Man schustert sich Sachen zu. [...] Eigentlich kann es jeder sein, der mitmachen will oder sich für ein Thema interessiert ohne jetzt in der Firma richtig arbeiten zu müssen. [...] Wenn wir keine Zeit haben oder uns das Wissen fehlt, dann rufen wir Leute aus dem Urbanauten-Dunstkreis an.“ (Ulrike Bührlen, *Urbanauten*)

Insbesondere in der Anfangsphase der Entstehung und Formierung einer Gruppe erscheint eine klare Abgrenzung nach einem ‚außen‘ oder ‚anderen‘ plausibel. Schließlich gilt es, sich als eine Einheit und Gruppe zu finden und eine spezifische Gruppenkultur, eine gewisse Haltung und Wahrnehmungsweise zu etablieren. Über die Gründungsphase hinaus erweisen sich die Kollektivkonstruktionen als äußerst stabil. Ob als Büro, Firma,

Gesellschaft oder Institut – das ‚Wir‘ bezieht sich auf einen eng umrissenen und nach außen abgegrenzten Zusammenschluss von gewöhnlich zwei bis vier durch Freundschaft verbundenen Personen. Diese setzten sich vornehmlich miteinander und richten ihr Handeln aneinander aus. Um diese so versammelten Personen herum lagern sich verschiedene, teilweise überlappende „Dunstkreise“, die sich meist aus dem persönlichen Netzwerk rekrutieren.

„Mich gibt es als Einzelperson sozusagen gar nicht“, erklärt Boris Jörns von *Kulturmassnahmen* und verweist damit auf die mittlerweile anerkannte Tatsache, dass sich in einer Person verschiedene kollektive Identitäten und Gruppenzugehörigkeiten überlagern. Oder um einen Gedichttitel Hans Magnus Enzensbergers aufzugreifen: Die ‚Erste Person Plural‘⁵ (2009: 76) hat viele Namen. Zwei Mitglieder von *Kulturmassnahmen* spielen zusammen im ‚Mandolinenorchester Kapajkos‘. Tore Dobberstein bloggt bei ‚Urban Passion‘ (<http://urbanpassion.blogspot.de>), das im Gegensatz zum *Complizen Planungsbüro* als ein offenes Netzwerk konzipiert ist. Diese Aktivitäten stehen offenbar nicht in Konkurrenz zu dem Engagement innerhalb der hier im Mittelpunkt stehenden Gruppe und tangieren die Frage der Zugehörigkeit nur peripher. Es existiert eine klare Priorisierung. Ein komplementäres Engagement in einer anderen Gruppe ist zwar möglich, aber kaum mit der gleichen Intensität. Nicht denkbar ist, dass eine *Urbanautin* im *Process Institute* mitforscht, ein *Complize Kulturmassnahmen* macht oder *Pony Pedro* mit dem Stempel der *Reinigungsgesellschaft* signiert. Auffällig ist die Bedeutung, die dem Gespräch innerhalb der Gruppe beigemessen wird:

„Like for me actually is this building of ideas between the four of us is the most exciting for me. Like to instigating the projects. This process of how to collaborate. [...] It’s like this moment when things are bouncing around and they are growing amongst you. I find this totally intoxicating.“ (Zoe Kreye, *Process Institute*)

Es scheint, dass subjektive persönliche Ansichten, Beobachtungen, Ideen oder Vorstellungen im jeweiligen sozialen Gruppenkontext eine andere Wertigkeit bekommen, eine neue Bedeutung bzw. überhaupt eine Bedeutung erfahren. Die

⁵ Der Vollständigkeit halber seien an dieser Stelle zumindest die ersten Zeilen des Gedichts ‚Erste Person Plural‘ angegeben, welche genau auf die hier beobachtete Abgrenzung des ‚eigenen‘ in der Abgrenzung zu einem ‚anderen‘ bzw. deren gegenseitige Bedingtheit zielen: „Wir sagen wir nur aus Höflichkeit. / Wer damit gemeint ist, ist nicht ganz klar. Ob Sie zum Beispiel / dazugehören, ja, Sie mit der Baskenmütze? / *Wir ihr sie* – zum Verwechseln ähnlich, doch immer gibt’s da die *einen* / und immer die *anderen*“ (Enzensberger 2009: 76)

Gespräche folgen einer dialogischen Logik im Gegensatz zu einer dialektischen Argumentation. Das englische Verb *to bounce* ließe sich hier übersetzen mit einem Hin- und Zurückprallen, Hopsen oder Hüpfen von Ideen. Zugleich dient das Miteinandersprechen dem Herausfiltern und Präzisieren von gemeinsamen Fragestellungen und Themen für mögliche Projekten, die somit zu kollektiven Interessen werden:

„It took a time to analyze our interests and motivations, also to understand that the collective work was kind of a qualitative jump into another way of working. Not only because of the collective character, but because of the topics.“ (Carlos León-Xjimenez, *Process Institute*)

Diese Äußerungen belegen das Bedürfnis nach Ideenaustausch und dass Projekte durch das gemeinsame Gespräch an Qualität gewinnen. Bei *Kulturmassnahmen* geht das immer ganz schnell:

„Wenn wir uns treffen. Man erzählt irgendeine Begebenheiten und dann kommt man eigentlich sofort dazu, das grob zu analysieren und dann zu sagen, das ist ja auch total absurd. Dann geht das hin und her. Durch unsere Vorlieben kommt da immer auf so eine Art: Wie spricht man über etwas?“ (Boris Jörns, *Kulturmassnahmen*)

Das Gespräch erlaubt es, spontan und flexibel auf Ideen oder Witze der anderen reagieren. Oftmals zunächst unbewusste oder wenig artikulierte (individuelle) Annahmen, Beobachtungen, Einschätzungen oder Vorlieben werden im gemeinsamen Debattieren und Diskutieren herausgefiltert, konkretisiert und präzisiert. Und durch die gemeinsame Praxis kristallisiert sich mit der Zeit eine gewisse Haltung, bestimmte Deutungsmuster und eine Sichtweise und gemeinsamer Standpunkt heraus. Das kollektive Handeln gründet faktisch im gemeinsamen Gespräch und den so herausgefilterten bzw. darin hervortretenden kollektiven Interessen. Zusammenfassend und etwas salopp formuliert: kollektiv handeln wir, weil wir finden es/das/jenes/etwas interessant.

An dieser Stelle erscheint es sinnvoll, etwas genauer auf den Interessensbegriff einzugehen. In den Sozialwissenschaften wird dieser Begriff als eine zentrale Vermittlungskategorie zwischen Individuum und Gesellschaft konzipiert, welche zum Großteil von kollektiven intermediären Organisationen (hier der Gruppe) wahrgenommen werden. Gerhard Himmelmann (1983: 13f.) nennt vier Bestimmungsparameter von Interessen, welche die Bedeutung und Funktion von

Interessen für die Entstehung und Handlungslogik der hier untersuchten kollektiven Praxen präzisieren.

1. Interessen sind vielfältig und variationsbreit, überlagern sich und sind keineswegs statisch, oftmals nur latent vorhanden und nicht unmittelbar handlungsbestimmend.

2. Interessen formieren sich immer konkret und nicht abstrakt gemäß tatsächlichen oder wahrgenommenen Problemen und transformieren damit individuelles wie kollektives handeln.

3. Interessen zielen auf eine materielle oder immaterielle Nutzen- und Vorteilmehrung, auf Erhaltung oder Verbesserung einer Vorteils- oder Wertposition. Dies kann eine Erkenntnis, die Lösung eines Problems, gesellschaftliche Anerkennung und Absicherung oder den Erwerb von Kompetenzen bedeuten.

4. Interessen werden in der Regel im Kontext einer bestimmten Problemsituation diskutiert und verweisen meist auf einen Interessenskonflikt.

Diese letztgenannte Aspekt steht im Zentrum der Betrachtungen von Bader (2009: 129f.): Er betont die Partikularität von Interessen im Sinne von spezifischen reflexiven Artikulationen handlungsfähiger Personen, die immer einen gewissen Streit um als knapp erfahrene Ressourcen im Gegensatz oder in Konkurrenz zu den Interessen anderer implizieren. Herausgestellt sei an dieser Stelle jedoch noch ein weiterer wesentlicher Aspekt: Bei Interessen handelt es sich um sinnhafte Orientierungen. Diesen Aspekt subjektiver und kulturell bestimmter Sinnorientierung beschreibt Sascha Münnich wie folgt:

„Es kommt darauf an, die Formierung von Interessen als einen *fortgesetzten Prozess* der subjektiven Sinnstiftung der Individuen zu verstehen, der zu verschiedenen (nur empirisch-historisch nachzuvollziehenden) Zeitpunkten stärker von den materiellen Zwängen oder von der Bindekraft kulturell geteilter Wissensbestände getrieben sein kann, immer aber von der Position des Akteurs in der gesellschaftlichen Verteilung von Ressourcen *und* Ideen her gedacht werden muss.“ (2011: 280f)

Ein solchermaßen konzipierter Interessensbegriff erlaubt es also, unterschiedliche Facetten der kollektiven Praxis wie materielle Nutzenmaximierung, ideengeleitete Wahrnehmungsmuster, Sinnkonstruktionen und den situativen Kontext gleichermaßen einzubeziehen. Interessen erweisen sich als eine positionale ebenso wie intentionale Kategorie und deren Formierung als ein dynamischer Prozess. Anders gewendet: Es ist

diese Ausrichtung und beständige Rückkoppelung an die Interessen der Gruppe, welche einen permanenten Wandel von Handlungsorientierungen erlaubt und zugleich eine hohe Kontinuität und Stabilität von Zielen und Ähnlichkeiten erklärt, welche in den – notwendigerweise partikularen – Absichten, Intentionen und Wünschen der Gruppe gründet.

4.2.2 Kollektive Identitäten

Die Antwort auf die Frage der Zugehörigkeit ist eindeutig: „Nee, Carsten ist kein Pony. [...] Sebastian arbeitet im Moment an mehreren Projekten mit allourmemories. Ursprünglich kam er einfach mal bei uns vorbei, [...]. Seit wir in der Köpenicker Straße sind, hat Carsten einen Arbeitsplatz bei Pony Pedro.“ (Mark Thoman, *Pony Pedro*) Ein gemeinsamer Arbeitsort und eine temporäre meist projektbezogene Zusammenarbeit begründet keine Zugehörigkeit zur Gruppe Pony Pedro. Was aber macht eine Person zum Pony, zum Komplizen oder zur Urbanautin? Diese Frage detaillierter zu untersuchen wird im folgenden auf die von Bader (1991: 114ff.) genannten sechs Faktoren zur Herausbildung kollektiver Identität zurückgegriffen:

1. Homogenität der objektiven Lebenslage
2. Homogenität der Lebensstile und Kulturen
3. Unbewusste und vorbewusste Aspekte von Gruppenkulturen
4. Charakter der sozialen Organisiertheit
5. Selbstständige Bewegungs- und Konfliktorganisationen
6. Charakter und Umfang der Mobilisierung.

Diese sechs Aspekte sind in der Empirie freilich nicht immer trennscharf voneinander abgrenzbar. Manche Faktoren lassen sich in der hier untersuchten Praxis kaum nachweisen und andere Aspekte wären stärker zu betonen.

1. Homogenität der objektiven Lebenslage

Wenig verwunderlich, dennoch überraschend deutlich zeigt sich, dass die Gruppen letztlich recht einheitlich verfasst sind: 30plus, ledig oder in der Familiengründungsphase, akademisch oder universitär gebildet und freischaffend tätig – so ließen sich die wesentlichen Merkmale zusammenfassen. Man arbeitet und wohnt zum Großteil in einer der deutschen Großstädte, ergänzt bzw. unterbrochen von meist kürzeren und projektbezogenen Aufenthalten (u.a. in Barcelona, Chicago, New York, Odessa, Toronto, Lima oder Johannesburg). Man kennt sich größtenteils aus dem Studium etwa der Stadtgeographie an der Technischen Universität München (*Urbanauten*), dem MA-Program Art in public space der Bauhaus-Universität Weimar (*Process Institute*) oder von der Hochschule für Bildende Künste in Dresden

(*Reinigungsgesellschaft*). Dies bedeutet im Umkehrschluss, dass sich die hier beobachtete Homogenität nicht nur auf objektiv messbare Größen wie Alter, Ausbildung, Einkommenssituation, Familienstand und Wohnort bezieht, sondern auch auf die disziplinäre Herkunft und Verortung. Eine interne Differenzierung ergibt sich oftmals nur insoweit diese von den Gruppenmitgliedern als Nuancierung erkennbar ist:

„Interdisciplinarity? When it is required. We explore topics in which we are not trained. In that sense we look for other peoples expertise who are fully engaged in these topics that are not well known for us.“ (Carlos Leon-Xjimenez, *Process Institute*)

Andere Personen mit ihren jeweiligen fachdisziplinären Kompetenzen, Spezialwissen und Ressourcen für zeitlich eng begrenzte Projekte hinzugezogen. Das Oszillieren zwischen verschiedenen Disziplinen hat Methode und wird weniger als Mangel an sachlicher Substanz, methodischer Stringenz oder unzulässige Komplexitätsreduktion gewertet. Gemeinsam ist man Generalist und in emphatischem Sinne Dilettant oder „professional amateur“ (Carlos Leon-Xjimenez, *Process Institute*). Dass durch die gemeinsame Praxis erworbene Erkenntnisse und Fähigkeiten oftmals kaum als Kompetenz im doppelten Sinne von Fähigkeiten und Zuständigkeiten anerkannt werden, zumindest nicht in den herkömmlichen Berufskategorien, verstärkt nur das Zusammengehörigkeitsgefühl der Gruppe. Und auch wenn innerhalb der Gruppe verschiedene Berufsausbildungen und Fachdisziplinen zusammentreffen (wie bei *Kulturmassnahmen* Literatur, Film und Sounddesign/Musik, bei *Pony Pedro* Druckgewerbe, Theaterwissenschaften und Mediengestaltung oder im *Compliczen Planungsbüro* Architektur und Volkswirtschaftslehre), finden sich zahlreiche biografische Überschneidungen und ähnliche Interessen, womit unmittelbar das nächste von Bader genannte Kriterium angesprochen ist.

2. Homogenität der Lebensstile und Kulturen

„Nachdem wir dann nach einem Jahr in Barcelona zurückgekommen sind und was machen wollten beim Umweltverband Green City, hatten alle immer noch die gleichen Pullover an und haben die gleichen Sachen gesagt.“ Mit diesen Worten beschreibt Ulrike Bührlen ihre (und Benjamin Davids) Unzufriedenheit nach der Rückkehr von einem Erasmus-Austauschjahr. Gemeinsam mit einem befreundeten Studienkollegen, Stefan Zöller, organisierten sie so genannte Debattengelage, um in einem geselligen und informellen Rahmen mit Studenten aus verschiedenen Fächern wie der

Sozialgeographie, Architektur, Politik, Germanistik, Kunst- und Kulturwissenschaften über verschiedene den Stadtraum betreffende Themen (Streetart, Baudenkmäler oder Türme und Tapeten in Taipei) zu diskutierten. Dies entsprach gegenüber dem in einem Umweltverband gepflegten Kleidungsstil und Arbeitsweise – neben Pullovern erwähnt werden Arbeitskreise, Anträge, Unterschriftenlisten und Petitionen – mehr ihrem eigenen Lebensstil. Aus dem ‚AK ÖR‘ (Arbeitsreis Öffentlicher Raum) wurden die *Urbanauten*. Der Name entstand spontan und resultierte aus der Notwendigkeit, bei der Beantragung eines (nicht bewilligten) Forschungsprojekts beim Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung einen Absender in das Formular einzutragen. Auch wenn der Antrag zum Aufbau eines Nutzungsmanagementsystems für öffentliche Plätze abgelehnt wurde, hatten die *Urbanauten* jetzt einen Namen, waren für Außenstehende als Gruppe mithin adressierbar.

Die Abgrenzung nach Außen und der darin implizierten Definitionen des ‚Anderen‘ – dieser Aspekt wurde bereits im Interessensbegriff angerissen – scheint eng verknüpft mit Situationen der Konkurrenz um als knapp erfahrene und definierte Ressourcen und Belohnungen. Vielfach erwähnt werden als ungerecht empfundenen Bewertungen oder eine als verletzend empfundene Behandlung von als privilegiert erachtete Personen und Organisationen. Letztlich bestärken diese Erfahrungen der Nicht(be)achtung den internen Zusammenhalt und tragen durch das gemeinsame ‚Nichtverstandensein‘ oder ‚Nichtakzeptiertwerden‘ zur Schärfung des eigenen Profils bei. Mehr noch: Mangelndes Verständnis, Nichtanerkennung und Zurückweisung werden als Ausdruck einer generellen institutionellen Trägheit und grundlegendes Dilemma einer jeden neuen (künstlerischen) Praxis gewertet:

„We all want to ask and explore questions that do not fit into the traditional knowledge systems. [...] I see the Process Institute as a very young art collective, looking for more strategic goals, learning from the past projects already done, and pointing out different research lines.“ (Carlos León-Xjimenez, *Process Institute*)

Die Abgrenzung und Zurückweisung etablierter und/oder institutionalisierter Ästhetiken, Praktiken, Kontexte und Konformismen wird benötigt, um sich im Bestreiten derselben aufzurichten und ein je anderes noch unbestimmtes ‚Eigenes‘ überhaupt entwickeln zu können. Meist in Aktenordnern mal mehr oder weniger systematisch abgeheftet finden sich gleichwohl bei allen Gruppen ausgeschnittene Zeitungsartikel, Korrespondenzen, Projektdokumentationen oder Katalogbeiträge – eine Art Archiv oder Zettelkasten zum Nachlesen, zur Inspiration, zum Nachschlagen

und gegenseitigem Vorlesen. Das *Process Institute* bezeichnet diese Dokumentensammlung als Bibel. Diese Bibel wird prinzipiell nicht an Fremde ausgeborgt, darf hingegen in Anwesenheit bzw. unter Aufsicht eingesehen werden.

3. *Unbewusste und vorbereitete Aspekte von Gruppenkulturen*

„Es ist einfach eine andere Ansage, es sind andere Worte, wenn ich sozusagen Kulturmassnahmen bin“, erklärt Boris Jörns. Sebastian Orlac ergänzt: „Man imaginiert in Kulturmassnahmen-Maßnahmen immer die zwei anderen mit. Dass die gefühlt dahinter stehen. Das sind unsere Persönlichkeiten, kein Manifest oder bestimmte Regeln, die ich befolge.“ Die kollektive Identität gründet auf der (gefühlten) Zugehörigkeit von bestimmten Personen, ihren persönlichen Ansichten, Meinungen, Interessen und Vorlieben. Diese sind größtenteils affektiver Natur, wenig artikuliert oder präzise benannt. Jegliche Aussagen, was genau die eigene Gruppenkultur auszeichne, bewegen sich im Bereich des Allgemein und Ungefähren und wird oftmals mittels einer Argumentation von Ausschlüssen und Negation begründet. Womit auch die enge Korrelation zwischen der Herausbildung einer kollektiven Identität und der Abgrenzung nach Außen noch einmal deutlich greifbar wird: Identität ist ein relationales Konzept und lässt sich immer nur in Beziehung zu Anderen denken.

Große Bedeutung wird einem gemeinsamen Sinn für Humor beigemessen. So hießen *Kulturmassnahmen* ursprünglich *çöp-Kulturmassnahmen*, wobei das türkische Präfix *çöp* = Müll mit der Zeit verloren ging. Es sollte gleich im Titel auf ihre gemeinsame Vorliebe für absurde oftmals als wertlos oder schmutzig geltende („trashige“) Dinge, Begebenheiten und Themen hinweisen. Auch bei den *Pony Pedro* fungiert das Miteinanderlachen oder auch das Mitlachen als ein wesentliches, wenn nicht gar das entscheidende Moment der Zugehörigkeit:

„Wir haben schon so etwas wie einen total bizarren gemeinsamen Geschmack und ästhetischen Stil entwickelt, der so explizit ist, dass es wirklich nicht leicht ist, andere da reinzukriegen. Es hat schon was Geschlossenes. Nach fünf Jahren können wir verdammt über dieselben Sachen lachen, über dieselben Sachen Spaß dran haben.“
(Mark Thomann, *Pony Pedro*)

Die Bedeutung von Humor für die Herausbildung kollektiver Identitäten lässt sich am Beispiel der ‚Squatting‘-Intervention vom *Process Institute* gut illustrieren. Diese Besetzung der Temporären Kunsthalle wurde von anderen Besuchern – so berichtet

eine ehemalige Mitarbeiterin der Kunsthalle – kaum als Aktualisierung und humorvoller Kommentar des Ausstellungstitels ‚squatting. erinnern, vergessen, besetzen‘ gewertet. Das *Process Institute* wird vom Gelände verwiesen. Wenn andere diese Intervention nicht lustig oder genauer: nicht komisch finden, stärkt das nur den internen Zusammenhalt der Gruppe. Humor, so ließe sich mit Simon Critchley formulieren, hat immer auch eine soziale Funktion; gerade darin besteht seine „implizite Vernünftigkeit“ (2002: 94). Humor beruht nach Critchley immer auf einem stillschweigenden Konsens, das heißt eines gewissen (innerhalb einer Gruppe geteilten) impliziten Verständnis oder eben (Gemein-)Sinns für Humor, damit die Erfahrung und Wahrnehmung einer empfundenen Unvereinbarkeit – der Inkongruenz – überhaupt nach außen darstellbar und erkennbar wird. Humor definiert mit anderen Worten die Grenzen eines ‚Wir‘ und bietet insofern einen wirksamen Mechanismus der sozialen Integration zur Herausbildung einer kollektiven Identität.

Alle Gruppen haben ihre eigene Geschichte, Welche als eine Art Gründungsmythos oder offizielle Standardversion von den Gruppenmitgliedern à la „Erzählst du es oder soll ich?“ in ganz ähnlichen Worten und offenbar nicht zum ersten Mal wiedergegeben. Durch das Erzählen wird die eigene Geschichte fortlaufend aktualisiert und dabei immer auch leicht verändert: „Eine offizielle Geschichte der Reinigungsgesellschaft gibt es nicht und es kann sie auch gar nicht geben“, erklärt Martin Kreil. Er verweist damit auf die spezifische Logik von Geschichten: ihre Dynamik, Subjektivität und Varianz. Geschichten ermöglichen unterschiedliche Interpretationen, individuelle Ergänzungen und Schwerpunktsetzungen für ein dennoch gemeinsames Narrativ. In schwierigen oder konflikthaften Situationen kann man sich zudem über die eigene Erzählung, quasi der eigenen Geschichtlichkeit versichern und über die (noch) fehlende Anerkennung hinwegtrösten.

4. Charakter der sozialen Organisiertheit

Kurz zur Frage der rechtlichen Verfasstheit: Das *Complizen Planungsbüro* besteht aus zwei Einzelunternehmern in Halle und Berlin. Die *Urbananten* sind ein gemeinnützig eingetragener Verein und *Pony Pedro* haben sich einem solchen Verein, dem *Kulturring e.V.*, angeschlossen. Keine formale Rechtsstruktur haben die *Reinigungsgesellschaft* und das *Process Institute*. *Kulturmassnahmen* erwägen die Gründung einer Gesellschaft bürgerlichen Rechts (GbR), also einer nichtkaufmännischen Personengesellschaft. Eine formale

Rechtsstruktur wird weniger aufgrund eines bestimmten (gemeinnützigen oder profitorientierten) Zwecks gewählt, sondern stellt vielmehr ein notwendiges Übel zum Zweck der Fördermittelbeantragung und Kostenabrechnung darstellt:

„Giving ourselves this foundation that we can work from and then on the other hand not using the kind of organizational structure or validation of what you need to be an institution. [...] Like shall we become a Verein to access different funding and what kind of legal structure would that give us. And then we gave it up. Because it's really very structure. You have to have a president, a treasurer, you have to adopt a hierarchical structure that we were not interested in using.“ (Zoe Kreye, *Process Institute*)

Intern existieren kaum formalisierte und reglementierte Arbeitsabläufe, Verfahrensprotokolle oder anderweitig festgeschriebene Vereinbarungen. Aufgaben und Zuständigkeiten werden, wenn überhaupt projektbezogen definiert und flexibel mit- bzw. untereinander ausgehandelt. Dieses Changieren und Wechseln zwischen unterschiedlichen Aufgaben- und Tätigkeitsbereichen wird mitunter im Rahmen von Projekten – jetzt als fiktives Rollenspiel – aufgegriffen, wieder aufgelöst und mitunter persifliert. Dazu ein Beispiel aus der Dokumentation des „Anton Reiser Werkstipendien“ (2005: 86/87) von *Kulturmassnahmen*:

„Wie im vorliegenden Band deutlich wird, haben wir bei diesem Projekt verschiedene Rollen eingenommen. Als Auslober, Jurymitglieder, Kuratoren, Sachbearbeiter, Köche hatten wir klar umrissene Aufgabenbereiche. Wenn wir allerdings gemeinsam am Tisch saßen, lösten sich die Grenzen in diesem Rollenspiel auf.“

Wenngleich die Regeln der wechselseitigen Beziehungen und Interaktionen größtenteils ungeschrieben bleiben, verlangt letztlich jedes Zusammenwirken mehrerer Personen einen gewissen Grad an formaler Gliederung vielleicht im Sinne von stillschweigenden Verabredungen über die Form und Regelmäßigkeit von Gesprächen in der Gruppe, die Aufbewahrung und/oder Dokumentation von Projekten oder die Beantwortung von E-Mails. Die wirklich wichtigen Fragen werden immer von Angesicht zu Angesicht besprochen.

5. Die Herausbildung selbstständiger Bewegungs- und Konfliktorganisationen

Prinzipiell und ausschließlich wird im Konsensmodus gehandelt: „Wir sind sozusagen die Mädchen für alles. Wir machen nur Sachen, wenn „beide 100%ig einverstanden sind“, heißt es bei der *Reinigungsgesellschaft*. Man spricht sich ab und einigt sich irgendwie. Es zählt nicht das bessere Argument, sondern im Zentrum steht der

gemeinsame eher dialogische denn dialektische Beratungs- und Verständigungsprozess. Ausformulierte, aufgeschriebene oder anderweitig verklausulierte Interaktionsregeln scheinen nicht erforderlich. Ganz ähnlich bei *Kulturmassnahmen*:

„Ich finde es erstmal faszinierend, dass es letztendlich bei Projekten ganz selten heißt: du machst das, du machst das. Sondern, dass ergibt sich einfach. Der eine fängt an, an der Website zu basteln und merkt, ach, wir brauchen ein Logo und entwirft dann das Logo. Dann hat der andere Zeit und macht den Presstext. Wir schicken das dann immer rum. Aber es ist echt phänomenal, wie das ohne Vorgaben funktioniert. Klar, mal macht einer mehr. Aber wir achten da schon drauf, das jeder zu tun hat.“
(Sebastian Orlac, *Kulturmassnahmen*)

Ob es sich bei diesen wenig präzisen Aufgabenbereichen und Kompetenzzuschreibung um eine „Entdifferenzierung“ von „multitaskenden Alleskönnern“ – so die provokante These von mit Isabelle Graw (2010: 78/80) handelt, wäre später zu problematisieren. An dieser Stelle sei festgehalten, dass selbständige Bewegungs- oder Arbeitseinheiten weitgehend fehlen und dass sich dies nicht nur mit der relativ kleinen Gruppengröße erklärt. Dass jede(r) für alles zuständig ist wird vielmehr als Qualität und Signum einer starken kollektiven Identität postuliert. Mehr noch: Wenn jede(r) irgendwie für alles zuständig ist, verstärkt dies gleichsam den internen Zusammenhalt: weil dann jede/r gleichsam (mit-)verantwortlich und haftbar ist für Erfolge wie ein Misslingen gleichermaßen. Problematisch an einer solchen auf gegenseitige Verständigung und Konsens ausgerichteten Praxis ist, dass Mechanismen oder Strukturen zur Streit- oder Konfliktbearbeitung kaum erlernt werden, dass auftretende Unstimmigkeiten, widersprüchliche Meinungen, persönliche Konflikte oder weitreichende Differenzen unmittelbar die Existenz der Gruppe gefährden, wenn nicht gar das Ende einer Zusammenarbeit bedeuten.

6. Charakter und Umfang der Mobilisierung

„Kollektive Identität wird in expressiven Aktionen ausgedrückt und in ihnen und durch sie zugleich erst konstituiert, entwickelt und verstärkt“, schreibt Bader (1991: 116) und meint damit, dass kollektive Selbstdarstellung und Selbstinszenierung einen wesentlichen Einflussfaktor von Vergemeinschaftungsprozessen darstellen.

„Es gibt schon das Sendungsbewusstsein: Das müsste man mal zeigen! Oder das müsste man mal öffentlich machen. Klar, kann man es auch in der Wohnung machen. Aber irgendwie auch nicht. Man kann immer auch mit Leuten reden, aber wir wollen das schon irgendwie inszenieren.“ (Boris Jörns, *Kulturmassnahmen*)

Interne Gespräche und expressive Aktion gehen Hand in Hand. Manche Intervention wirkt wie eine Re-Inszenierung der internen Gruppenhandlungen: How to exist ohne einen festen Arbeitsplatz? Was können wir von ihnen lernen? Mitunter scheint es, dass das Kreisen um die eigenen Fragen – nach einer zeitgemäßen künstlerischen Praxis, einer sinngebenden Tätigkeit, alternativen Lernumgebungen und Wissensordnungen – qua expressiver Aktion in den öffentlichen (zumeist städtischen) Raum verlagert wird; die Intervention gewinnt in dieser Perspektive als eine Methode zur Stärkung der kollektiven Identität in gewisser Weise zusätzlich an Plausibilität. Die Intervention wird zum Re-Enactment der eigenen kollektiven Praxis, transportiert bestimmte Fragen und Themen und ist zugleich Medium der kollektiven Selbstdarstellung. Beabsichtigt ist weniger eine Mobilisierung oder Rekrutierung als vielmehr die Generierung von Aufmerksamkeit und richtet sich an ein Außenstehende im Sinne von – einem noch genauer zu präzisierenden – Publikum. Wird die Intervention per Fotografie und Video dokumentiert, archiviert und medial verbreitet, transportiert dies immer auch ein spezifisches Bild der Gruppe. An diesem Punkt zeigt sich eine klare Differenzierung zwischen den hier untersuchten sechs Gruppen. Im Gegensatz zu den oben abgebildeten vier Gruppen finden sich (nicht nur in öffentlich zugänglichen Quellen) beim *Complizen Planungsbüro* und den *Urbanauten* kaum Abbildungen der Gruppe. Es sind dies zugleich jene zwei Gruppen, die bei Facebook ein ‚Profil‘ (für Freunde) und keine ‚Seite‘ (für Fans) angelegt haben.

Zusammengefasst: Die Gruppen zeichnet aus, dass sie sich a) über kollektive Praxis nach innen als Gemeinschaft erleben und b) durch Abgrenzung nach außen als Gemeinschaft darstellen. Die kollektive Praxis beruht c) auf einem zumindest impliziten Selbstentwurf oder einer gewissen Vorstellung, was die eigene Gruppe konstituiert. Die diskursive Selbstvergewisserung durch Gespräche, gemeinsame Geschichten, Erzählungen und Witzen sowie expressive Aktionen stellen zentrale Faktoren zur Formierung und Herausbildung einer kollektiven Identität dar, welche durch die gemeinsame Praxis immer wieder aktualisiert, bestätigt oder genauer: re-enacted wird. Hinzukommt, dass der Zusammenschluss d) eine unbedingte Funktionalität und spezifische Rationalität besitzt: basierend auf den individuellen Interessen, Vorlieben, Idiosynkratien und Subjektivitäten der in der Gruppe versammelten Personen eröffnet sich ein Forum für kollektive (Selbst-)Vergewisserungen, das Experimentieren mit unterschiedlichen Tätigkeitsfeldern, des beiläufigen und spielerischen Wissenserwerbs. Mit viel individuellem Gestaltungsraum (Variabilität) und einem hinreichenden Grad an

Organisiertheit und formaler Struktur (Stabilität) bietet die Gruppe eine Art selbstgebastelte Sicherheitskonstruktion. In der kulturwissenschaftlichen Debatte werden gegenwärtige Formen der Vergemeinschaftung meist in Kategorien des Ephemeren, Flüchtigen und Nomadischen umschrieben (vgl. Gebhardt/Hitzler 2006; Krajewski 2004; Prisching 2010; Schnell/Stanitzek 2005). Demgegenüber dokumentieren die hier beobachteten Gruppen einen starken Wunsch nach Dauerhaftigkeit, Kontinuität und Verbindlichkeit. Zwischen ökonomischer Existenznische, sozialer wie künstlerischer Selbstverwirklichung und Sinngebung, ausgestattet mit einem minimalen Budget und möglichst wenig bürokratischen Anforderungen, bietet die Gruppe einen dynamischen und gleichwohl stabilen gemeinsamen Handlungs- und Orientierungsrahmen. Das Büro, die Firma, der Stammtisch in der Theaterkantine, die WG-Küche, die Druckwerkstatt oder eine leerstehende Wäscherei sind jener Ort für gemeinsame Gespräche; wo man sich trifft, diskutiert, individuelle Präferenzen zu kollektiven Interessen bündelt, um auf dieser Grundlage gemeinsam (immer wieder) neue Initiativen zu wagen. Insofern verweisen die hier untersuchten Kollektivkonstruktionen auf prekäre Existenzbedingungen innerhalb der zeitgenössischen Kunst-, Kultur- oder so genannten Kreativwirtschaft und zugleich auf ganz praktische Entgegnungen und Bewältigungsstrategien.

4.3 Inszenierung

Interventionen fallen nicht vom Himmel. Sie müssen geplant, inszeniert und interpretiert werden. Abgeleitet von dem Wort Szene (von griechisch σκηνή = die Bühne, das Zelt) beschreibt die Inszenierung die unterschiedlichen Techniken und Strategien, mit denen etwas zur Erscheinung gebracht wird und zugleich den Prozess des Erscheinens selbst. Und nur dies kann hier zur Diskussion stehen, also der Prozess des Inszenierens, welcher in der Rezeption und Teilhabe durchlaufen wird; nicht aber solche Prozesse, die sich erst im Nachhinein einstellen. Ob eine Inszenierung, wird sie einmal als solche verstanden und interpretiert, tatsächlich zu einer Veränderung und Neuorientierung bezüglich subjektiver Wirklichkeits- und Selbstwahrnehmungen oder gar „eine Transformation herbeizuführen vermag“ (Fischer-Lichte 2004: 305), ist eine Frage, die in dieser Forschungsarbeit nicht verfolgt wird.

Neben der künstlerischen Produktion im engeren Sinne und außerhalb des Rahmens und der Reichweite des Theaters – als autonome Kunst und soziale Institution – werden seit Beginn der 70er Jahre auch Bereiche von Stadt- und Landschaftsplanung, Design, Mode, Kosmetik, Wirtschaft und Werbung in theatralen Kategorien beschrieben. Insbesondere in den neueren sozial- und kulturwissenschaftlichen Diskursen werden „bestimmte soziokulturelle Kontexte und Prozesse, Entwicklungstendenzen, Wandlungen und Trends der Gegenwartsgesellschaft [...] zunehmend mit Begriffen wie Inszenierung, Performanz/Performance/Performativität, Image, Event oder visual culture belegt“ (Willems 2009: 13). Ursprünglich war es Erving Goffmann, der mit seiner einflussreichen Publikation ‚Wir alle spielen Theater‘ (1973 [1959]) dramaturgisches Handeln vom Generalverdacht des Künstlichen, Ideologischen und Falschen befreite und die alltägliche Rationalität von dramaturgischem Handeln betonte. Jon McKenzie (2001) erklärte Performance gar zum zentralen transformativen Machtkomplex des 20. und 21. Jahrhundert, ähnlich wie das Regime der Disziplinierung Michel Foucault zufolge die bestimmende Formation in den beiden letzten Jahrhunderten gewesen sei. McKenzie zufolge richten sich soziale Anerkennung und Akzeptanz, Einfluss und Prestige eines Menschen in der Gegenwartsgesellschaft weniger nach der Einhaltung bestimmter Normen als danach, in welchem Maße jemand sein Handeln erfolgreich als Performance zu präsentieren vermag. Im Rahmen dieser Arbeit wird hingegen ein enger Inszenierungsbegriffs als theaterwissenschaftliche denn als allgemeine anthropologische oder soziale Kategorie verwendet. Diese Wendung zum

Theater begründet sich durch die Intentionalität und Ereignishaftigkeit von Interventionen – zwei zentralen Charakteristika von dramatischen Inszenierungen (vgl. Kirby [1987]/1990). Entgegen zufälligen Begebenheiten oder natürlichen Ereignissen (wie dem Rauschen im Wald) werden bestimmte Personen, Gegenstände, Materialien und Worte absichtsvoll vor einem bzw. für ein zumindest potentes – und noch näher zu bestimmendes – Publikum ausgebreitet. Es handelt sich bei Inszenierungen um ein zeitlich begrenztes Geschehen, welches in seiner besonderen Gegenwärtigkeit auffällig werden soll und das meist von einer hohen Komplexität und Regelmäßigkeit gekennzeichnet ist. Um Missverständnissen vorzubeugen: Es wird nicht behauptet, dass jede Intervention zwangsläufig eine Inszenierung darstellt. Vielmehr zu klären ist die Frage, worin das Potential und die Grenzen eines solchermaßen konzipierten theatralen Inszenierungsbegriffs zur Beschreibung und Erklärung der hier untersuchten Praktiken liegen.

„Inszenierungen, so möchte ich vorläufig sagen, sind 1. absichtsvoll eingeleitete oder ausgeführte sinnliche Prozesse, die 2. vor einem Publikum dargeboten werden und zwar 3. so, dass sich eine temporale Anordnung von Elementen ergibt, die auch ganz anders hätte ausfallen können.“ (Seel 2001: 49)

Analog zu dieser zunächst recht formalen Basisdefinition werden folgende drei Fragenkomplexe behandelt: Erstens werden die spezifischen Strategien in den Blick genommen, mit denen etwas absichtsvoll zur Erscheinung gebracht und sinnlich erfahrbar werden soll: eine Bühne bauen (4.3.1). Zweitens wird untersucht, ob und wie eine Brechung der konventionellen Zuschauer-/Publikumskonstellation stattfindet: Geregelte Grenzüberschreitung und flüchtige Gemeinschaften (4.3.2). Zum Dritten stellt sich die Frage, welche Bedeutung unerwartete Geschehnisse und Zufälle zukommt, welche Inszenierungen als prinzipiell arbiträre Ereignisse stets mitdenkt, ohne diese Entwicklungen jedoch planen zu können: Auffällig anders und unvorhersehbar (4.3.3).

4.3.1 Eine Bühne bauen

„Die Urbanauten flanieren, debattieren, formulieren, inszenieren, planen & bauen und kooperieren“, so steht es auf der Webseite der *Urbanauten*. Klick auf das ‚inszenieren‘:

„Ziel der von den Urbanauten konzipierten Veranstaltungen und Experimente im Öffentlichen Raum ist Verblüffung und Faszination auszulösen. Räume so zu verwandeln, dass Menschen auf einmal innehalten, sich wundern, die Zeit vergessen, sich begegnen, miteinander kommunizieren...“ (www.urbanauten.de, Zugriff: 22.10.2011)

Kommunikation, Intensität und Gegenwärtigkeit herstellen – mit dieser Zielformulierung ist das erstgenannte Kriterium der Inszenierung direkt angesprochen. Es zeigt sich die Absicht, (möglichst) intensive, authentische und sinnliche Erfahrungen zu ermöglichen. Wobei diese Feststellung noch keine präzise Begriffsbestimmung oder Vorgehensweise entwirft als vielmehr weitere Fragen generiert. Mit welchen Maßnahmen, Methoden, Techniken, räumlichen Aufbauten und/oder spezifischen Handlungs- oder Regieanweisungen werden solche Prozesse eingeleitet?

Aufbau, Form und Gestalt der Bühne orientieren sich oft an bekannten Formaten, welche sich grob den fünf Bereichen 1. Bildung, 2. Sport und Freizeit, 3. Medien, Kultur und Unterhaltung, 4. Politik und Verwaltung oder 5. Arbeit und Wirtschaft zuordnen lassen. Kann die gesamte Bandbreite und Vielfalt der zitierten Formate kaum auch nur annähernd erschöpfend dargestellt werden, seien zum Zweck der Anschaulichkeit einige exemplarische Interventionen angeführt.

1. Bildung: Freie Klasse (Process Institute), Vertretungsstunde (Kulturmassnahmen) oder Mobile Volksakademie (Pony Pedro)
2. Sport und Freizeit: Ferienressort Berlin del Mar (Pony Pedro), Kulturstrand (Urbanauten), Restaurant (Kulturmassnahmen), Skatebar (Complizen) oder Volksküche (Process Institute)
3. Medien, Kultur und Unterhaltung: Show des Scheiterns (Kulturmassnahmen), Karaoke (Process Institute), Wanderkino (Urbanauten)
4. Politik und Verwaltung: Readymade-Demonstration (Reinigungsgesellschaft), Bürger lassen melden, Haushaltsdebatte oder Steuererklärung (Kulturmassnahmen)
5. Arbeit und Wirtschaft: Bank der Arbeitswertung und Entlohnung (Process Institute), Lernwerkstatt Kunst und Wirtschaft (Reinigungsgesellschaft)

Allein die Titel suggerieren bereits ein gewisses Setting zur Beschreibung der jeweiligen Anordnung, des sozialen Zusammenhangs oder des jeweiligen Schauplatzes

als Ort der Handlung suggerieren. Diese Settings intendieren keine möglichst getreue Nachahmung, Kopie oder Wiederholung des jeweils zitierten Formats im Sinne einer Coverversion. Es handelt sich auch um kein ‚Fake‘, also eine mimetischen Nachahmung eines anderen Kunstwerks, die im Gegensatz zur Fälschung zumindest selbst auf ihren gefälschten Charakter hinweist (vgl. Römer 2001). Demgegenüber will die Inszenierung nichts vortäuschen, sondern verweist als bewusste künstlerische Aneignung, Verfremdung und symbolische Darstellung eines anderen Formats auf ihren Doppelcharakter. Die jeweils verwendeten oder zitierten Settings mit ihren jeweils spezifischen Abläufen, Anordnungen, Formalitäten und Prozeduren bieten einen Rahmen, der jedoch stets verfremdet bzw. dekontextualisiert wird. So verlagerte die *Reinigungsgesellschaft* eine Leipziger Montagsdemonstration als eine ‚Readymade-Demonstration‘ in den Stadtraum von Columbus/Ohio. Eine ‚Haushaltsdebatte‘ (*Kulturmassnahmen*) findet nicht im deutschen Bundestag, sondern auf der Theaterbühne des Berliner Maxim Gorki Theater statt. Mit dieser Veränderung eines oder mehrerer Parameter des Originalformats wird eine Art experimentelle Versuchsanordnung geschaffen, und zugleich eine neue Annäherungsweise der Betrachter eingefordert. Durch die Auswahl allgemein bekannter und oftmals populärer Formate soll die Annäherung, Attraktivität, Bereitschaft und Wahrscheinlichkeit zum Hingucken und Mitmachen erhöht werden. Bei all diesen Settings kann ein gewisses Vorverständnis über das ‚zu Erwartende‘ vorausgesetzt werden. Umgangssprachliche Formulierungen, der Rückgriff auf bekannte popkulturelle Formate indizieren vertraute Abläufe, ein standardisiertes Handlungsrepertoire und sollen quasi die Mitmachhürden senken. Prägnant formuliert Boris Jörns: „Die Niedrigschwelligkeit ist auch eine Art Trick oder Verkaufsargument.“ Im Fall der ‚Troststube‘ wird die Bühne zum Schutzraum, um den jeweils Angesprochenen zu einer möglichst intensiven sinnlichen Erfahrung zu verhelfen. Denn sich trösten lassen ist eine intime Angelegenheit:

„Das ist vielleicht auch das Kultur an Kulturmassnahmen, nämlich dort irgendeine Art von Verabredung zu schaffen, wo alle geschützt sind. Wo alle dankbar sind, sich daran zu halten. Bei der Troststube konnten sich Leute von uns trösten lassen. Zum Beispiel haben wir sie beim Kartenspiel gewinnen lassen, Schnaps getrunken oder sie gestreichelt. Aber das war auch formalisiert und eigentlich doch eine total intime Sache. Es gab so eine Kabine, da war es sehr eng. Um an unsere Utensilien zu kommen, mussten wir an den Leuten vorbei. Und dann haben wir gemerkt, es ist praktisch, wenn wir auf dem Boden ein kleines rotes Quadrat aufkleben und sagen: Bitte warten Sie kurz in dem markierten Quadrat. Dann haben sich die Leute da hingestellt und wir konnten vorbeigehen und unsere Sachen holen. Und dieses ‚Bitte warten Sie im roten Quadrat‘ ist natürlich eine total beknackte Regel, aber jeder hat

das total dankbar angenommen. In dieser intimen Situation kriegst du hier eine Grenze gewiesen. Fraglos hat sich jeder mit dem Rücken zur Wand da hingestellt. Man hätte auch sagen können: Gehen Sie mal zur Seite, ich muss an Ihnen vorbei.“ (Sebastian Orlac, *Kulturmassnahmen*)

Das rote Quadrat auf dem Fußboden als räumliche Markierung und die Regieanweisung „Bitte warten Sie kurz in dem roten Quadrat“ regeln hier das Geschehen. Die Inszenierung setzt einen formalen Handlungsrahmen, dessen Begrenzung eine gewisse Orientierung, Sicherheit und Vertrautheit suggeriert. Strenggenommen war die Handlungsanweisung für das Geschehen in der Troststube unerheblich. Gleichwohl erwies sich diese Anweisung als äußerst hilfreich, um das Sich-Einlassen auf eine erstmal ungewohnte Situation durch einen (scheinbar) formalisierten, geordneten und klar strukturierten Handlungsablauf zu vereinfachen.

Wird die Aufführung (einer Inszenierung) mit Jens Roselt (2004: 29) als eine Art „Zwischenereignis“ konzipiert, wird klar, dass ein solches Zwischenereignis einer wie auch immer gearteten zeitlichen und territorialen Begrenzung bedarf, zwischen denen sich das Geschehen vollzieht. Durch spezifische räumliche Arrangements sowie dramaturgische Kniffe wird eine Bühne geschaffen, um Gedanken, Gefühle, Informationen, Erinnerungen, Fragen und Vorstellungen des Publikums herauszufiltern, zu bündeln, zu präzisieren und zu verdichten. So beschreibt Boris Jörns die Hauptaufgabe von *Kulturmassnahmen* als „eine Art Konkretisierungsarbeit“

Bei der Dialogannahme im Berliner Maxim Gorki Theater (März 2011) waren es diffuse Gefühle von Empörung oder Enttäuschung beispielsweise über einen ärgerlichen oder eskalierten Dialog, welche es zu konkretisieren galt. In einem Container auf dem Parkplatz des Berliner Maxim-Gorki-Theater nahmen *Kulturmassnahmen* Dialoge entgegen. Die Gespräche waren auf je 30 Minuten begrenzt und wurden anhand eines Formblatts protokolliert. Zudem erhielten die Teilnehmer eine von einem professionellen Illustrator angefertigte Comic-Zeichnung des – jetzt durch Änderungen, Ergänzungen oder anderweitige Eingriffe mit *Kulturmassnahmen* reparierten – Gesprächs. Dass die Beteiligten überhaupt eine Comic-Zeichnungen des fiktiven, also nur in der Vorstellung der jeweils Beteiligten existierenden Dialogs erhielten, sollte zur Teilnahme animieren und belohnen sowie Bedenken und mögliche Vorbehalte zerstreuen insofern es sich um oft sehr emotionale und intime Dialoge handelte.



Abbildung 1: Kulturmassnahmen, Dialogannahme, Comic-Zeichnung, Maxim Gorki Theater Berlin, 25.03.2011.

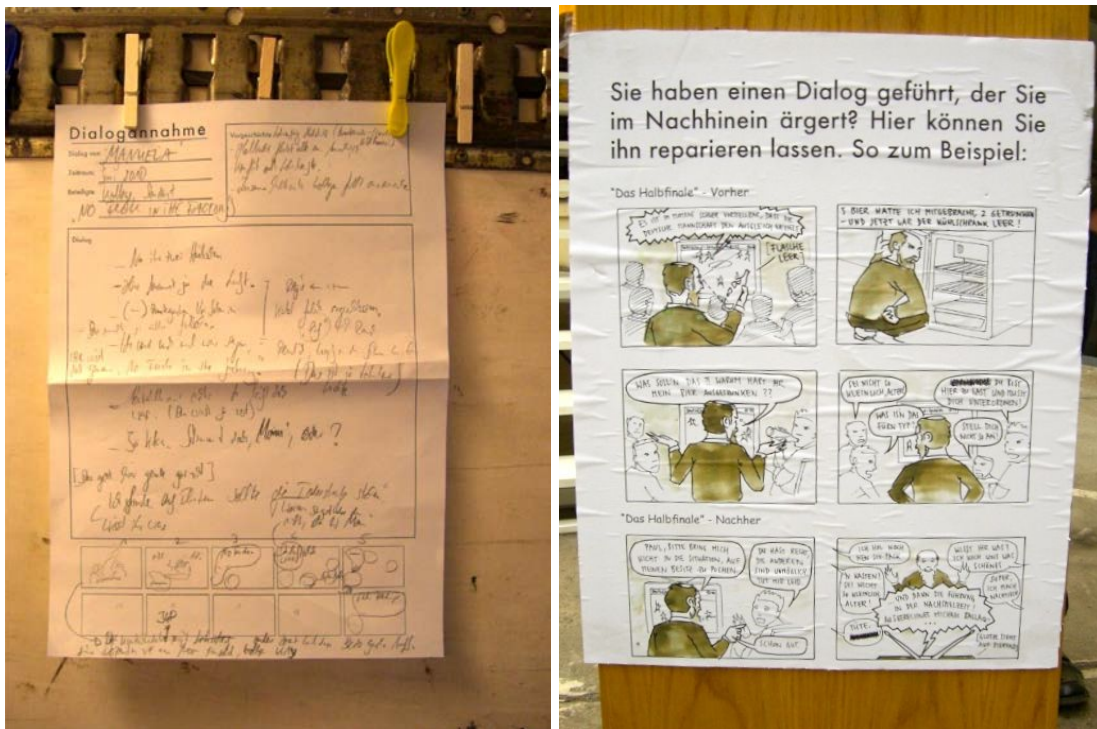


Abbildung 2 und Abbildung 3: Kulturmassnahmen, Dialogannahme, Formular und Plakat, Maxim Gorki Theater Berlin, 25.03.2011.

Das Formular, der Container und die Comic-Skizze waren alles Maßnahmen, welche die jeweils Beteiligten zu einer möglichst intensiven sinnlichen Jetztzeit-Erfahrung verhelfen sollten: „Es ist, was es ist. Darum geht es. Es findet statt. Und es bedarf eigentlich keiner weiteren Erklärung oder Auswertung“, erklärt Sebastian Orlac. Boris Jörns zufolge wirken inszenatorischen Techniken auch als „eine Art Abschweifschutz“. Inszenierungstechniken bezwecken bestimmte Wahrnehmungen, Vorstellungen und Gedanken zu lenken. Dazu schreibt Heinrich Popitz:

„Gelenkt sind Vorstellungen, wenn wir sie auf bestimmte Bahnen führen, Themen wählen, Fragen stellen. Ablenkendes wird möglichst abgewehrt. Gelenkte und un gelenkte Vorstellungen lösen sich häufig ab, verdrängen sich gegenseitig. [...] Im Pendeln zwischen der Offenheit ungesteuerter bildhafter Vergegenwärtigung und gezielter Konzentration ‚fällt uns etwas ein‘, was uns ohne Artikulationsschwankungen der Vorstellungsprozesse vermutlich entgangen wäre. Gelenkte Vorstellungen können sich zu denkenden Vorstellungen weiterentwickeln, wenn sie beginnen, mit abstrakten Begriffen zu operieren und sich zu argumentativen Strukturen zu zwingen (1997: 86/7)

Die Vorstellung oder genauer die Vorstellbarkeit alternativer Gesprächsverläufe, Parkplatzbewirtschaftungen, Brachflächen- oder Treppenhausnutzungen, Vertretungsstunden oder Bürgermeldungen werden durch räumliche Arrangements, Regieanweisungen und Requisiten gelenkt. Mittels diverser inszenatorischer Arrangements und Techniken, Abschweifschutz und Konkretisierungsmaßnahmen, wird eine Bühne markiert und begrenzt, um innerhalb dieses Rahmens Situationen größtmöglicher Gegenwärtigkeit, Intensität und Konzentration zu ermöglichen.

Ziel von Sportification des *Complizen Planungsbüro* wie etwa einem Mountainbike-Parcours durch das Treppenhaus eines leerstehenden Plattenbaus in Halle-Neustadt oder ein Fußballturnier auf einer zugemüllten Brachfläche am Wriezener Bahnhof in Berlin-Friedrichshain ist es laut Tore Dobberstein „alternative Aktivitäts- und Erlebnisräume an ausgefallenen Orten“ herzustellen, was „längerfristige Perspektiven oder dauerhafte Nutzungen als Freizeit- und Sportort nicht ausschließt“. Theatral gewendet: Das *Complizen Planungsbüro* baut eine Bühne, auf der ungewöhnliche oder zumindest an diesem Ort nicht vorgesehene Aktivitäten stattfinden können; wo man was erleben kann. Eingerichtet wird die Bühne mit aufgesammelten Straßenmöbeln, umgestapelten Gehwegplatten, Schaumstoffmatratzen und Baustellen-Absperrband. ‚Requisiten‘ sind Bälle, Frisbees, Knieschoner und Fahrräder. Die jeweilige Sportart bestimmt die Spielregeln. Sportliche Aktivitäten finden immer an einem konkreten Ort statt und nehmen insofern immer Bezug dem (unsichtbaren) Kontext beispielsweise in einem von Abwanderung gekennzeichneten Stadtviertel. Dieser Subtext wird kaum explizit thematisiert oder gar dramatisiert. Ganz im Gegenteil: „Wir wollen den Leuten nicht zu nahe treten“, erklärt Tore Dobberstein und betont das Beiläufige, Experimentelle, das zweckfreie Spiel und den sportlichen Wettkampf:

„Wir geben uns immer viel Mühe, wenn wir Sachen in der Öffentlichkeit machen, dass die zumindest so einen Unterhaltungswert und eine Passgenauigkeit auf eine bestimmte Zielgruppe haben. Das ist eines unserer zentralen Anliegen, dass die Leute Lust haben, mitzumachen. Das müssen jetzt auch nicht total viele sein. Weil das würde wieder nur die Chance erhöhen, dass das doch jemand wieder langweilig findet.“ (Tore Dobberstein, *Complizen Planungsbüro*)

Neben dem vielfach betonten Geselligkeitsaspekt und Unterhaltungswerts zur Initiierung von Beteiligungsprozessen wird hier gegenüber der Adressierung eines relativ unspezifischen Publikums eine gewisse Passgenauigkeit für eine bestimmte Zielgruppe angestrebt. Gemeint sind hier vor allem Jugendliche, für die das Sportarrangement in seiner Ästhetik und Nutzbarkeit als cool, interessant oder verblüffend anders erscheinen soll.

4.3.2 Geregelte Grenzüberschreitung und flüchtige Gemeinschaften

„We struggle with the idea of an audience.“ Mit diesen Worten schildert Zoe Kreye die grundlegenden Zweifel des *Process Institute* bezüglich einer klaren Grenze zwischen (aktiver) Künstlerin und (passiven) Betrachterinnen oder Zuschauerinnen, welcher sich im Begriff des Publikums manifestiert. Carlos León-Xjimenez ergänzt: „It’s about togetherness. We want to reframe communities and share this learning experience.“ Ziel ist es, Gemeinschaften anders zu rahmen, einen zeitlich wie geografisch begrenzten Raum zur Erfahrbarkeit eines Zusammenseins herstellen bzw. als Potentialität erfahrbar zu machen. Flüchtig sind diese Gemeinschaften, zu denen jeweils bestimmte Inszenierungsstrategien einladen, insofern sich die jeweilige *Ansammlung* von Menschen als Gruppe im Moment des Ereignisses artikuliert, und wohl auch kaum nochmals in dieser Zusammensetzung zusammentreffen wird. Das Präfix *An-* erscheint hier passender im Gegensatz zu einer *Versammlung*, welche zumeist organisiert und mit einem konkreten gemeinsamen Anliegen verbunden ist. Die Beteiligten können diese Gemeinschaft zu jedem Zeitpunkt wieder verlassen. Es entstehen kurzlebige und vorübergehende Formen von Gemeinschaft, welche von den jeweils Beteiligten überhaupt erst konstituiert und auch wieder aufgelöst werden können. Die Grenzen zwischen aktiver Teilhabe und unbeteiligtem Zuschauen sind fließend und sollen es während der gesamten Dauer der Aufführung auch möglichst bleiben. Dass man sich nicht sicher sein kann, wer jetzt dazugehört und wer nicht, ließe sich als ein zentrales Charakteristikum der Inszenierung angeben.

Bei dem von den *Urbanauten* organisierten Aktion ‚Moment of Starlings‘ (3.11.2009) werden diese flüchtigen Gemeinschaften als Vogelschwarm inszeniert. ‚Starlings‘ ist das englische Wort für Stare, welche regelmäßig große Schwärme bilden und sich vor allem kurz vor Sonnenuntergang an gemeinsamen Schafplätzen sammeln. Im Programmheft des Münchener SPIELART-Theaterfestivals wurde diese Aktion als ‚SMS Mob‘⁶

⁶ Der Begriff Flashmob wurde ursprünglich von dem amerikanischen Medientheoretiker Howard Rheingold (2002) entwickelt und bezeichnet einen kurzen, scheinbar spontanen Menschaufmarsch auf öffentlichen oder halböffentlichen Plätzen, bei denen sich die Teilnehmer persönlich nicht kennen und ungewöhnliche Dinge tun. Flashmobs werden über Online-Communities, Weblogs, Newsgroups, per E-Mail, Twitter oder Mobiltelefon organisiert. Rheingold unterscheidet ferner zwischen Flash- und Smartmob, wobei sich letztere durch ihre Sinnhaftigkeit bzw. ein durch die Aktion artikuliertes Anliegen auszeichnet.

angekündigt: eine „Weiterentwicklung des Happenings von flash mob zum urbanen Schwarm: social performance, pervasive game, Experiment, öffentlicher Raum, München.“ Spielerisch sollten so alternative Nutzungen des öffentlichen Raums erkunden werden. Eine Teilnehmerin berichtet:

„Dann geht es in den Untergrund. In der U-Bahnhaltestelle Marienplatz werden wir den berühmten „Frozen Grand Central“ nachstellen. Darüber freuen sich manche Teilnehmer ganz besonders. Während wir Richtung Rathaus schwärmen, werfen sie sich verschwörerische Blicke zu. Andere nehmen den Überraschungseffekt sehr ernst, sie wollen auf keinen Fall so aussehen, als gehörten sie dazu. Glaube ich zumindest. Denn auf einmal sieht man in jedem Fußgänger einen Flashmobber und kann sich überhaupt nicht mehr sicher sein, wer nun dazugehört und wer nicht.“ (Mitten im Schwarm, *jetzt*-Magazin der Süddeutschen Zeitung, 5.11.2009)

Einige angemeldete Teilnehmer verlassen den Schwarm. Manche kommen zurück und schwärmen gemeinsam weiter durch die Münchener Innenstadt. Andere, nicht angemeldete Neugierige und Schaulustige wie eine Gruppe japanischer Touristen, schließen sich dem mobilen Kollektiv spontan an. Manche gucken nur zu. Aber man weiß es eben nicht ganz genau. Wer dazugehört und wer nicht, lässt sich nicht klar benennen. Diese Berichte werfen unmittelbar Fragen nach der sozialen Funktion bzw. dem Funktionieren von Aufführungen – als konkrete Manifestationen einer Inszenierung – auf insofern durch die konstitutive Anwesenheit anderer immer auch eine bestimmte Vorstellung von Gemeinschaft formuliert wird. Eine Aufführung ist immer ein soziales Ereignis, welches der Herstellung und dem Erhalt von flüchtigen Formen von Gemeinschaft dient. Als eine Art flüchtiges ‚Wir‘ gestalten die jeweils Beteiligten – Organisatoren, Ausführende, Gäste, zufällige Passanten und Anwohner – diese Gemeinschaft selbst mit indem sie – metaphorisch gesprochen – die Bühne des Geschehens betreten oder diese verlassen. Diesen Gedanken beschreibt Fischer-Lichte im Begriff der „geregelten Grenzüberschreitung“. Sie nennt insbesondere das Rollenspiel oder genauer den (potentiellen) Rollenwechsel als ein wesentliches Charakteristikum der Inszenierung:

„Bestimmte Handlungen der Akteure können von einzelnen Zuschauern durch einen Rollenwechsel beantwortet werden, – zu dem allerdings bestimmte Inszenierungsstrategien einladen – der ihnen die Möglichkeit eröffnet, gemeinsam mit den Akteuren bestimmte Handlungen zu vollziehen. Dies vermittelt ihnen – ebenso wie den Akteuren – am und mit dem eigenen Leib die Erfahrung der Gemeinschaft mit den jeweils anderen, die „eigentlich“, „ursprünglich“ nicht dazu gehören. Diese Erfahrung kann nun durch Handlungen von Mitgliedern der Gemeinschaft – Akteuren und „Zuschauern“ – oder von einzelnen nicht in die Gemeinschaft

involvierten Zuschauern jederzeit annulliert werden. Die Gemeinschaft zerfällt.“
(Fischer-Lichte 2004: 91)

Mit der Betonung der Flüchtigkeit und Ereignishaftigkeit von gemeinschaftlicher Erfahrung verweigert sich die Inszenierung dem Anliegen, langfristige soziale Beziehungen, stabile Solidargemeinschaften oder gemeinschaftliche Identität herzustellen. In gewisser Weise ließe sich eine solche Vorgehensweise geradezu als theatrale Umsetzung Hartmut Rosas (2010: 173) Diktum lesen, dass Gemeinschaft per definitionem kontingent, flüchtig und ereignishaft ist: „Gemeinschaft kann nach dekonstruktivistischer Lesart weder repräsentiert noch ins Werk gesetzt werden, sie kann in strengem Sinn gar nicht benannt werden.“ Entscheidend ist das Moment der geregelten Grenzüberschreitung zwischen (aktivem) Schauspieler und (passivem) Zuschauer in der Entstehung und Auflösung stets dynamischer Formen der Vergemeinschaftung, welche sich als Erfahrung überhaupt nur augenblicklich fassen lässt.

Viele Interventionen situieren sich außerhalb eines kontextualisierenden Kunst- oder Kulturkontextes des ‚Weißen Würfels‘ oder der ‚Black box‘ des Theaterraums: Wenn sich *Kulturmassnahmen* mit einem Infostand in die Münchener Fußgängerzone stellen, wird die klassische Aufteilung zwischen den Schauspielern auf der Bühne und dem Publikum im Theaterraum aufgehoben. Die unsichtbare ‚vierte Wand‘ der Theaterbühne wird aufgelöst. Und durch diese Irritation und Verzicht auf eine geklärte Zuschauersituation wird zugleich die klassische Erwartungshaltung des (Kunst- oder Theater-)Publikums unterlaufen:

„Manche Fragen sind einfach interessanter, wenn man sie so behandelt. [...] Wir fanden Kulturmassnahmen mal gut, weil man kann es nicht einordnen. [...] Und das haben wir immer sehr genossen, dass die Leute im Gegensatz zu einer Kunstausstellung uns nie als Künstler wahrgenommen haben, sondern: Ich habe mit dem geredet. Und das ist auch nach wie vor wichtig. Diese Perspektive hat sich eigentlich nie geändert. [...] Wir bringen uns in eine Rolle und bringen die Leute aber auch in eine Rolle. Sie sind nicht Name sowieso, sondern Meldende und damit haben sie eigentlich nur die Aufgabe als ein meldender Bürgers zu agieren. [...] Entscheidend ist, seine Rolle zu akzeptieren. Ab da ist es quasi mehr oder weniger Performance oder ein Theaterstück. Da geht ein Feuerwerk ab.“ (Boris Jörns, *Kulturmassnahmen*)

Noch vor der direkten Ansprache und der inhaltlichen Überlegung einer Bürgermeldung stellt sich zunächst die Frage, ob es sich bei dem Personal von *Kulturmassnahmen* um echte Sachbearbeiter handelt. Und diese Frage sollte auch möglichst unbeantwortet bleiben. Dass die Rollen in dieser fiktiven Bürgerbefragung

unklar bleiben. Wobei das Rollenspiel allerdings erst beginnt, wenn die jeweils Angesprochenen ihre Rolle (als Meldende) annehmen. Erst dann wird *Grenzvermischung* zur *Grenzüberschreitung*. Erst dann beginnt mit den Worten von Boris Jörns das „Feuerwerk“, welches hier weniger für pyrotechnische Knall- und Lichteffekte steht denn für ein Ereignis von großer Emotionalität, Intensität und Staunen zu einem besonderen Anlass. Das Rollenspiel soll den Rollenwechsel erleichtern indem die Beteiligten in ihrer (fiktiven) Rolle als ‚Jemand‘ statt sie ‚Selbst‘ in Erscheinung treten und sich äußern können. Eine Funktion der Inszenierung besteht also darin, eine geregelte Grenzüberschreitung zwischen Bühne und Publikum durch einen Rollenwechsel zu ermöglichen und diese Grenzüberschreitung zugleich zu regeln. Wichtig scheint, dass solche (Grenz-)Übertritte zunächst gewisser Regeln bedürfen, um solche (Grenz-)Erfahrungen zu ermöglichen oder zumindest deren Wahrscheinlichkeit zu erhöhen. Im „Restaurant“ von *Kulturmassnahmen* ergab sich das Menü aus den mitgebrachten Lebensmittelresten und -vorräten der jeweils fünf Gäste, aus denen gemeinsam eine Mahlzeit bereitet wurde. Während des Kochens und eines von *Kulturmassnahmen* moderierten Tischgespräch wurde der Gesprächsrest des Vorabends – am 15.11.2009 der Satz „Ist doch egal, ist es aber nicht.“ – thematisiert und je nach Belieben verlängert, aufgekocht oder reduziert. Nach dem gemeinsamen Essen, spätestens zum Dessert, waren die Gäste aufgefordert, wiederum einen Gesprächsrest für den nächsten Abends zu formulieren. Es wurde lebhaft diskutiert. Diese Ernsthaftigkeit beruhte letztlich auf der freiwilligen Anerkennung der Regieanweisungen und Spielregeln sowie der Bereitschaft, sich auf diese fiktive (Spiel-)Situation einzulassen. Intensität und Verbindlichkeit entstanden de facto erst, weil die Beteiligten diese akzeptierten und annahmen. Erst im Mitspielen verliert der von der Außenperspektive festgemachte Unterschied zwischen Spiel und Ernst an Bedeutung. Es wird spät an jenem Novemberabend. Erst lange nach dem Dessert einigt man sich auf einen Gesprächsrest für den nächsten Abend: „Wir machen weiter. Ihr auch?“

Die Ermöglichung einer Grenzerfahrung wird nicht nur auf das vermeintliche Publikum angewandt: „Also for us within the situation like in the S-Bahn, we feel uncomfortable but we want to test ourselves as well and see this as a liberating experience.“ (Carlos León-Xjimenez, *Process Institute*) Es klingt paradox. Sich absichtsvoll in eine unangenehme Situationen begeben und dies als begehrtlich wie qualvoll zugleich zu empfinden. Jedoch, es scheint, dass Situationen der Entfremdung von der

alltäglichen Umwelt, den in ihr gültigen Normen und Regeln als befreiend empfunden werden und einen gewissen Reiz besitzen:

„In der Fußgängerzone zu stehen und zu sagen: erzähl mir was du willst und ich werde dich sogar repräsentieren! Das war super, aber zum Teil echt unerträglich. Natürlich. Aber weil es so gewollt war, war es wieder geil. Ok, jetzt passiert es. Wie so ein Abenteuer fast.“ (Boris Jörns, *Kulturmassnahmen*)

Die Intervention als persönliche Grenzüberschreitung oder Selbsterfahrung verspricht eine Steigerung an Gegenwärtigkeit und Intensität, und zwar für alle Beteiligten. Eine solche Vorgehensweise soll zugleich die Bereitschaft zum Mitmachen erhöhen, dass auch andere ihre eigenen Grenzen erfahren oder gar überschreiten. Die geregelte Grenzerfahrung dokumentiert die Ernsthaftigkeit und Verbindlichkeit des Anliegens im Sinne von: (Mit)Leiden legitimiert. Schließlich gehe es, so Sebastian Orlac, um das konsequente „Vollstrecken eines Prinzips“, gleichsam ein „demokratisches Element: Gleiche Regeln für alle.“ Das Überschreiten von Grenzen besitzt insofern eine doppelte Funktion: als Versprechen einer möglichst intensiven Jetztzeit-Erfahrung für alle Beteiligten sowie zur Legitimierung einer solchen (oftmals unangenehmen) Grenzerfahrung.

In der „Haushaltsdebatte“ (2008) von *Kulturmassnahmen* können jeweils fünf Zuschauer über die Verwendung der Eintrittsgelder entscheiden: ob karitativer Zweck, künstlerisches Vorhaben oder privates Wohlbefinden. Wenn man sich nicht einigt, geht der gesamt Betrag der Abendinnahmen zurück an das Theater. Durch die Übertragung einer parlamentarischen Haushaltsdebatte in den Theaterraum sollen „eminent politische Vorgänge“ auf einer Art Probesthne erlebbar werden:

„Wenn Sie jetzt Politiker wären. Jetzt sind sie einer: wie würden Sie entscheiden? Woran glauben Sie? Und die anderen glauben jetzt auch in ihre Sache und versuchen Sie doch mal, da einen Kompromiss zu finden! [...] Das ist wie so ein bisschen Kleinstpolitik.“ (Boris Jörns, *Kulturmassnahmen*)

Auf der kleinen Bühne des Theaters werden die großen Themen der Politik modellhaft verhandelbar, und der Rollenwechsel bietet eine Gelegenheit zum ‚So-tun-als-ob‘. Entgegen einem didaktischen Planspiel wird in der fiktiven Spielsituation des ‚als-ob‘ nicht der Anspruch erhoben, die tatsächlichen Abstimmungs- und Entscheidungsverfahren (des Haushaltsausschuss des Deutschen Bundestages) abzubilden oder bestimmte Inhalte, prozessuale oder institutionelle Verfahrensfragen zu vermitteln.

Wenn *Kulturmassnahmen* politische Formate wie einer ‚Bürgerbefragung‘, einer ‚Haushaltsdebatte‘ oder einer ‚Bundesdenkmalschutzbehörde‘ aufgreifen, handelt es sich auch nicht – diesen Aspekt betont Thorsten Schwarz von *Kulturmassnahmen* nachdrücklich – um „eine Karikatur oder Persiflage“. Es ist das Spiel an und mit der Grenze, zwischen Einladung und Provokation, Ermutigung und Überforderung, das die Intervention kennzeichnet. In der realen Aufführungssituation können die Anwesenden mit unterschiedlichen Rollen experimentieren. Der Rollenwechsel ließe sich in diesem Zusammenhang mit Fischer-Lichte als eine doppelte Ent- bzw. Ermächtigung bezeichnen:

„Der Rollenwechsel lässt sich in diesem Zusammenhang als ein Prozess von Ent- und Ermächtigung verstehen, der sowohl die Theaterkünstler als auch die Zuschauer betrifft. Die Künstler entmächtigen sich in ihm selbst als alleinige Schöpfer der Aufführung; sie erklären sich bereit, Autorschaft und Definitionsmacht – wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß – mit den Zuschauern zu teilen. Dies gelingt jedoch nur durch einen Akt der Selbstermächtigung und der Entmächtigung der Zuschauer: Die Künstler ermächtigen sich, dem Zuschauer neue Verhaltensweisen aufzuzwingen oder sie gar in Krisen zu stürzen, und entziehen diesen so die Position des distanzierenden, über dem Geschehen stehenden Beobachters.“ (2004: 80)

Entscheidend ist, dass die vermeintlichen Zuschauer als handelnde Personen und nicht nur als Zeugen an dem sich ereignenden Geschehen beteiligt sind. Sie können die Aufführung auf einer Art Probebühne (mit-)gestalten und gegebenenfalls durch ihr (Abstimmungs-)Verhalten wie im Fall der „Haushaltsdebatte“ über die Aufführung als einem per definitionem einmaligen Ereignis hinaus gewisse Effekte erzielen.

Treffpunkt für die Intervention ‚How to value/Experimenting Ring S-Bahn 42‘ (22.11.2010) ist der Backshop Habbibi am S-Bahnhof Warschauer Straße. Das *Process Institute* hat eine Art Rollenspiel vorbereitet: Es werden Rollenzettel und dazugehörige Requisiten verteilt. Die etwa 30 Teilnehmer (des zum gleichen Zeitpunkt in Berlin stattfinden und von Harm Lux kuratierten Euro-Latin Performance Project) können sich eine Rolle etwa als Touristin oder Fotografin oder eine Handlung aussuchen: Tauschhandeln, Rechnungen schreiben, Münzgeld zählen oder Managermagazine lesen, Gratisbroschüren auswerten, Geldscheine stempeln, Cents zählen, Preise vergleichen, Qualität, Menge, Sonderangebot, Schnäppchen und Dauertiefpreisgarantie, Supermärkte und Discount Center. Während der einstündigen Fahrt mit der Ringbahn S 42 einmal um Berlin – natürlich gegen den Uhrzeigersinn – wird durch mehr oder weniger spektakuläre Handlungen das Motto der Intervention, auf Deutsch etwa ‚Was ist was wert‘ performativ umgesetzt.

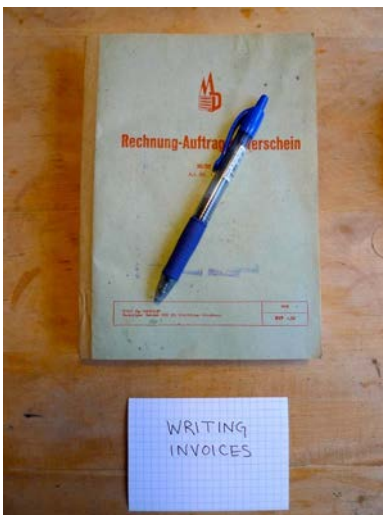


Abbildung 4: Process Institute, How to value/Experimenting Ring S-Bahn 42, Requisiten (Auswahl), Berlin, 22.11.2010.

Bei den vom *Process Institute* an die Teilnehmer verteilten Utensilien wie einer Kamera, eine Blechdose mit Mandarinen, Keksen, Zuckertütchen und Zwiebeln, Gratisbroschüren und (illegal kopierten) Geldscheinen handelt es sich um Requisiten, welche gemäß der etymologischen Bestimmung (von lat. *requisitum* = erforderliches Ding) erforderlich sind, damit die Teilnehmer ihre Rolle in dem einmalig aufgeführten Schauspiel namens ‚How to value‘ wahrnehmen können. Als aktive Schauspieler agiert wer seine Rolle annimmt, improvisiert, mitspielt. Mittels dieser Gegenstände bzw. Requisiten können sie die vom *Process Institute* formulierte Frage nach (Be-)Wertungen oder Wertschätzungen durch monetäre Vergütung performativ beantworten. Anders gewendet: Irgendwie auffällig anders kann man sich jederzeit in der S-Bahn verhalten, aber nur mit diesen Requisiten und nur mit dem Wissen um die Inszenierung beteiligt man sich an dieser speziellen vom *Process Institute* als „improvisiertes Experiment“ bezeichneten Aufführung mit dem Titel ‚How to Value‘. Inszenieren bedeutet immer ein Erscheinen-Lassen von Gegenwart, wobei freilich stets ‚etwas‘ in seinem Erscheinen herausgestellt oder markiert wird, um es für eine gewisse Dauer in einem territorial und zeitlich begrenzten Raum spürbar zu machen. Dieses ‚etwas‘ ist hier die Frage nach dem Wert bzw. der (Be-)Wertungen und/oder Wertschätzung von Finanzdienstleistungen, Sonderangeboten, informellen Tauschhandel, Musikdarbietungen oder Zeitungsverkäufen im öffentlichen Nahverkehr. Unfreiwillig zu Zeugen des Schauspiels in der S-Bahn werden manche unmittelbar von dieser Thematik ‚Betroffenen‘. Gemeint sind die Verkäufer von Obdachlosenzeitschriften wie der Motz oder dem Straßenfeger, ein Heilsprediger, echte Musikanten und Spendensammler. Sie sehen sich mit einer Situation konfrontiert, in der sie plötzlich in Konkurrenz um die Aufmerksamkeit der Fahrgäste stehen und sich selbst weniger ‚in Szene setzen‘ können. Sinn und Zweck der Intervention erschließt sich ihnen nur teilweise. Es bleibt fraglich, inwieweit diese theatral verkleidete Geste von Empathie und Solidarität bzw. Kritik an bestehenden Einkommensdisparitäten als solche erkennbar und nicht als ironischer Kommentar oder gar Persiflage rezipiert wird. In der konkreten Situation der Aufführung wird deutlich, dass für manche Fahrgäste Sonderangebote, Kleingeld und alternative Dienstleistungen ‚erforderliche Dinge‘ im wörtlichen Sinne darstellen, den alltäglichen Lebensunterhalt zu bestreiten. Die „gleichzeitige Ent- und Ermächtigung des Zuschauers“ (Fischer Lichte), die Desorganisation der Organisation von Publikum (in flüchtigen Gemeinschaften) erweist sich als eine hochgradig ambivalente Angelegenheit.

4.3.3 Auffällig anders und unvorhersehbar

Als drittes Merkmal der Inszenierung wurde genannt, dass es sich um vorübergehende temporale Arrangements handelt, welche in ihrer besonderen Gegenwärtigkeit auffällig werden und deren genauer Ablauf und Ende prinzipiell offen bleiben. Dieses Charakteristikum wird oftmals im Begriff der Kontingenz gefasst. Abgeleitet vom lateinischen Verb *continger* (sich berühren, etwas erfassen, treffen oder auch zeitlich unvorhergesehen zusammenfallen) steht der Kontingenzbegriff also für das oftmals zufällige Auftreten zweier Ereignisse und zugleich für einen Status der Ungewissheit und Offenheit möglicher künftiger Entwicklungen. Gemäß diesen zwei Bedeutungsebenen wird zunächst dargelegt, wie zwei Vorgänge miteinander in Beziehung gebracht werden oder aufeinander treffen, damit ein auffällig anderes nichtalltägliches Ereignis entsteht. Anschließend untersucht wird die Unvorhersehbarkeit von Ereignissen und Rezeptionen, welche die Inszenierung zwar mitdenkt ohne diese jedoch faktisch planen zu können. Interventionen irritieren das Gewohnte, Routinierte und Vertraute. Eine Safari zum Ameisenhaufen, Schlangestehen am EC-Automaten ohne Geldabheben oder Fahrgäste, die plötzlich Geldscheine essen. Alltäglichen Vorgängen, vertrauten Sichtweisen und Wahrnehmungen soll das Selbstverständliche, Bekannte und Einleuchtende genommen werden.

„Erstmal war der Löwe nebenan halt interessanter. [...] Wir wollten schon die Grenzen verwischen zwischen unserem Ort und dem normalen Angebot. Es gab zum Beispiel Performances zur Tierbesichtigung an einem Ameisenhaufen. [...] eine Installation auf den Gehwegen, in den Büschen, im Grünzeug. [...] Wir wollen schon, dass es ein bisschen weh tut.“ (Mark Thomann, *Pony Pedro*)

Beabsichtigt ist der Bruch und die Irritation von Sehgewohnheiten und Verhaltensmustern. Entgegen den üblichen Besuchszeiten, Spazierwegen und vertrauten Tierbeobachtungspositionen wollten *Pony Pedro* mit einem alternativen Veranstaltungsangebot für das Familienpublikum am Nachmittag durch überraschende unvorhersehbare Begegnungen im Tierpark, aber eben jenseits der eigentlichen Hauptattraktion in Tierkäfigen; was Momente von Kontrollverlust, Verunsicherung oder gar Verletzung nicht ausschließt.

Ganz ähnlich liest sich das „Mission Statement“ des *Process Institute*, welches entsprechend ihrem prozessorientierten Ansatz „Mission in Construction“ heißt: „Warning: Hostile, complex contexts and scarcity invite our testing and experimental

nature the most“. Die Forschungen oder Untersuchungen des *Process Institute* entwerfen gemäß dieser Erklärung experimentelle Situationen und untersuchen deren (Aus-)Wirkungen:

„We don't want to explain, rather irritate. [...] It's more about testing habits, customs, ways of thinking, constructions of identity, to make people aware of this. It's like more subtle changes. It's sense-twisting. It is a way to work. Pointing out a topic but turning it upside-down to understand better how to approach it. Sense-twisting has to do with altering and shifting meaning and related concepts. [...] Looking for new unexpected tools and situations where to give a new perspective, from where to read the "reality" again.“ (Carlos León-Xjimenez, *Process Institute*)

Um einen solchen Perspektivwechsel zu erreichen, sollen in einer experimentell eingerichteten Situation vermeintlich gesicherte Annahmen, etablierte Ordnungslogiken, Betrachtungsweisen, Sinneswahrnehmungen, Identitätskonstruktionen und Verhaltensmuster verdreht und auf den Kopf gestellt werden. Durch die Begegnung mit dem Unerwarteten, Unangenehmen und Unvorhersehbaren werden diese mitunter überhaupt erst sichtbar bzw. erfahrbar. Die Begegnung mit dem Unbekannten, Ungewohnten und Unvorhersehbaren ist dabei oftmals verunsichernd und meistens unfreiwillig.

„We want to step into something unfamiliar together and share that experience sincerely and reflect upon it together. [...] I am also not totally going on confrontation but I rather like to create a framework where there can be a collective strength in order to approach that confrontation together or face a fear together. It can be seen as manipulative. Which does not mean that I know what's gonna happen. More careful confrontation.“ (Catherine Grau, *Process Institute*)

Beide Strategien, das Sinne-Verdrehen und die vorsichtige Konfrontation, zelebrieren die Gegenüberstellung von sich gegenseitig störenden und vorerst unvereinbaren Geschehnissen, Ereignissen oder Meinungen und eröffnen einen Konflikt. Und das ist vom *Process Institute* auch so eingeplant. Wenn Fahrgäste in der Berliner Ringbahn kopierte und gestempelte Geldscheine (!!!Du bist mehr Wert!!!) auf Sitzbänken verteilen, auf den Boden werfen, drauf rumtrampeln oder gar aufessen, führt dies zu kontroversen Reaktionen: „Krass, der Typ isst das Geld auf.“ „Die sind ja komplett verrückt!“ oder „Ick ruf die Polizei.“ Unbenommen der anekdotischen Evidenz zeigen diese Aussagen, dass die Situation von den meisten Fahrgästen als unangenehm wahrgenommen und dementsprechend kommentiert wird. Besonders provoziert die – in der Tat extrem laute – Musik, die eine junge Frau von einem riesigen Ghettablaster quer durch den S-Bahnwaggon abspielt. Es handelt sich um Songs mit

Bezug zum Motto der Intervention wie „Can't Buy My Love“ von den Beatles, „Money, Money, Money“ von ABBA oder „Money for Nothing“ von den Dire Straits. Abgesehen davon, dass sich nur wenigen Fahrgästen die (eigentlich offenkundige) Ironie der Songs mitteilt, provoziert vor allem die Lautstärke. Das Geschehen ignorieren und ausblenden kann man zwar, indem man den Blick abwendet, die Augen schließt oder aus dem Fenster (weg-)guckt – aber weghören? Die laute Musik macht die Konfrontation hörbar und direkt sinnlich erfahrbar.

Es lässt sich infrage stellen, in wieweit sich das Attribut ‚vorsichtig‘ zur Beschreibung dieser Konfrontation eignet. Vielleicht in dem Sinne, dass die Fahrgäste der Situation zwar ausgeliefert sind, aber bei der nächsten Station aussteigen und den Waggon wechseln können. Die Belästigung und Störung dauert maximal fünf Minuten. Und auch während dieser fünf Minuten obliegt es den Fahrgästen letztlich, wie sie sich gegenüber diesem auffällig anderen Geschehen verhalten. Es bleibt ihnen eine Reaktionsfreiheit. Eine weitere Verstärkung erfährt das Moment der Kontingenz, da die Schauspielerinnen nicht unmittelbar als solche identifizierbar sind (zum Beispiel durch eine auffällige Kostümierung) und über den Zeitpunkt bestimmen, wann sie die Bühne des Geschehens betreten oder wieder verlassen. Wenn zunächst unbeteiligt erscheinende Passagiere Geldscheine aus der Manteltasche ziehen und (plötzlich) beginnen, an diesem zu knabbern, dann führt dies zu entsetzten Reaktionen und einer hochgradigen Verunsicherung: „Oh, die gehört ja auch dazu! Wer denn noch?“ Dieser Augenblick beschreibt einen Kontingenzmoment par excellence. Und diese Erfahrung bzw. genauer: die Erinnerung an diese Erfahrung mag letztlich dazu führen, kommende (alltägliche) S-Bahnfahrten als weniger selbstverständlich wahrzunehmen.

Trotz 4°C Außentemperatur und Dauerregen macht sich am 18.11.2010 eine Gruppe Autowäscher am Heinrich-Heine-Platz an die Arbeit. Es sind *Pony Pedro* und ihre Gäste, sechs Musiker der kenianischen Hiphop-Band *Ukoo Flani*⁷. In dunklen Anzügen, mit Pappkrawatten und Pappkoffern als Banker verkleidet bieten sie den bei Rotlicht Wartenden ihre (ungewollten) Dienstleistungen an: ‚The Service you didn't

⁷ Die gesamte Reise der Hiphop-Band *Ukoo Flani* wurde von der Kenianischen ‚Cultural Video Foundation‘ für einen ‚partizipatorischen‘ Dokumentarfilm mit dem Titel „Twende Berlin = Let's go to Berlin“ aufgezeichnet und von der Produktionsfirma Urban Mirrors CBO (<http://www.urbanmirror.org>) bei YouTube eingestellt: http://www.youtube.com/watch?v=_0bE2WXbbs0. (Zugriff: 23.11.2011)

want'. Die Reaktionen der Autofahrerinnen sind wenig freundlich. Sie haben es eilig, keine Zeit und keine Lust auf ein Gespräch durch die Autoscheibe. Nur wenige haben was übrig wie eine leere Pfandflasche, Getränkedose oder eine Tüte mit alten Brötchen. Ähnlich wie in der Situation in der S-Bahn werden jetzt Autofahrer unfreiwillig mit einer nicht vorhersehbaren Unterbrechung, einer vorsichtigen Verkehrsstörung konfrontiert. Letztlich können sie entscheiden, wie sie reagieren – hupen, bezahlen, sich beschweren, sich erkundigen – und spätestens bei der übernächsten Grünphase wieder weiterfahren.

Bei der Schwarmaktion kommt es neben eingeplanten Irritationsmomenten zu, auch für die von den Organisatoren selbst, überraschenden oder unabsehbaren Vorkommnissen, womit der bereits angekündigte zweite Aspekt des Kontingenzbegriffs angesprochen ist: Die Unvorhersehbarkeit der Geschehnisse.

„Diese Situation an der Trambahn-Haltestelle mit diesem Auto. Das war total unvorhergesehen und das war superspannend. Dieses Auto einzuschwärmen. Es gibt halt so ein Rahmenprogramm und dazwischen sind dann die Freiräume. Wir geben die Spielregeln und der Unsicherheitsfaktor ist, ob Leute sich drauf einlassen.“ (Ulrike Bührlen, *Urbanauten*)

Was war passiert? Ohne einander zu berühren richtete sich eine Gruppe an der Trambahn-Haltestelle Theatinerstraße zwar aneinander aus, wurde jedoch (plötzlich) angezogen von einer Mercedes-Limousine, welche inklusive empörter und zunehmend verunsicherter Insassen eingeschwärmt wurde. Nach wenigen Minuten zog der Menschenschwarm weiter. Die grundlegenden Organisationsprinzipien des Schwarmverhaltens (Abstoßung, Ausrichtung und Anziehung) befolgend, wurde der Schwarm plötzlich zur – ungeplanten, nicht angemeldeten, wortlosen und kurzweiligen – Protestaktion gegen Konsummentalität und innerstädtischen Autoverkehr. Nicht geplant waren die ‚Auftritte‘ von Fahrgästen des Münchner Verkehrsverbunds, die im U-Bahnhof aus dem Fahrstuhl stiegen und von den Teilnehmern des SMS Mob mit spontanem Beifall, Klatschen, Jubelrufen und einem Gratisbier begrüßt wurden. Das Ende der Aufführung – einer jeden Inszenierung – bleibt konstitutiv offen:

„Jede Inszenierung ist ein grundsätzlich arbiträres Arrangement, das gerade dadurch bedeutsam wird, daß sich aus vielen, oft unübersehbaren Möglichkeiten gerade diese Folge von Konstellationen ergibt. Alles hätte anders präsentiert werden können, alles hätte sich anders präsentieren können, aber es kommt hier und jetzt gerade so daher.“ (Seel 2001: 52)

Der genaue Ablauf des Geschehens entzieht sich der Kontrolle und Planung. Ein Ereignis passiert und lässt sich nicht voraussagen. Es gibt keine Garantie, dass das in Gang gesetzte Geschehen und seine Beurteilung a priori eine bestimmte Gestalt annehmen wird. Wenn Autofahrer, Fahrgäste, Paare und Passanten auf inszenierte – ungewöhnliche, verfremdete oder irritierende – Aktionen treffen, dann können sie einfach vorbeigehen – oder sie erkennen, dass sie es mit einer Inszenierung zu tun haben und wechseln zur entsprechenden Betrachtungsweise über. Auch dann sind ganz unterschiedliche Formen der Interpretation und Weiterverhandlung möglich. Dass die Fahrgäste auf diesen Bruch mit dem Gewohnten weit freudiger reagierten als die Passagiere in der Berliner Ringbahn, liegt auf der Hand und indiziert zugleich wie eng die zwei Aspekte der Unvorhersehbarkeit von Geschehnissen und Rezeptionen beieinander liegen. Und es bedarf bestimmter Regeln, um in deren Überschreitung Unvorhersehbares zu ermöglichen: eine Art geplante Spontaneität. Grundsätzlicher formuliert: Die Inszenierung macht die Grenzen der Planbarkeit und die Chance auf Veränderung erfahrbar. Das Moment der Unvorhersehbarkeit bezieht sich dabei nicht nur auf das Ereignis, sondern auch auf deren Rezeption im Sinne der verstehenden Aufnahme durch die Betrachter. Dazu ein Beispiel: Die von *Pony Pedro* hergestellte Szenografie bei ‚The Service you didn’t want‘ war intendiert als Kommentar und zugleich Einladung zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Entlohnung unterschiedlicher Dienstleistungen wie Autowaschen, Akrobatik oder Feuerschlucken an der Straßenkreuzung im Gegensatz zu Bankgeschäften und Finanzspekulationen. Ursprünglich geplant waren bedruckte T-Shirts, damit Außenstehende die Autowäscherinnen leichter als verkleidete ‚Investmentbanker‘, ‚Werbung‘ oder ‚Amerikanische Armee‘ erkennen konnten. Diese Idee wurde verworfen. Zu viel Aufwand und zu plakativ. Nur das Motto der Aktion wurde auf Wischlappen und Aufkleber gedruckt, und diese an Autofahrer und Passanten verteilt. Der englische Schriftzug – und zugleich die Thema der Intervention – war nur schwer erkennbar und während des Wischens zudem kaum lesbar. Auch ein Aufkleber funktioniert nicht *durch* die Scheibe, sondern kann nur *auf* eine Oberfläche geklebt werden. Der Aufkleber als Kommunikationswerkzeuge funktioniert insofern weniger zur Eröffnung eines Gesprächs durch die Scheibe, denn zur Vermittlung einer Botschaft und nur in eine Richtung: zum Senden.

Der Verkäufer im Quarkkälchen-Imbiss freut sich, dass „endlich mal was passiert.“ Ein Bewohner aus dem achten Stock des Wohnblocks am Heinrich-Heine-

Platz ist vor allem ratlos. Er kommentiert die Erklärung, dass es sich um eine performative Aktion und mithin symbolische Darstellung handle, mit den Worten: „Ach so, das sind gar keine richtigen Autowäscher. Das finde ich gut, dass da mal jemand kontrolliert. Dass diese Penner und Punks auch richtig saubermachen.“ Mit dieser Aussage wird nochmals deutlich, dass sich die Ereignishaftigkeit, Offenheit und Unabwägbarkeit einer Inszenierung auf das Unplanbare der sich ereignenden Geschehnisse ebenso bezieht wie auf deren Interpretation und Weiterverhandlung. Eine gesellschaftskritische Grundhaltung wird verkleidet, teilt sich nur bedingt mit, und wirkt eher als lakonischer Kommentar denn Einladung zu einer differenzierten Auseinandersetzung oder gar Veränderung der gegenwärtigen Entlohnung verschiedener ungewollter Dienstleistungen. Prägnant formuliert Rona Kennedy von der belgischen Theatergruppe Fou De Coudre: „After a while political activism appeared too obvious. Cabaret and playful art interventions are much more subtle and can be much more effective“. Es ist jedoch keine Zwangsläufigkeit, dass aus dem Zusammentreffen mit einem auffällig anderen Ereignis eine kritische Lesart der eigenen Sichtweisen und Verhaltensmuster resultiert.

Mark Thomann bezeichnet die Interventionen von *Pony Pedro* als „inszenierte Utopien“. Im Gegensatz zu einer Utopie, die ein wenngleich in weiter Ferne liegendes oder gänzlich unmögliches Wunschscenario darstellt, wird die Utopie hier bewusst inszeniert, das heißt konterkariert, ironisch gebrochen oder auch sabotiert. Bei den Interventionen (nicht nur von *Pony Pedro*) geht es weniger um eine Auseinandersetzung, Abbildung oder Darstellung von gesellschaftlichen Alternativen, konkreten architektonischen Entwürfen oder Modellen einer späteren Realisierung. Im Vordergrund steht das Experiment, Improvisation und Spiel mit unterschiedlichen Bedeutungen und Repräsentationen, mit sozialen Interaktions-, Konstruktions- und Wirkungsmechanismen, welche zumindest für die Dauer der Aufführung als dynamisch und veränderbar – als kontingent – erfahrbar werden sollen; oder kurz: Zufall und Kontingenz sollen durch die Inszenierung erfahrbar werden. Dass man sich niemals sicher sein kann, was etwas bedeutet und dass alles könnte auch ganz anders sein könnte. Gerade in der Erfahrbarkeit von Ambivalenz liegt der spezifische Sinn der Inszenierung, ihre Effektivität.

Unbestimmtheiten werden hier nicht nur bewusst zugelassen, sondern vielmehr wird gerade dieses Moment von Alterität, Ambivalenz, Potentialität und Zufälligkeit

zelebriert; was eine Vielfalt möglicher Feedbacks, Interpretationen und Wahrnehmungsweisen bewusst zulässt. Von den jeweils angesprochenen Betrachterinnen wird eine eigene Betrachtungsperspektive (er-)fordert. Sie müssen das Geschehen selbst interpretieren:

„Ich habe mir überlegt, wenn Leute mich fragen, was das alles soll mit dem Schwärmen, also, dass auch bei einem Künstler, wenn der sein Bild hingängt oder ein Theaterstück schreibt, dann fragt ja auch keiner, was das soll, also, mach dir doch dein eigenes Bild und interpretier es dir einfach selber!“ (Ulrike Bührlen, *Urbanauten*)

Ob diese Aussage eher eine gewisse Bequemlichkeit und Sinnfreiheit dokumentiert oder – positiv formuliert – für die Anerkennung der Fähigkeit zur eigenen Lesart der Betrachter steht, kann und soll an dieser Stelle nicht beurteilt werden. Festzuhalten bleibt: Die hier untersuchten Intervention suchen eine wie auch immer geartete Reaktion der jeweils Anwesenden zu evozieren. Diese müssen sich zu dem auffällig anderen Geschehen verhalten, und sei es nur indem sie ihre Aufmerksamkeit zu- oder abwenden. Allein durch das Geschehen, seine Gegenwärtigkeit, konstitutive Ambivalenz und Offenheit entsteht quasi eine Situation der Teilhabe, wobei es den jeweils Beteiligten obliegt, das Geschehen (mit) zu gestalten sowie mit einem Sinngehalt und Bedeutung zu versehen.

4.4 Öffentlichkeit

Im diesem Kapitel wird der Begriff der Öffentlichkeit aus drei unterschiedlichen Blickwinkeln untersucht, wobei sich diese drei Ebenen konzeptionell wie praktisch nicht immer klar voneinander abgrenzen lassen und oftmals ineinander und zusammenfließen. Anhand dieser Dreiteilung lassen sich verschiedene Aspekte genauer bestimmen und strukturieren. Zunächst wird Öffentlichkeit als räumlich-territoriale Kategorie im Sinne von ‚öffentlichem Raum‘ gefasst. Untersucht wird, inwiefern sich die Orte, an denen Interventionen stattfinden, als ‚öffentlich‘ attribuieren lassen bzw. welche Kriterien angelegt werden, wenn vom ‚öffentlichen Raum‘ gesprochen wird. Zweitens wird die Intervention als Medium und Produkt zur Herstellung und Rekonfiguration von Öffentlichkeit analysiert – Öffentlichkeit wird als Kommunikations- und Interaktionszusammenhang unter Anwesenden erkennbar. Anschließend richtet sich das Augenmerk auf die spezifischen Medien, das heißt die künstlerischen Methoden, Strategien und technischen Verfahrensweisen zur Herstellung von Öffentlichkeit in medialen oder virtuellen Kontexten. Die doppelte Frage lautet: Welche Rolle spielt Öffentlichkeit für die hier untersuchten Praxen, und welche Rolle können diese für die Öffentlichkeit übernehmen?

4.4.1 Den öffentlichen Raum in Besitz nehmen

Vor dem Kaufhaus Horten in Gera, an der Busschleife, im U-Bahnhof, an der Straßenkreuzung oder auf einem Parkdeck – bis auf wenige Ausnahmen finden Interventionen im öffentlichen Raum statt. Wenn „die physisch-materiell bedingte *Zugänglichkeit und Nutzbarkeit* eines Raums wesentliche Voraussetzungen bilden, um dem jeweiligen Raum das Prädikat ‚öffentlich‘ verleihen zu können“ (Klamt 2012: 779). Eine eindeutige Zuordnung, was einen Ort als einen öffentlichen Ort qualifiziert und vom Bereich des Privaten unterscheidet, erweist sich mithin für die Bestimmung der Orte, an denen interveniert wird als wenig hilfreich:

„Es gibt auch Fälle, da ist es halböffentlicher Raum. [...] Ich finde die Grenzen auch nicht unbedingt tauglich. Wenn die Hardliner sagen, das ist jetzt kein öffentlicher Raum, da gibt es ja grenzenlose Abstufungen von einem geringen Eintritt bis zu etwas, was sich kein Mensch leisten kann. Insofern ist das auch ein komisches Konstrukt.“ (Mark Thomann, *Pony Pedro*)

Dieses „komische Konstrukt“ genauer in den Blick nehmen suchen *Pony Pedro* neben Parks, Straßen und Plätzen auch solche Orte auf, die der oben genannten Definition öffentlicher Räume nicht entsprechen, weil sie beispielsweise der Jurisdiktion von privaten Betreibern unterliegen, wie etwa eine Galerie, eine Einkaufspassage oder ein Tierpark. Durch die temporäre In-Besitznahme, Rauman eignung und Zweckentfremdung jeweils ein oder mehrere Parameter verändert, die einen Ort als privat oder öffentlich qualifizieren. Gemeinhin wird hier mit der Trias von Zugänglichkeit, Nutzung und Eigentum argumentiert. Konkret: Um die laut Jahresabschluss und Geschäftsbericht der Tierpark Berlin GmbH „wichtigste kulturelle Institution im Bezirk Lichtenberg“ (2011: 3) für ein größeres und heterogeneres Publikum zu öffnen, also die Zugänglichkeit des Tierparks zu erhöhen, verlängerte *Pony Pedro* für die sechs Wochen des Projekts ‚Kunstgehege‘ (2005) die Öffnungszeiten, senkte die Eintrittspreise oder schaffte sie ganz ab. Zudem sollte durch ein alternatives Angebot zum traditionellen Kulturprogramm, welches Franziska Wagner mit „einmal im Jahr eine Gala mit Dagmar Friedrich, Blasmusikkapelle und Zaubershow“ zusammenfasst, sollte zudem ein jüngeres, alternatives, eher kunst- und kultur-interessiertes Publikum angesprochen werden, auch aus weiter entfernt liegenden Stadtbezirken nach Lichtenberg zu kommen. Gemäß dem Motto ‚Der Mensch in seiner natürlichen Umgebung‘ ging es nicht um die Frage einer artgerechten Haltung von Tieren, sondern um „kulturelle und soziale Aspekte menschlichen Zusammenlebens“. Menschen in der Stadt, Menschen im Park, Tiere im Park, Tiere im Gehege – Kunst im Gehege. Da es von der Tierparkverwaltung nicht genehmigt wurde, Menschen im Gehege hinter Gittern zu zeigen, verlegte sich *Pony Pedro* auf die performative Darstellung von als Tiere verkleideten Menschen jenseits der Tiergehege. Hinzu kamen Foto-Safaris etwa zu einem Ameisenhaufen. Während der jetzt verlängerten Öffnungszeiten wurde das ehemalige Tierparkcafé Pony Pedro zur Produktions- und Spielstätte, Werkstatt, Galerie, Arbeitsraum und Umkleide, und war dementsprechend mal mehr und mal weniger (öffentlich) zugänglich. Das Tierparkcafé durfte „ nicht zu gemütlich oder privat aussehen, weil sich dann keiner reinzukommen traut“, berichtet Mark Thomann und verweist damit auf ein weiteres Kennzeichen öffentlicher Orte: Dass man diese betreten kann, ohne die Privatsphäre von Familie oder Wohnraum zu verletzen. Kurzgefasst: Der in Privatbesitz befindliche Tierpark wurde zu einem halböffentlichen Ort: durch verlängerte Öffnungszeiten, freien Eintritt und ein alternatives Kulturprogramm. Generiert werden sollten vor allem Fragen nach der Nutzung, der

Zugänglichkeit und Zweckbestimmungen des Tierparks als einem privaten oder öffentlichen Ort. Wer kann rein und wo beginnt das Draußen? Wer legt diese Grenzen eigentlich fest?

Aus der Dokumentation des Projekts „Anton Reiser Werkstipendium“ von *Kulturmassnahmen* (2005: 87/88):

„Dass diese Begegnung im öffentlichen Raum, nämlich auf dem Platz vor dem Künstlerhaus Bethanien, und dennoch in einer persönlichen Atmosphäre – im Wohncontainer – stattfand, hatte ebenfalls einen starken Einfluss. Der Container war mit seiner langen Tafel, der Sitzgruppe und der Küche bald zu einem Ort geworden, an dem man sich heimisch fühlen konnte. Gleichzeitig gab es den Kontakt nach *draußen*. Die Fragen und Kommentare der Passanten, die durch das Fenster hereinsahen oder mitunter auch in die Räume kamen, machten immer wieder bewusst, dass es, aller Konzentration im Innern zum Trotz, diese *Draußen*, das beständig Thema war, tatsächlich gab.“

Hier ist es ein Wohncontainer auf einem öffentlich begehbaren Platz (vor dem Künstlerhaus Bethanien in Berlin-Kreuzberg), der einen Ort zum miteinander Sprechen, Essen, Kochen, Ankommen, Reinkommen und Rausgucken bietet – ein Ort, an dem man sich „heimisch fühlen konnte“. Wie im Tierparkcafé entsteht ein Raum zwischen Privatheit und Öffentlichkeit bzw. wird die (Grenz-)Linie zwischen öffentlich und privat durch gemeinsame Gespräche und Mahlzeiten zu einem (Grenz-)Raum geöffnet, quasi beheimatet und für eine begrenzte Dauer bewohnbar. Es entstehen temporäre Heimaten: flüchtige Orte der Begegnung und des Austauschs mit (dem) Fremden. Wo distanzierte Stadtbewohnerinnen für eine Mahlzeit oder ein Gespräch zusammenwohnen, und diesen Ort jederzeit als Fremde auch wieder verlassen können.

Eine ähnliche Vorgehensweise lässt sich beim *Process Institute* beobachten. Öffentliche Orte werden hier meist als Arbeitsort genutzt oder zweckentfremdet. Entwickelt wurde die Idee eines per Fahrradanhänger transportablen ‚Mobilen Büros‘ (2010) für die Ausstellung ‚Pushing the elastic Cube – Mobile by Circumstance‘ in dem Berliner Kunstraum arttransponder. Gemäß dem Ausstellungstitel ging es darum, die Ränder des elastischen ‚Weißen Würfels‘ auszuloten bzw. dessen oftmals unsichtbare Grenzziehungen aufzuzeigen und gelegentlich zu überschreiten. Durch das Aufklappen einer mobilen Büroarchitektur werden verschiedene Orte im Stadtraum zum Arbeitsort umfunktioniert, was vermeintlich gesicherte gesellschaftliche Verabredungen, Zuschreibungen und gängige Zweckbestimmungen (Arbeit, Freizeit) befragt. Das

mobile Büro oder die Eröffnung einer (temporären) Bankfiliale in Braunschweig, es scheint, dass die Intervention an keinen bestimmten Ort gebunden ist. Oder in den Worten des *Process Institute*: „We are available to travel“. *Pony Pedro* haben eine Werkstatt in Berlin, viele Projekte finden aber auch in anderen Städten in Deutschland und weltweit statt (bspw. das Projekt ‚Good Mob‘ im Auftrag des Goethe-Instituts Johannesburg, 2009). Ob eine ‚Bürgermeldung‘ am Kottbusser Tor oder in der Münchener Innenstadt stattfindet, mache schon einen Unterschied, erklärt Sebastian Orlac. „Wobei die jeweilige Stadt an sich spielt eher untergeordnete Rolle.“ Boris Jörns präzisiert:

„Es ist nicht wichtig, dass es Berlin ist. Es kann überall sein. Es ist eher an den deutschsprachigen Raum gebunden. [...] Wir berufen uns, mehr oder weniger unbewusst, auf eine gewisse Art von Präsentation. Wie wird im Sitzungsraum eine Idee präsentiert? Wie moderiert jemand? Das sind alles so komische Zitate.“ (Boris Jörns, *Kulturmassnahmen*)

Im Zentrum von *Kulturmassnahmen* steht die Beobachtung und Inszenierung von Kommunikations- oder Präsentationsformaten, welche sich an unterschiedlichen Orten ereignen (können). Dass sich viele ihrer Projekte an Orten im öffentlichen zumeist städtischen Raum situieren, begründen *Kulturmassnahmen* mit einem im Vergleich zum Theaterpublikum breiter ausgefächerten und heterogenen Zuschauer- oder Rezipientenkreis sowie dem Aufspüren von Themen, die „in der Luft liegen“ (Sebastian Orlac). Die auf den Straßen und Plätzen von Berlin, Braunschweig, München oder Johannesburg ermittelten Informationen werden aufgezeichnet, prozessiert und für ein anderes Publikum (Theater, Galerie, Kunstraum, Ministerium, Goethe-Institut, Universität, Internet) aufbereitet und präsentiert. Unterschiedliche Öffentlichkeiten werden verknüpft und miteinander in Beziehung gesetzt. Die Intervention als singuläre Aktion und Ereignis ist nicht an einen bestimmten Ort gebunden und scheint keine langfristige Präsenz an einem Ort zu erfordern. Allerdings entsteht erst über einen gewissen Zeitraum eine detaillierte Kenntnis über ortsspezifische Kommunikationsweisen, Interaktionsformen und Themenlagen. Und es ist dieses oftmals tazide Wissen über lokale Gegebenheiten, Zusammenhänge und Kontexte, das in kulturellen Praktiken, Routinen und Gewohnheiten, das in Personen, Organisationen und Institutionen sedimentiert ist. Lediglich bei den *Urbanauten* findet sich eine dezidierte Bezugnahme und Identifikation mit einem Ort: München und „diese Geselligkeit, das

Grillen an der Isar und dass im Biergarten so ganz unterschiedliche Leuten, eben Rücken an Rücken, zusammensitzen.“

Das spezifische Wissen über bestimmte Orte und deren Funktion im kommunikativen Stadtgefüge spielt eine große Rolle. Während die *Urbanauten* Seifenblasendosen in Zeitungskästen deponieren, kleben *Pony Pedro* Aushänge in den Copyshop, Ampel- und Laternenpfähle in bestimmten Straßen. „In der O-Straße oder in der Adalbertstraße oder Triggercopy, das ist die Zettelzentrale aufm Planeten überhaupt. Die Frequenz mit der da hingeklebt und abgerissen wird.“ (Sebastian Wagner) Ein solches implizites oder tazides Wissen ist oftmals nur schwer artikulierbar, stark situations- und kontextabhängig. Diese geografische und lokale Bedingtheit leitet der Innovationsforscher und Geograf Meric Gertler aus dem Erfahrungscharakter und Kontextabhängigkeit von impliziten Wissensformen ab:

„ [...] tacit knowledge, because it defies easy articulation and is best acquired experientially, is difficult to communicate over long distances. Second, its context-specific nature makes it spatially sticky, since two parties can only exchange such knowledge effectively if they share a common social context, and thus important elements of this social context are defined locally.“ (2003: 79)

„Spatially sticky“ bezogen auf die Intervention meint dann, dass diese fundamental auf dem Wissen um bestimmte lokale Gegebenheiten, ihre sozialen Nutzungen und kommunikativen Funktionen beruht, welches an bestimmten Orten „klebt“. Eine Praxis, die sich mit dem Anspruch auf Genauigkeit und gesellschaftliche Relevanz immer nur für eine kurze Dauer an wechselnden Orten manifestiert, entwirft ein ambivalentes Spannungsfeld. Denn das tazide Wissen über bestimmte ortsspezifische Kommunikationsweisen, Trends und Szenen wird erklärtermaßen nur durch eine kontinuierliche Präsenz und dauerhafte Praxis in einem bestimmten Kontext, in einem bestimmten relationalen Gefüge und kontinuierlichen Austausch mit einer bestimmten Personengruppe angeeignet, erworben und reproduziert (vgl. Bowman 2001; Paavola/Lipponen/Hakkarainen 2004). So arbeitet die *Reinigungsgesellschaft* vielfach mit Projektteams vor Ort wie etwa einer kroatischen Umweltgruppe, einem kurdischer Verein im Jugendhilfebereich oder dem Redaktionsteam einer Lokalzeitung. Sie selbst lassen sie sich für einige Tage oder Wochen an dem jeweiligen Ort „einsickern“. Diese Anwesenheit ist für die jeweiligen Anwohner z. B. der mecklenburgischen Gemeinde Grambow, nicht immer ersichtlich.

Letztlich verweisen alle diese Projekte auf eine ganz ähnliche Konzeption der Intervention bzw. ihrer Funktion: die Generierung von Öffentlichkeit. Ausgangspunkt ist jeweils eine Idee, ein Gedanke oder eine Frage, für die eine bestimmte Versuchsanordnung hergestellt wird, um so bei den jeweils Angesprochenen eine Reaktion zu erzielen. Bei der ‚Readymade Demonstration‘ (2005) der *Reinigungsgesellschaft*– dem Reenactment einer Leipziger Demonstration aus dem Herbst 1989 im US-Amerikanischen Columbus (Ohio) – ging es um die „Demonstration als Kulturtechnik“. Auch hier werden kulturelle Codes und Formate, historische Ereignisse und alltägliche Praktiken zitiert und unter veränderten Produktions- oder Darbietungsbedingungen (wieder-)aufgeführt. Und wenn die Unvorhersehbarkeit der Reaktionen und Rezeptionen als konstitutives Merkmal der Intervention gilt, erfährt dieses Moment von Kontingenz in einem anderen Kultur- und Sprachraum eine weitere Verstärkung. Als der Demonstrationszug durch die Innenstadt von Columbus auf deutsch den Slogan „Wir sind das Volk! Wir sind das Volk!“ skandiert, antworten Wartende an einer Bushaltestelle mit einem spontanen Antwortchor: „We don’t care! We don’t care!“ Ob die Wartenden den Inhalt der Aussage ‚Wir sind das Volk‘ oder das Reenactment als solches kommentierten, kann an dieser Stelle nicht belegt werden. Auch ob diese Reaktion, so die Interpretation der *Reinigungsgesellschaft* in einem Interview mit dem Kurator James Voorhies, „die wachsende Desintegration einer Gesellschaft“ illustriert, in der „existentielle Risiken aus der öffentlichen Sphäre auf den Einzelnen verlagert werden“ (Columbus College for Art and Design 2009: 4), sei an dieser Stelle einmal dahingestellt. Die Schlussfolgerung, die sich hier als auch für die *Reinigungsgesellschaft* ergibt, lautet: Die Intervention ist ortspezifisch, aber nicht ortsgebunden. Eine solche Praxis will verschiedene Bedeutungszusammenhänge und Beobachtungsweisen öffnen. Was Juliane Rebentisch (2003: 232) im Begriff einer „doppelten Kontextualisierung von Kunst“ für installative Arbeiten beschreibt, gilt auch für eine nicht objektbasierte, sich gleichwohl an einem konkreten Ort manifestierende künstlerische Praxis, nämlich „dass es sich in weitestem Sinne um Arbeiten handelt, die sich in recht buchstäblicher Weise auf ihre sichtbaren und unsichtbaren Kontexte hin öffnen beziehungsweise diese explizit thematisieren.“ Die Intervention ist „kontextsensibel“ insofern die unmittelbaren physischen, materiellen, architektonischen, ländlichen oder stadträumlichen Gegebenheiten thematisch verschränkt werden mit übergeordneten gesellschaftlichen Fragen: „Sie reflektiert ihre institutionellen, sozialen, wirtschaftlichen, politischen und/oder historischen Rahmenbedingungen, indem sie

formal in architektonische und landschaftliche Gegebenheiten interveniert.“ (Rebentisch 233) Kurz, die Intervention im Sinne eines ephemeren Kunstwerk ist immer ortsbezogen und konstitutiv ortlos zugleich.

Statt bestimmte Gebäude oder Orte zu besetzen, das heißt deren Eigentumsverhältnisse explizit zu thematisieren oder bestehende Eigentumsverhältnisse zu verändern, werden diese Orte temporär angeeignet – in Besitz genommen. Die Zweckentfremdung durch an diesem Ort nicht vorgesehene Aktivitäten stellt Fragen nach der Bedeutung, der Nutzung, von Wahrnehmung und Zweckbestimmung eines Ortes; und diese Fragen gemeinsam mit anderen – spekulativ – zu beantworten:

„Spekulanten haben gerade nach der Finanzkrise ein negatives Image. Wobei die in der ökonomischen Theorie im Markt eine wichtige Funktion haben, weil sie per definitionem antizyklisch agieren und erzeugen damit einen Gegenstrom im Markt, so dass die Preisausschläge und Zyklen kleiner ausfallen. Eine marktberuhigende Funktion übernehmen. Und sie übernehmen auch ein größeres Risiko, das heißt sie können auch scheitern. Dadurch haben sie eine weitere wichtige Funktion, nämlich dass sie dadurch Innovationen in Märkte mitverantworten [...] ich spekuliere darauf, dass an diesem Ort, an dem schon lange niemand eine gute Zeit hatte. Dass ich mit wenig Mitteln eine gute Zeit oder ein tolles Bild oder Foto oder eine Momentaufnahme auslöse. Das ist so was Ähnliches wie Spekulation.“ (Tore Dobberstein, *Complizen Planungsbüro*)

Die *Complizen* wollen auf ungeahnte, (noch) nicht wertgeschätzte oder im sprichwörtlichen Sinne brachliegende Potentiale eines Ortes aufmerksam machen, wobei hier geschickt unterschiedliche – finanzökonomische, stadtplanerische, kulturpolitische und visuelle – Rationalitäten und Rhetoriken kombiniert werden. Betont wird die Komplementarität zwischen Intervention und der Stadtpolitik – bezeichnenderweise vornehmlich als Verwaltung und technokratische Abläufe verstanden. Nicht zuletzt aufgrund der oftmals heftigen und durchaus kritischen Reaktionen von Anwohnerinnen sind sich (nicht nur die *Complizen*) der Ambivalenzen, insbesondere der Gefahr einer Instrumentalisierung und Vereinnahmung der Intervention als freundliche, spielerische und sportliche Flankierung von städtischen Aufwertungs- und Revitalisierungsprozessen, als Ablenkung, Ausgleich oder Substitut von gekürzten sozialstaatlichen Leistungen durchaus bewusst. Akzentuiert wird das Aufzeigen von pluralen Lesarten und Sichtweisen, die Alterität und Potentialität alternativer Nutzungen: ein Ferienressort direkt am Berliner Alexanderplatz („Berlin del Mar“) oder ein Existenzgründungsbasar dem Parkdeck (beides Projekte von *Pony Pedro*).

Mit diesen Berichten wird auch deutlich, dass die Intervention von einem längerfristigen sozialen, politischen, stadtökonomischen oder ökologischen Engagement klar abgrenzt. Die *Urbanauten* wollen sich „den sozialen Schuh nicht anziehen“ bzw. trauen sich laut Ulrike Bührlen „soziales Theater nicht zu.“ Eine auf temporäre Ereignisse im Stadtraum ausgerichtete Praxis könne den kulturellen und sozialen Herausforderungen in so genannten Problemvierteln wie Hasenberg oder Neu-Perlach nur schwerlich gerecht werden. Diese Argumentation wird von den *Urbanauten*⁸ flankiert von dem Verweis auf die Trostlosigkeit von Luxuseinkaufsstraßen oder reichen Wohngebieten wie Bogenhausen oder Grünwalde, weil diese über kein öffentliches Leben im Sinne von Festen, Märkten oder (Protest-)veranstaltungen verfügen – in den Worten von Ulrike Bührlen der „komplette Rückzug ins Private“. Während hier durchaus berechtigte Zweifel an einer örtlichen Fixierung und Stigmatisierung sozialer Problemlagen in bestimmten Stadtvierteln sowie die Gefahr der Vereinnahmung von temporären Kunst- und Kulturprojekten formuliert werden, wäre zu fragen, ob die Fokussierung auf Kulturevents in innerstädtischen Bereichen wie dem Corso Leopold, dem Kulturstrand oder einem SMS Mob dem von den Urbanauten (u.a. auf ihrer Webseite) postulierten Anliegen, stadtpolitische Zusammenhänge unter Berücksichtigung einer Vielzahl von Perspektiven aufzuzeigen, entspricht:

„Zahlreiche Themen, die den öffentlichen Raum betreffen, sind in letzter Zeit in den Mittelpunkt des sozialen und politischen Interesses gerückt. Doch was in München fehlt, ist ein grundlegender, stadtübergreifender Diskurs über die Gestaltung und Funktion der öffentlichen Räume. Ein Diskurs, der die vielen einzelnen Phänomene in einen größeren Zusammenhang stellt, um eine neue Perspektive auf sie zu gewinnen.“ (<http://www.die-urbanauten.de/cms/urbanauten/-die-urbanauten/-philosophie.html>, 11.06.2012)

Oder ob solche Projekte bestehende Konfliktlinien der sozialen Segmentierung in der Stadt eher affirmieren denn das Bewusstsein für solche Grenzziehungen schärfen. Angesprochen auf die Gefahr, mit primär spaßbetonten, unterhaltsamen und kommerziellen Events letztlich die gegenwärtige (neoliberale) Stadtpolitik zu bestärken erklärt Ulrike Bührlen: „Man muss München vielleicht kennen, um zu wissen, dass kleine Dinge eben schon eine große Intervention sein können.“ Man muss Bremen

⁸ Die statistische und wissenschaftliche Grundlage dieser Argumentation liefert die Diplomarbeit des *Urbanauten*-Mitgründers Benjamin David, eine Kartierung von organisierten Events wie Festen, (Wochen-)Märkten oder Protestveranstaltungen in unterschiedlichen Münchener Stadtvierteln (2003).

vielleicht gerade nicht kennen, so ließe sich diese Aussage im Hinblick auf das Projekt ‚Quick Schnack‘ von *Pony Pedro* umdrehen, damit durch kleine Interventionen große Öffentlichkeit entsteht. Gerade mit dem Blick von außen und jenseits von Bremer Bündnissen, Gewohnheiten, Routinen, Verstrickungen und Loyalitäten wollten *Pony Pedro* nicht nur für Außenstehende oftmals wenig transparent verhandelte Bau-, Infrastruktur- oder Investitionsvorhaben thematisieren:

„Ein bisschen Distanz zum Ort ist gar nicht schlecht. [...] Wir haben die Umbenennung von Straßen gefordert und immer verschiedenste Dinge, die die Leute auch voll geärgert haben. Wir wollten ein Denkmal abreißen. Weil das weg muss. [...] Da muss was anderes hin, was Beschäftigung bringt. Zum Beispiel so eine McDonalds-Filiale, da waren natürlich alle entsetzt. So war das. Die Hauptstraße wollten wir umbenennen in ‚Spaceparkallee‘. Der ‚Spacepark‘ war so ein Milliardeninvestitionsprojekt, was die da grad vergraben hatten. So zum Andenken an das verstorbene Projekt. Das hat die Leute natürlich aufgeregt. Aber es ging um die Frage, warum heißen unsere Straßen wie sie heißen. Wer macht das eigentlich?“
(Sebastian Wagner, *Pony Pedro*)

„Und warum regt man sich und wann fängt man eigentlich an, sich aufzuregen?“, ergänzt Mark Thomann. Womit nochmals deutlich wird, dass es um eine Generierung von Aufmerksamkeit ist und dass letztlich mit einer dissensualen oder konfliktuellen Konzeption von Öffentlichkeit argumentiert wird, wenn auch eher implizit.

4.4.2 Interaktion und Kommunikation unter Anwesenden

„Die Strategie ist klar“, heißt es auf der Webseite der *Urbanauten*: „konkrete öffentliche Situationen im öffentlichen Raum der Stadt schaffen. Begegnungen, Interaktion und Kommunikation im öffentlichen Raum zu ermöglichen. Dabei mit der Methode des Experiments immer neue Formen der konkreten Öffentlichkeit auszuprobieren.“ Diese notwendige Konkretion von Öffentlichkeit betont auch Prof. Christiane Thalgot, Stadtplanerin und ehemalige Stadtbaurätin von München, in ihrem Eröffnungsvortrag auf der Tagung ‚Die Vermessung des Urbanen 3.0‘ in der Evangelischen Akademie Tutzing (14. bis 16.01.2011). Von elementarer Bedeutung für das städtische Gemeinwesen seien „echte“, das heißt physische Begegnungen im öffentlichen Raum. Sie betont die Notwendigkeit, solche Begegnungen zu initiieren: „Menschen, insbesondere einander Fremder, kommunizieren nicht ohne einen konkreten Anlass“, erklärt Thalgot und unterstreicht die zentrale Bedeutung des oftmals vernachlässigten Mülleimers in der Wohnsiedlung. Schöner als ein Mülleimer

sind andere Anlässe, Gelegenheiten und Treffpunkte zur „Wiederentdeckung des öffentlichen Raumes in der europäischen Stadt“ – so der Titel einer Vortragsreihe, welche die *Urbanauten* gemeinsam mit der Geographische Gesellschaft München 2005 organisierte. In der gleichnamigen Publikation bezeichnet Benjamin David (2005: 43) organisierte Events als „konkrete Öffentlichkeiten“ und „urbane Episoden“, und damit eine Art „Gegenentwicklung zur fragmentierten und beschleunigten Stadt“. Mit dem Verweis auf bekannte Stadtforscher wie Richard Sennett, Klaus Sieverts oder Andreas Feldtkeller wird argumentiert, dass nicht nur kleine Interventionen, sondern durchaus auch „Großevents“ als „sozialer Kitt“ einen wichtigen Beitrag für das Stadtleben leisten. Selbstbewusst erklärt Ulrike Bührlen: „Wir wollen den Stadtraum aufräumen.“ Wie dieses Aufräumen konkret ablaufen soll und welche Bedeutung dabei den Stadtbewohnern zukommt, illustriert folgende Aussage:

„Wir wollten an den Orleansplatz. Die Junkies und die Alkis vom Orleansplatz sind jetzt weg. Da ist niemand mehr und der Platz leer. Der Platz hat keine Atmosphäre und jetzt gibt es ab und zu den Hamburger Fischmarkt drauf, ein grässlicher kommerzieller Event. Drei Video-Kameras und sonst nichts. Wir wollten uns mal von der ganzen Videokamera-Überwachungs-Diskussion raushalten und akzeptieren, dass das da jetzt so ist. Und dann ist es Beteiligung, also, mit den Anwohnern zu gucken, wie kann man sich diesen Platz denn jetzt zurückerobern. Dass er sich mit Leben füllt. Und in einem zweiten Schritt zu sagen: Augen sind doch viel mehr wert als Video-Überwachung und schaltet den Scheiß wieder ab. Weil wenn es ein vernünftiges Platzleben ist, funktioniert die soziale Kontrolle schon irgendwie. Dann können auch ein paar Alkoholiker dabei sein. Das funktioniert dann schon, das muss so ein Platz aushalten können.“ (Ulrike Bührlen, *Urbanauten*)

Während polizeiliche und stadtplanerische Maßnahmen nur dazu führen, dass kriminalisierte Drogenabhängige ihre Treffpunkte immer wieder verlegen, von einem Ort zum nächsten ‚joggen‘, verfolgen die *Urbanauten* eine andere Strategie. Die hinter diesem lapidar als „Junkie-Jogging“ bezeichneten Phänomen liegenden sozialen Problemlagen (Alkoholmissbrauch, Privatisierung, Videoüberwachung öffentlicher Räume, Segregation und soziale Ausgrenzung) werden kaum explizit adressiert oder einzelne stadtplanerische Maßnahmen kritisiert. Vielmehr wird deren Sinnhaftigkeit und Wirksamkeit durch temporäre Anders- und Umnutzungen hinterfragt. Im Zentrum steht die (Wieder-)Belebung öffentlicher Plätze, welche durch soziale Interaktion als lebendiger, weil gemeinsam genutzter Raum aktiviert wird. Abgesehen von der fragwürdigen Gleichsetzung von Beteiligung mit „sozialer Kontrolle“ (s.o.) beschreibt diese Aussage pointiert die bei den *Urbanauten* zugrunde liegende Konzeption der Intervention als Impuls und praktische Ermunterung zur gemeinsamen Aneignung und

Gestaltung öffentlicher Orte in der Stadt. Auch das *Process Institute* sucht soziale Prozesse von Identifikation und Verantwortlichkeit zu evozieren:

„Taking ownership over the public space. Like I belong to this space and in that sense own it as much as anyone else. Can activate and use it. Start something there. [...] To make public experiments that wouldn't necessarily be labelled as a finished work of art and to really include the public in the creative act. [...] It's rather work with the public and not necessarily in public.“ (Catherine Grau, *Process Institute*)

„Obligation is actually part of that too. That people take ownership because they feel obligated, I mean in a positive way like I belong to this. And if I don't nobody is going to. [...] In Leipzig there were so many empty spaces that I got the sense that people really had a sense of potential and everybody is starting things up. When we were trying to connect with other people, we found that there were so many initiatives and so many projects happening. It was like everybody was like I wanna get something started here. That kind of energy is a huge resource in the city like there is all this going on.“ (Zoe Kreye, *Process Institute*)

Der Stadtraum wird in dieser Lesart als öffentlicher Ort der Bezugnahme durch die gemeinsame Raumeignung erst hervorgebracht und damit zugleich das Selbstverständnis der An- oder der Bewohner als tätige Stadtbürger aktiviert. Durch ganz alltägliche Aktivitäten wie Spielen, Gärtnern, Sporttreiben, Kochen, Picknicken, Diskutieren, Navigieren und Kommunizieren entstehen Identifikation und Zugehörigkeit, gleichsam die Grundlage für eine auch längerfristige Verantwortungsübernahme und eine aktive (Mit-)Gestaltung städtischer Angelegenheiten. Die Intervention fungiert als eine praktische Ermunterung, das emanzipatorische Potential und Freiheitsversprechen des Stadtlebens einzulösen (vgl. dazu Amin/Thrift 2004, Lees 2004).

„It's about combating some kind of social isolation. I see this very much with working in public spaces especially urban space. There is very little kind of valuable contact happening between the people and I think this has like really long-term implications for health, for politics, for economics. [...] I think that's absolutely the foundation. Like if you don't have that kind of moments there is nothing to grow on top of this. [...] Specifically in Weimar a lot of people found it too small and less international than Berlin. But I found it a real advantage, like, I understand how the city functions and that was a really positive thing.“ (Zoe Kreye, *Process Institute*)

Verstehen, wie eine Stadt funktioniert – mit dieser Aussage ist nochmals der Aspekt des impliziten Wissens angesprochen und zugleich dient der Verweis auf die Anonymität und soziale Isolation des Lebens in der Stadt der Legitimierung einer künstlerischen Praxis, die mit interventionistischen Ansätzen im öffentlichen Stadtraum flüchtige Orte zum Miteinander-Sprechen, gegenseitigen Zuhören und kurzweiligen

Sich-Niederlassen schafft. Diese Argumentationsfigur findet sich auch in den Interviewaussagen anderer Künstler. So erklärt die Londoner Künstlerin Sophie Hope vom Londoner Kollektiv *B+B*: „That is one of the biggest problems working on projects in different contexts mostly in the London-area: nobody is listening. It’s like a culture of non-listening.“ Auch Stefan Krüskemper vom Büro für integrative Kunst verweist – ganz ähnlich wie das *Process Institute* – auf die gesundheitlichen Konsequenzen, wenn Erfahrungen von Handlungsfähigkeit und Selbstwirksamkeit fehlen.

„Der Begriff des Tätig-Seins ist gerade im Kontext Stadt interessant. Wie kann man heutzutage noch erleben, dass man tätig sein kann in der Stadt. Dinge bewegen kann als Bürger. Da ist auch der Raumbegriff interessant, also das Leben als eine Art Raumergreifen. Die Art, wie ich tätig bin, das ist alles auch Raum und der Umgang mit Raum und da ist natürlich auch das Erkennen, ich kann Raum verändern. Das ist entscheidend. [...] Warum werden wir eigentlich krank? [...] Es wird gesagt, dass unsere Widerstandskraft sinkt, wenn wir die Welt nicht mehr verstehen und wir nicht mehr das Gefühl haben, dass wir diese Welt gestalten können.“

Im gemeinsamen Tun werden Handlungsfähigkeit und Veränderungspotentiale erfahrbar. Oder kurz: Selbst-Aktivierung durch Akupunktur-Interventionen. Zugleich manifestiert sich hier eine gewisse Gegenposition zu einer zunehmenden Individualisierung, Flexibilisierung und Mobilität. In der Kleinstadt oder auf dem Dorf erscheint dies im Gegensatz zur Großstadt einfacher:

„Jedes Dorf oder jede Gemeinde und je kleiner es ist, stellt ein Art Mikrozelle oder Mikrofamilie dar. Im ländlichen Raum hat es den Vorteil, dass die Menschen schon immer auf das Prinzip Solidargemeinschaft angewiesen waren. Dass es hier Möglichkeiten gibt, gemeinsam ins Gespräch zu kommen und Vorurteile abzubauen.“
(Martin Kreil, *Reinigungsgesellschaft*)

Auch in ländlichen Regionen der „Kunst und einer gemeinsamen Initiative fürs Dorf“, so titelt DER MOORBOTE in der Ausgabe vom April 2009. Oder in den Worten des Bürgermeisters Herbert Piotrowski: „Die Ideen waren schon vorher da, aber durch das Kunstprojekt ist es zur Sprache gekommen.“ Auch der Bürgermeister von Ferdinandshof, Gerold Seidler, berichtet bei einem Auswertungsgespräch in der Landesvertretung Mecklenburg-Vorpommern (19.10.2009) von ähnlichen Erfahrungen mit den ‚Pop-up-Kunstwerken‘ von Leni Hoffmann: „Die bunten Lakritzen auf dem Asphalt haben die Dorfkommunikation und damit den Gemeinsinn gefördert. Die Leute sind aus ihren Wohnungen rausgekommen und reden wieder miteinander.“

DER MOORBOTE



DAS INFORMATIONSBLETT DER GEMEINDE GRAMBOW MIT CHARLOTTENTHAL UND WODENHOF – April 2009

Was läuft hier eigentlich ?

Mehr Austausch und mehr Information haben sich viele von uns in den Fragebögen, die im März verteilt wurden, gewünscht.

Ab sofort soll monatlich unser Informationsblatt erscheinen. Keiner soll mehr das Gefühl haben, nicht zu wissen was hier eigentlich läuft.

Woran arbeitet die Gemeindevertretung, was sind die Probleme, welche Lösungen werden angestrebt ?

Termine, Aufrufe, Jubiläen, Geburten, alles was mit uns zu tun hat und was uns hilft, eine Gemeinde, eine Gemeinschaft zu werden, soll Thema sein.

Kunst und gemeinsame Initiativen fürs Dorf

Martin Keil und Henrik Mayer, die beiden Künstler der REINIGUNGSGESELLSCHAFT sind seit Februar in der Gemeinde Grambow unterwegs. Ihr Anliegen ist es, gesellschaftliche Beziehungen zu entwickeln und zu gestalten.

Der Dialog mit den Bewohnern der Gemeinde und der Prozess der künstlerischen Arbeit sind Teil des Projektes. Ein gemeinsames Kunstwerk soll entstehen, und dafür ist es wichtig, sich kennen zu lernen, gemeinsame Themen und Fragen festzulegen.

Fragebögen, die an alle Haushalte der Gemeinde verteilt wurden, sollten helfen herauszufinden, welche Themen des Gemeindelebens allen besonders am Herzen liegen. Von etwa 590 Fragebögen kamen 48 zurück. Die ländliche Ruhe und die Nähe zur Natur werden gelobt. Das Miteinander zwischen unseren Dörfern und den alten und neuen Bewohnern könnte besser sein, bessere Gehwege in der Langen Straße werden ebenso gewünscht wie ein Radweg nach Wittenförden. Busverbindungen und Einkaufsmöglichkeiten sind schwierig. Es ist ein Nachteil, auf ein Auto angewiesen zu sein und lange Arbeitswege zu haben. Alte und Kinder haben es schwer.

Viele Teilnehmer der Umfrage wünschen sich ein besseres Kennenlernen der Dorfbewohner untereinander, die Stärkung des Gemeinschaftsgefühls und der Toleranz. Es wurde mehr Austausch von Wissen und Informationen über das Gemeindeleben gewünscht. Einige hatten Ideen für gemeinsame Aktivitäten im Sport und zur Ortsverschönerung, manche boten ihre Mithilfe an.

Einladung

Alle Gemeindebewohner, die sich für diese und weitere Themen interessieren, sind aufgerufen, sich an der Bildung konkreter Initiativen zu beteiligen.

Am Sonntag, den 26. April, 15.00 Uhr lädt die REINIGUNGSGESELLSCHAFT alle in das Gemeindehaus ein. Dort kann die Ausstellung der zusammengefassten Umfrageergebnisse besichtigt und diskutiert werden.

Abbildung 5: DER MOORBOTE, Ausgabe April 2009.

Um die Themen der Gemeinde zu ermitteln, verteilte die *Reinigungsgesellschaft* an alle Haushalte Fragebögen mit insgesamt 17 Fragen: Was muss in Grambow verändert werden, um eine gesteigerte Lebensqualität für Alle zu erzeugen? Was müsste sich verändern? Die Antworten, Ideen und Vorschläge wurden mittels Diagrammen, Schaubildern, Tabellen und farbigen Piktogrammen grafisch aufbereitet, im MOORBOOTEN zusammenfassend veröffentlicht, mit fotografisch bearbeiteten Bildern visualisiert und im Gemeindehaus präsentiert.



Abbildung 6: REINIGUNGSGESELLSCHAFT, visuelle Darstellung der Umfrageergebnisse: Was müsste sich verändern?, Grambow 2009, © VG Bild-Kunst, Bonn.



Abbildung 7: REINIGUNGSGESELLSCHAFT, Schaubild Demographie, Grambow 2009, © VG Bild-Kunst, Bonn.

Auf der Grundlage der Umfrageergebnisse und Recherchen vor Ort (in der Step-Aerobic-Gruppe oder im Moorkrug) entwickelte die *Reinigungsgesellschaft* das ‚Leitsystem zum Neuen‘: zwölf fiktive Verkehrsschilder verweisen auf strukturelle Herausforderungen und die Aufgaben der Zukunft wie den Klimawandel, demographische Entwicklung, ärztliche Betreuung, Arbeitsplatzperspektiven und Mobilität im ländlichen Raum. Am 6. September 2009 wurden die Schilder an der Busschleife von Grambow aufgestellt. Anschließend präsentierte die *Reinigungsgesellschaft* bei Kaffee und Kuchen im Gemeindezentrum eine Collage mit dem Titel ‚Grambow im Jahr 2057. Das Kunstwerk, bestehend aus der Gesamtheit dieser unterschiedlichen Komponenten; wird als ein Forschungs-, Kommunikations- und Interaktionsprozess gefasst:

„Wenn man mich jetzt fragt: Was ist das Werk? Dann würde ich *nicht* sagen: Die Schilder. Das ist eher eine Art Ergebnis. Das Werk ist der Kommunikationsprozess und dort liegt auch die eigentliche Kraft. Das Potential für eine Nachhaltigkeit. Und da sehen wir uns als Anreger. Und da liegt auch die Verantwortung, dass in der Zeit, die uns zur Verfügung steht, verantwortlich zu moderieren, Themen festzustellen und dann eben an diesem Punkt eine Art Ergebnis oder Zwischenzusammenfassung und das wird dann visuell präsentiert. Auch nicht an dem schönsten Platz im Ort, das war eine Diskussion, wenn der Grillplatz verschönert würde. Nee, sondern das soll da an den wunden Punkt und das ist zum Grossteil die Mobilität. Also nicht an den schönsten Platz im Ort, sondern an die zweckmäßigste Stelle.“ (Martin Kreil, *Reinigungsgesellschaft*)

Diese Aussage ist bezeichnend für eine gegenwärtige künstlerische Praxis, die vielfach soziologische Methoden der Feldforschung wie Interviews, Gruppendiskussionen, Foto- und Videoaufzeichnungen, Tabellen und Schaubilder verwendet. Mit der Betonung des Entwurfscharakters stets vorläufiger (Zwischen-)Ergebnisse eines künstlerischen Vorhabens wird der künstlerische Forschungsprozess oftmals per Foto- oder Videodokumentation aufgezeichnet, mit den jeweils Beteiligten diskutiert und zugleich als Bestandteil eines Ausstellungsdisplay oder im Rahmen von Symposien in Galerien, Kunstvereinen und Museen präsentiert und damit gleichsam in das Kunstsystem zurückgespeist. Die Aufgabe ‚der Kunst‘ liegt in dieser Perspektive darin, Menschen miteinander ins Gespräch zu bringen und diesen Dialog zu moderieren. Zum anderen werden bestimmte Aspekte, Fragen, Themen, Sachverhalte, Wünsche oder Sorgen erforscht und öffentlich zur Sprache gebracht. Eine solche Konzeption von Kunst als Forschungsprozess dient hier weder einer ironischen Abgrenzung zu bestehenden Wissenschaftskontexten noch einer bloß legitimierenden Paraphrasierung im Sinne eines ‚pseudo-wissenschaftlichen Habitus‘ – wie dies der Kunsthistoriker

Günter Metken in seiner Publikation ‚Spurensicherung‘ (1974) kritisierte. Das Erforschen unterschiedlicher (Wissens-)Gebiete und (Themen-)Felder bietet eine Möglichkeit, um sich vielfältigen gesellschaftlichen und politischen Sachverhalten anzunähern und die Grenzen der eigenen Disziplin kontinuierlich zu verschieben. Künstlerische Forschung steht damit paradigmatisch für eine zunehmend spartenübergreifende Kunstpraxis, die neue Wege in der Wissensproduktion (gemeinsam mit anderen gesellschaftlichen Akteuren), der Präsentation und Rezeption von (Zwischen-)Ergebnissen durchaus für ein breiteres Publikum außerhalb des Kunstkontext erprobt (vgl. Tröndle/Warmers 2011).

Im Hinblick auf die Generierung alternativer Öffentlichkeiten fällt noch ein anderer Aspekt auf. Im Projekt Steuererklärung luden *Kulturmassnahmen* zu einer geselligen Vernichtung alter Steuerunterlagen ein: Bringen Sie Ihre Ordner mit! In einer performativen Lesung wurden eigene sowie von Besuchern mitgebrachte alte Steuererklärungen verlesen und manche (nach Ablauf der zehnjährigen Aufbewahrungspflicht) verbrannt. Gefördert von der Deutschen Bundesstiftung Umwelt ging es im Projekt Plattenvereinigung (2010/11) um die künstlerische Bearbeitung des Themas Recycling und die Erprobung nachhaltiger Handlungsweisen und Kulturformen. Die ‚Steuererklärung‘ greift originär politische und ökologische Themen (Steuern, Ressourcenschutz und Nachhaltigkeit) performativ auf, und macht solche meist auf einem hohen Abstraktionsgrad und fern der alltäglichen Lebenswirklichkeit verhandelten Themen zum Gegenstand einer gemeinsamen sinnlich erfahrbaren Handlung.

Die Freie Klasse Weimar vom 16. bis 23. Mai 2010 war vom *Process Institute* als eine Offline-auf-offener-Straße-open-source-Akademie konzipiert. Die Teilnahme war kostenlos. Und Jede(r) konnte sich an dieser experimentellen und selbstorganisierten Plattform mit eigenen Ideen und Vorschläge für Workshops oder anderweitige Angebote (auf offener Straße) einbringen. Es gab eine Einführung in die Meditation, einen Capoeira-Workshop, Tipps zur Gestaltung von iPhone-Anwendungen und Selbst-Promotion-Strategien für Künstlerinnen. Allgemeine gesellschaftliche Trends, zunehmend flexible und prekäre Beschäftigungsverhältnisse, der Zwang zur permanenten Selbstoptimierung und Anpassung an neue technologische Entwicklungen – das Allgemeine findet sich hier im Konkreten, Speziellen und scheinbar Belanglosen. Dabei steht im Vordergrund weniger die Vermittlung bestimmter Wissensinhalte,

sondern eine spielerische Aneignung und Ausprobieren. Die M10 wurde zu einem Ort, an dem kollektive Erfahrung als gemeinsames Tanzen, Programmieren, Kochen und Meditieren organisiert wird. Auch bei *Pony Pedro* steht das unmittelbare Erleben im Zentrum:

„Ich finde das auch bei anderen nicht schön. Diese endlosen Video-Dokumentationen. Entweder du warst dabei oder nicht. Diese Aufbereitung, wenn ich aus der Perspektive der Videodokumentation denke, dann kann ich auch hier drin ein Puppentheater machen und das dann im Netz verbreiten.“ (Sebastian Wagner, *Pony Pedro*)

Betont wird das Dabei-Sein und die persönliche Begegnung von Angesicht zu Angesicht, welche letztlich auf der leiblichen Anwesenheit und gegenseitigen Wahrnehmbarkeit anderer für andere beruht. Es ist das gesprochene Wort unter Anwesenden und dass diese stets in das Geschehen eingreifen können, welches in dieser Perspektive Öffentlichkeit als Artikulation von Präsenz generiert. Hinter dieser Argumentation verbirgt sich letztlich das klassische Ideal der griechischen Agora, dem zentralen Versammlungsort der Polis, bzw. das Primat von Mündlichkeit und Unmittelbarkeit, welches sich gegenwärtig im Ideal der „Versammlung unter freiem Himmel“ als demokratisches Grundrecht⁹ wiederfindet. Angesichts stetig wachsender Mobilität und Flexibilität, einer Kultur zunehmend digital generierter Bilderwelten und Erzähltechniken, der Allgegenwart von Web 2.0-Diskursen, virtuellen sozialen Netzwerken, Weblogs und Mobiltelefon-Applikationen offenkundig ein großes Bedürfnis nach nicht-medial vermittelter Kommunikation unter Anwesenden gibt. Allerdings sind einer solchen Öffentlichkeitskonzeption als Präsenzerfahrungen unter Anwesenden unter freiem Himmel gewisse Grenzen gesetzt. Abgesehen von den im Gegensatz zu Griechenland vergleichsweise kühlen und nassen Wetterbedingungen in Deutschland kann sich an einem Ort de facto immer nur eine begrenzte Zuschauerzahl versammeln. Es bedarf der medialen Vermittlung, um ein größeres Publikum und unabhängig vom Wetter zu erreichen. Während in der antiken Polis ausschließlich die Zuschauer eine konstitutive Funktion für Öffentlichkeit hatten, werden heutzutage

⁹ Artikel 8 des Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland lautet: „(1) Alle Deutschen haben das Recht, sich ohne Anmeldung oder Erlaubnis friedlich und ohne Waffen zu versammeln. (2) Für Versammlungen unter freiem Himmel kann dieses Recht durch Gesetz oder auf Grund eines Gesetzes beschränkt werden.“ Ausfertigungsdatum: 23.05.1949. Online abrufbar unter <http://www.gesetze-im-internet.de/bundesrecht/gg/gesamt.pdf>.

Öffentlichkeiten mit unterschiedlichen Kommunikationsmedien und Vermittlungsweisen ergänzt.

4.4.3 Mediale Öffentlichkeiten

Die verwendeten Medien wie Aufkleber, Putzlappen, Comic-Zeichnungen, Performances, Schilder und Postkarten dienen als Kommunikationswerkzeuge und zugleich der künstlerischen Darstellung, was kaum als Widerspruch wahrgenommen wird. Ästhetischer Gestaltungsanspruch und Funktionalität bestärken sich vielmehr gegenseitig. Wenn das Präsentieren bzw. das Sich-Präsentieren als konstitutiv für Kunst gilt, wenn also beispielsweise die Postkarte der *Reinigungsgesellschaft* zum „Leitsystem zum Neuen“ einen Akt des Einladens und des Präsentierens darstellt, dann wäre mit von Bismarck – die genau diese Doppelfunktion am Beispiel einer Einladungskarte der US-amerikanischen Künstlerin Louise Lawler erörtert – zu fragen, „wer oder was und in welcher Form zusätzlich zum Kunstwerk an dessen Darbietung beteiligt ist oder sein kann.“ (2010: 77)



Abbildung 8: REINIGUNGSGESELLSCHAFT, Leitsystem zum Neuen, Postkarte (Vorderseite), Grambow 2009, © VG Bild-Kunst, Bonn.

Die Einladungskarte sollte vor allem neugierig machen und motivieren, zur Präsentation der (fast) fertigen Schilder zu kommen und sich möglicherweise an deren Aufstellung (entsprechend der Fotomontage auf der Vorderseite) zu beteiligen. Auf der Rückseite befindet sich zudem eine Legende zur Bedeutung der einzelnen Schilder.

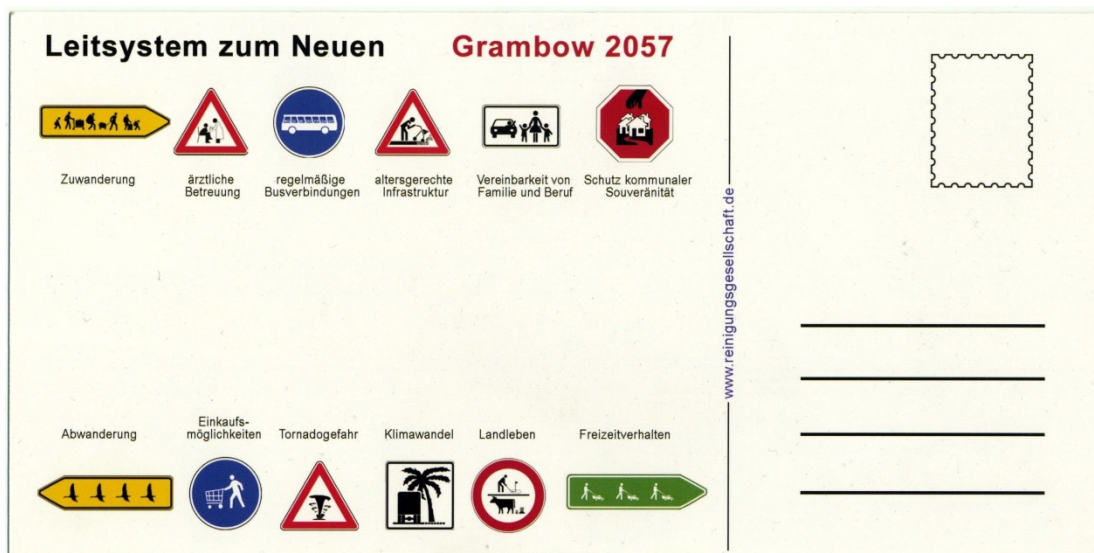


Abbildung 9: REINIGUNGSGESELLSCHAFT, Leitsystem zum Neuen, Postkarte (Rückseite), Grambow 2009, © VG Bild-Kunst, Bonn

Und es funktioniert: Nicht nur bot die Postkarte eine hilfreiche Grundlage für die Aufstellung, sondern zugleich eine Art Gesprächsgrundlage über die Bedeutung der Schilder und ihre Hinweisfunktion auf die Herausforderungen der Zukunft. Die Karte diente insofern als performative Einladungsgeste, praktische Handlungsanleitung, Zeichenlegende und nicht zuletzt als Medium der künstlerischen Darstellung. Die Karte dokumentiert das Gesamtprojekt im Sinne eines dialog- und prozessorientierten künstlerischen Forschung und fungiert zugleich als Medium, um Kommunikation (etwa über die Bedeutung der Schilder) und Interaktion (Schilder aufstellen) herzustellen. Fast alle anwesenden Bewohner lassen sich die Postkarte nach der Aufstellung der Schilder, nach Kaffee und Kuchen im Gemeindezentrum von der *Reinigungsgesellschaft* abstempeln bzw. signieren. In Klarsichtfolie verpackt wird die Karte mit nach Hause genommen und zum Souvenir. Weißt du noch? Lieber gleich mehrere ... Und wenn die Postkarte inklusive dem Hinweis auf die Webseite www.reinigungsgesellschaft.de weiterverschickt wird, dann erreicht das (Kunst-)Werk auf diesem postalischen Wege zugleich weitere Rezipientinnenkreise/Öffentlichkeiten. Künstlerische (Selbst-)Darstellung und Kunst als gemeinsamer Kommunikations- und Interaktionsprozess gehen hier Hand in Hand. Oder noch einmal anders gewendet: Die mediale Dokumentation und Präsentation *von* einem Ereignis muss nicht unbedingt der Partizipation *an* diesem Ereignis widersprechen.

Angesichts der Omnipräsenz von Werbebotschaften im Stadtraum und den Massenmedien erscheint es notwendig, jenseits der klassischen Aufmerksamkeitsstrukturen andere Formen, Mechanismen, Mittel und Wege zur Herstellung von Öffentlichkeit einzusetzen. Das Repertoire ist vielfältig: Kreidezeichen auf Straßenpflaster, Aufkleber an Hauswänden, unter die Scheibenwischer parkender Autos geklemmte Nachrichten, Seifenblasendosen in Zeitungskästen, Postwurfsendungen in Briefkästen, Abreiß-Zettel an Ampel- oder Laternenmasten, Aushänge im Waschsalon, Kopierladen oder Supermarkt erscheinen geeignet und zweckmäßig, um direkt und ohne Umwege über etablierte und meistens kostenpflichtige Medien zu kommunizieren. Mittels dieser ‚Streetart-Mechanismen‘ sollen zugleich unterschiedliche Öffentlichkeiten erreicht und gemixt werden: „Wir haben immer versucht, verschiedene Orte mit Kommunikationsverwirrungen zu bestücken“, erklärt Franziska Werner. Mark Thomann ergänzt:

„Das sind Mittel, die sonst nicht benutzt werden für solche Aktionen. [...] Auch so Fragen: was geht da eigentlich? Geht da wirklich nur Wohnungssuche oder Hund entlaufen? [...] Jedes Klientel hat seine Orte, wo es guckt. Und wenn man diese Orte mischt, dann kriegt man einen ganz anderen Querschnitt als normalerweise.“ (Mark Thomann, *Pony Pedro*)

Verschiedene möglichst heterogene Audienzen, Orte und Publika werden angesprochen und vermischt – Öffentlichkeit wird als eine Diversität und Vielfalt pluraler Blickwinkel, Meinungen und Wahrnehmungen konzipiert. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass weniger eindeutige Botschaften, bestimmte Forderungen, Positionen oder Kritik an einen klaren Adressaten formuliert werden. Im Projekt ‚urban express 2.0/10 Interventionen im Raum der Normen‘ dokumentierten die *Urbanauten* den kompletten Kommunikationsprozess zur Genehmigung von zehn Interventionen inklusive Antragstellung, Korrespondenzen wie E-Mails und telefonischer Rückfragen mit städtischen Behörden. Die Publizität im Netz 2.0 ersetzte hier das Publikum. Öffentlichkeit diene der Offenlegung (gegenwärtiger Genehmigungsprozeduren für Interventionen im Stadtraum). Generell, so scheint es, verweigert man sich einem dezidiert provokanten oder subversiven Gestus ebenso wie konkreten Maßnahmenvorschlägen, politischen Forderungen oder einer expliziten Gesellschafts- oder Kapitalismuskritik. Aufgezeigt wird vielmehr die Ereignishaftigkeit und Flüchtigkeit von Öffentlichkeit(en), welche sich letztlich nur in Kategorien des Plural und der Verhandlung diskutieren lassen. Es überrascht daher kaum, dass zur

Informationsverbreitung und Kommunikation auf bestehende Infrastrukturen (soziale Netzwerke im Internet, Zeitungskästen, Gratiskartenvertrieb in Cafés und Kneipen, Aushänge am schwarzen Brett im Supermarkt, Leserbriefe, usw.) zurückgegriffen wird und dass dabei auch kommerzielle Anbieter wie Facebook, Youtube, Flickr, MySpace, Vimeo bzw. sowie E-Maillisten wie gmail oder Hotmail) genutzt werden (zur Mediennutzung in sozialen Bewegungen und politischen Protestgruppen siehe Fahlenbrach 2002; Gustafsson 2010; Askanius/Gustafsson 2010; Mattoni 2008; Schönberger/Sutter 2009). Insbesondere die *Urbanauten* setzen auf eine Verknüpfung von Präsenz-Öffentlichkeiten mit virtuellen Öffentlichkeiten und testen verschiedene Varianten, das digitale und das reale urbane (Spiel-)Feld miteinander zu verbinden.

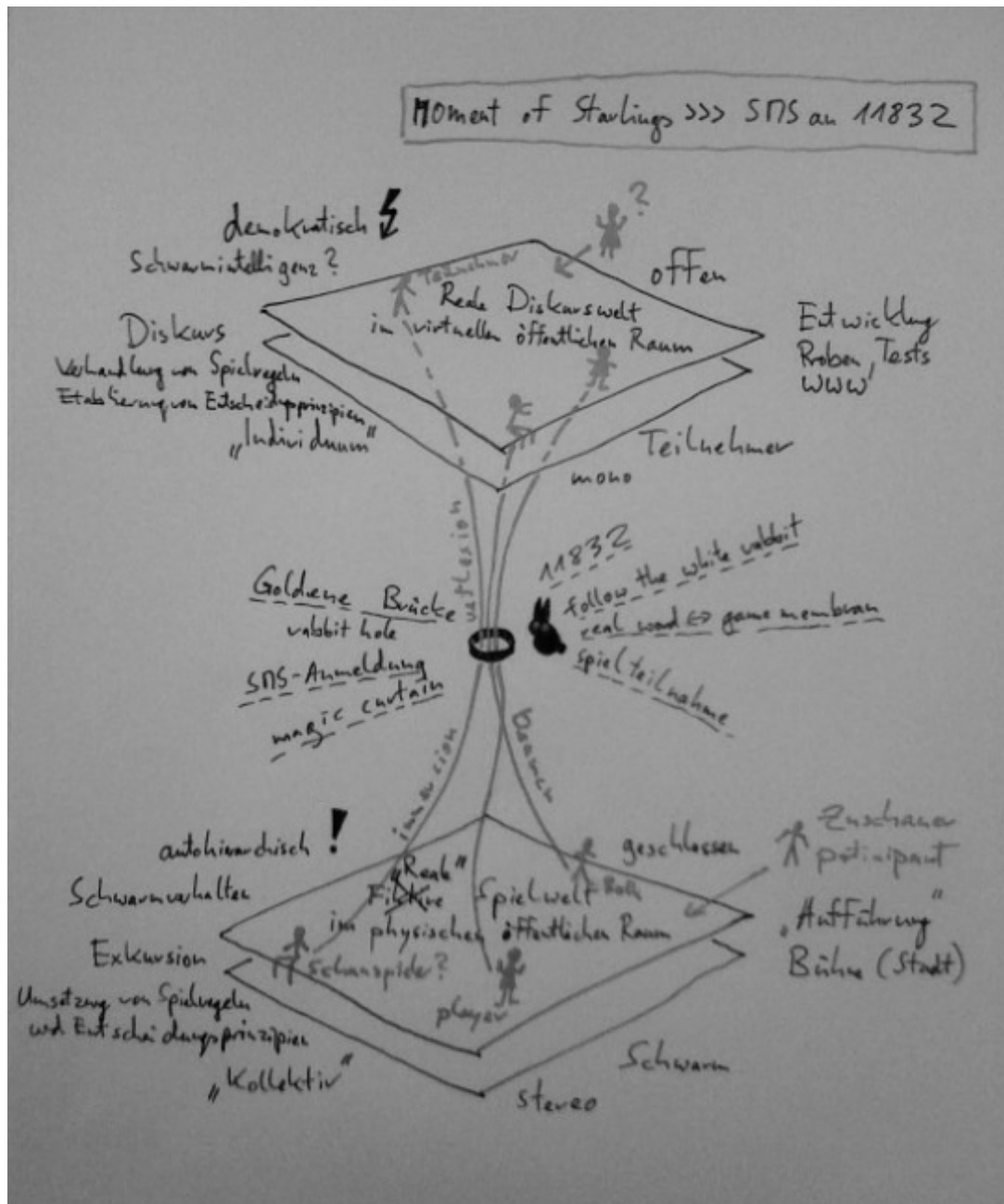


Abbildung 10: Urbanauten, Ankündigung zum SMS Mob Moments of Starlings, München, 3.11.2009.

Diese Skizze diente den Urbanauten als eine Art Blaupause. Auch wenn hier ganz unterschiedliche Beschreibungskategorien, Bildwelten und Handlungsebenen miteinander vermischt werden (und zu verschwimmen drohen), zeigt sich das Bemühen,

verschiedene zumeist in binären Schemata beschriebene Konzepte wie Diskurswelt/Spielwelt, virtueller Raum/physischer Raum, mono/stereo oder Kollektiv/Individuum möglichst produktiv miteinander in Beziehung zu setzen. Die Aufforderung ‚Follow the white rabbit‘ verweist auf die Figur des Weißen Kaninchens in der Erzählung ‚Alice im Wunderland‘ von Lewis Carroll (1865). Das Kaninchen vermittelt zwischen diesen Welten und regelt das Hin- und Herpendeln zwischen diesen Welten – metaphorisch umschrieben als magischer Vorhang, Kaninchenloch oder goldene Brücke. Die Anmeldung erfolgte per SMS an 11832 für den Betrag von 5,- Euro pro Empfänger. Die Spielteilnahme war jedoch nicht an diese kostenpflichtigen SMS-Technologien gebunden. Spielanweisungen wurden während der Aktion kostenlos per Twitter und per Megaphon an (mitunter nicht angemeldete) Anwesende weitergegeben. Mobile Telekommunikationsgeräte fungieren als Kommunikations- und Organisationswerkzeuge, um das Geschehen zu koordinieren, zu choreografieren und simultan auszuführende Handlungen zu synchronisieren. Sie sind kein Selbstzweck. Gleiches ließe sich für das Sich-selbst-Fotografieren während der Aktion formulieren. „Den Schwarm kann man nicht fotografieren. Das ist schön“, erklärt Ulrike Bührlens, womit nochmals die Betonung von unmittelbarer Präsenzerfahrung deutlich wird. Fotos können einzelne Augenblicke zwar dokumentieren, aber kaum das (Mit-)Erleben in seiner Einmaligkeit reproduzieren. Fotografieren, Texten, Twittern und Bilder-Hochladen schmälert die Unmittelbarkeit und Intensität einer sinnlichen Echtzeit-Erfahrung. Eine solche Mediennutzung besitzt hingegen eine wichtige Funktion, um über die unmittelbar Anwesenden hinaus andere Öffentlichkeiten zu erreichen:

„Du schaffst einen Moment, den nur ganz weniger Leute miterleben. Und wenn du Bilder und Filme hast, lebt das weiter und andere hören davon. Es geht darum, Geschichten und Erlebnisse zu erzeugen. Die Leute, die dabei waren, werden die nächsten Tagen drüber reden und erzählen.“ (Ulrike Bührlens, *Urbanauten*)

Das eigenständige Einstellen von Fotos und Filmen, deren Kommentierung und virale Verbreitung auf Weblogs oder als Twitter-Nachrichten generiert zusätzliche Öffentlichkeiten; das Internet wird zum Öffentlichkeitsverstärker. Diese Öffentlichkeiten entstehen erst wenn technische und insbesondere so genannte 2.0. Medien wie Blogs, Twitter und Facebook in einem offenen und gemeinsamen rekursiven Kommunikations- und Interaktionsprozess zugelassen werden; was einen gewissen Kontrollverlust impliziert, also die Kontrolle darüber, wer, wie und was berichtet wird. Jetzt sind es die jeweils Beteiligten selbst, welche das Geschehen

dokumentieren, prozessieren, weitervermitteln und darüber Öffentlichkeit schaffen. Anwesenheit und Zeugenschaft wird mit dieser partiellen Verlagerung des Projekts in den kommunikativen und virtuellen Raum quasi zur Ko-Autorenschaft. Der Ort des Geschehens im realen und digitalen Raum gleicht weniger einer Bühne oder Schauplatz denn einem gemeinsamen Spiel- oder Experimentierplatz.

Auch virtuelle – jede – Öffentlichkeit im Netz muss organisiert werden: Diskussionen werden moderiert und Seiten gepflegt. Letztlich verbirgt sich hinter jedem Blog, Facebook-Profil oder Twitter-Hashtag eine (oder mehrere) reale Person/en, die twittert, bloggt, postet, kommentiert und verlinkt. Unter dem Pseudonym ‚hallo‘ ruft Tore Dobberstein (oder ein Praktikant des *Complicizen Planungsbüros*) zum Mitmachen auf:

„Bitte mitmachen! 14 schöne Tage mit Basketball- oder Streetballturnier. Dazu zahlreiche andere Aktivitäten wie Fahrradrallyes, Brachenfußballturniere, Yoga oder Boule. Mitmachen kann jeder! Alle Ideen sind willkommen! Kommt, spielt und macht mit!“ (www.sportification.de, 1.12.2011)

Mit diesem Appell wird nochmals deutlich, dass Beteiligungsprozesse nicht einfach so passieren. Es braucht konkrete Personen, die solche Prozesse einleiten und gestalten. Öffentlichkeit ist latent anwesend und kann mittels unterschiedlicher Medien animiert, angestiftet oder provoziert werden.

Als aufschlussreich erweist sich der Blick auf die Seiten des derzeit populärsten sozialen Netzwerk Facebook. Mit Ausnahme der *Reinigungsgesellschaft* sind alle Gruppen registriert. Bedeutsam für die Art und Weise der Kommunikationsbeziehung mit anderen Facebook-Nutzern erweist sich die (bei der Erstanmeldung notwendige) Entscheidung zwischen einem Profil oder einer Seite. Es ist zugleich die Entscheidung zwischen Fans oder Freunden. Ein Profil ist für Personen. Mit einem Profil ist man befreundet. Eine Seite ist für Unternehmen, Organisationen oder Institutionen, Marken oder Produkte, Künstler, Bands oder öffentliche Personen, ein Anliegen oder eine Gemeinschaft. Von einer Seite ist man Fan. Als Fan kann man zwar alle Informationen sehen, die jeweils bereitgehalten oder präsentiert werden und diese kommentieren, aber diese Seite nicht selbst mitgestalten. Zur Kommunikation untereinander genutzt wird maßgeblich die Funktion des Teilens von Vorlieben per ‚Gefällt mir‘-Button. Anders bei einem Profil: Dieses ist in der Regel von außen nicht einsehbar (abhängig von den Privatsphären-Einstellungen), sondern nur für Freunde. Die Kommunikation unter Freunden – im Gegensatz zur Kommunikation mit Fans – ist bidirektional: Freunde

können die Daten des anderen einsehen und umgekehrt. Auch muss jeder Freund bestätigt werden oder andere Personen werden per Freundschaftsanfrage akquiriert. Unter (Facebook-)Freunden kann man sich austauschen, Nachrichten verschicken, an Pinnwände posten oder gemeinsam Projekt generieren statt nur eigene Informationen zu senden. Eine Seite wählten *Kulturmassnahmen* (23 Personen gefällt das), das *Process Institute* (67 Personen gefällt das) und *Pony Pedro* (170 Personen gefällt das). Demgegenüber haben die *Complizen* (270 Freunde) und die *Urbanauten* (3640 Freunde) ein Profil angelegt. Die Zahlen in den Klammern illustrieren nicht nur das numerische Potential, welches sich hinter einer intelligenten Nutzung digitaler Medien zur Generierung partizipativer Prozesse verbirgt. Die Entscheidung ob Fan oder Freund, so ließe sich stark verkürzt formulieren, steht zudem für eine grundlegende Entscheidung, inwieweit eine Beteiligung, Identifikation und Koproduktion an der Herstellung eines als gemeinsamen Interaktions- und Kommunikationsprozess postulierten (Kunst-)Werks tatsächlich ermöglicht wird.

Kurzgefasst zeigt sich eine Fragmentierung und Proliferation von pluralen (Teil-)Öffentlichkeiten: ereignishaft, flüchtig und oftmals widersprüchlich können diese an unterschiedlichen Orten im öffentlichen (zumeist städtischen) Raum auftauchen. Dass für die Intervention zumeist öffentliche Orte gewählt werden, erklärt sich zunächst mit pragmatischen Argumenten von Verfügbarkeit und Nutzbarkeit. Diese öffentlichen Orte stehen schlicht und einfach zur Verfügung, sie sind kostenlos zugänglich und vorhanden, können ohne besondere Erlaubnis angeeignet und in Besitz genommen werden. Eine Vielfalt von Orten, an denen sich Interventionen ereignen (können), ist noch kein Garant für Partizipationen, erhöht aber grundsätzlich die Wahrscheinlichkeit, diverse Bevölkerungsgruppen zu erreichen und zu mischen. Der Stadtraum erscheint hier als ein weit konkreterer Ort als jener politischer Debatten – im Parlament, im Fernsehen oder im Internet. Die Stadt ist jener Ort, an dem der öffentliche Raum im Sinne des gemeinsam genutzten Raums par excellence zum Ausdruck kommt. Die Intervention verändert für einen kurzen Zeitraum dessen Bestimmungsgrößen der Zugänglichkeit und Nutzung. Gefragt wird, ob und in wieweit ein Ort das Prädikat öffentlich verdient bzw. was diesen Ort als öffentlich qualifiziert. Der öffentliche Raum wird zur Bühne und symbolischem Interaktions- und Bedeutungsfeld von sozialer Anerkennung und Wahrnehmbarkeit. Das Attribut ‚öffentlich‘ wird dabei größtenteils verwendet, um das Bild einer kritischen Anteilnahme an der Gestaltung des gemeinsam genutzten Stadtraums und des sozialen Miteinanders zu transportieren. Interveniert wird nicht nur

in den öffentlichen Raum, sondern das eigentliche (Kunst-)Werk wird als ein gemeinsamer Dialog- und Interaktionsprozess konzipiert, in dem Intersubjektivität, Bezüglichkeit und Gemeinschaft modellhaft erprobt werden. Unübersehbar existiert der Wunsch nach einem geselligen und vertrauensvollen sozialen Miteinander gleichsam als Kontrapunkt zu der – überraschend häufig zitierten – städtischen Anonymität, Hektik und Unverbindlichkeit. Neue und alte Informations- und Kommunikationstechnologien werden verwendet, um sich an einem konkreten Ort zu einem bestimmten Zeitpunkt zu verabreden. Akzentuiert wird die Unmittelbarkeit und Mündlichkeit von nicht medial vermittelter persönlicher Begegnung von Angesicht zu Angesicht. Die Anwesenden sind hier das Medium zur Generierung von Öffentlichkeit, welche sich im gemeinsamen Sprechen und Handeln konstituiert und rekonfiguriert.

4.5 Kooperation

Dass Kunst immer in arbeitsteilige Prozesse, Abhängigkeiten und Konventionen eingebettet ist, bildet die zentrale These von Howard Beckers Konzept der ‚Art Worlds‘: „All artistic work, like all human activity, involves the joint activity of a number, often a large number of people. Through their cooperation, the art work we eventually see or hear comes to be and continues to be.“ ([1982] 1984: 1) Innerhalb einer ‚Kunstwelt‘ kooperieren Individuen arbeitsteilig und verfolgen ein Projekt, stellen in der Regel ein Kunstwerk her und vermitteln es einem Publikum. Die Grenzen zwischen einzelnen Kunstwelten innerhalb des ‚Kunstsystems‘, welches Walther Müller-Jentsch (2011: 26) als ein „Ensemble aus Kunstwelten“ beschreibt, sind dabei fließend. Bedeutsam für die vorliegende Arbeit ist Beckers These insbesondere angesichts der zunehmenden Diskursivierung, Ausdifferenzierung und medialen Entgrenzung zeitgenössischer Kunst, die gesellschaftskritische und teils aktivistische Perspektiven verfolgt und sich daher zwangsläufig an andere institutionelle Arbeitsfelder von Sozialarbeit, ethnografischer Forschung, Stadtentwicklung, politischer Bildung oder politischem Aktivismus anschließt (vgl. von Bismarck et al. 1996; Block/Nollert 2005; Lind 2007; Stimson/Sholette 2007). Im Zentrum der nachstehenden Betrachtungen steht die Untersuchung der spezifischen Formen des Zusammenwirkens der Gruppen mit anderen gesellschaftlichen Akteuren. Gemäß der etymologischen Herleitung des Wortes Kooperation (aus dem Lateinischen von *cooperare* = mitarbeiten) stellt sich die Frage, wer, wieso und für wie lange mitarbeitet: Welche Personen, Organisationen und

Institutionen kommen überhaupt in Betracht? Welche gestalten sich diese Formen der Zusammenarbeit? Was sind die Entstehungsbedingungen, Abstimmungs- und Entscheidungsmodalitäten, Aufgaben- und Rollenverteilungen innerhalb solcher kooperativer Zusammenschlüsse?

In den Antworten auf diese Fragen zeigte sich eine grundlegende Schwierigkeit, geeignete Kooperationspartner – Einzelpersonen, Organisationen und Institutionen – zu finden und mit diesen auch längerfristig eine kooperative Beziehung zu unterhalten. Diesem Problem und seinen möglichen Ursachen widmet sich der erste Abschnitt. Zweitens werden die (Kooperations-)Beziehungen zu öffentlichen Auftraggebern genauer in den Blick genommen, wobei hier insbesondere staatliche Förderinstitutionen aus dem Kunst- und Kulturbereich sowie bezirkliche, regionale und kommunale oder Bundesbehörden und -verwaltungen im Bereich Planung und Entwicklung im Fokus stehen. Zum Dritten werden solche Formen des Zusammenwirkens untersucht, die größtenteils projektbezogen und komplementär zu einem (eher) klassischen Auftraggeber-/Auftragnehmerverhältnis als Alternativen im Sinne von Ausweichoptionen, Gegenvorschlägen und Nebenwegen oftmals weniger formalisiert und experimentell angelegt sind.

4.5.1 Zwischen allen Stühlen – Ungewollte Dienstleistungen

The service you didn't want auf deutsch ‚Ungewollte Dienstleistungen‘ – dieser Titel der bereits kurz im Inszenierungskontext (Kapitel 4.3.3) erwähnten Intervention von *Pony Pedro* ist bezeichnend für eine Praxis, welche sich quer oder zumindest schräg zu disziplinären und fachlichen Ordnungen und Zuständigkeiten, Berufsfeldern, Genrezuordnungen und Förderbereichen situiert. Ebenso wie die Autofahrer an der Ampelkreuzung die Dienstleistung (Autowaschen) nicht wollten – und erst recht nicht dafür zu bezahlen –, ist es generell nicht einfach, geeignete und geneigte Abnehmer, Auftraggeber, Aussteller, Förderer, Klienten, Kunden und Interessenten für die Dienstleistungen von *Pony Pedro* zu finden:

„Das Bildungsding hatten wir auch mal am Wickel. Aber im Prinzip will niemand unsere Dienstleistung haben. Insofern paßt der Slogan ‚The service you didn't want‘ total gut. Ins Theater passen wir auch nicht, weil bei uns gibt es keine klassische Bühne und auch keinen Applaus. Auf der anderen Seite, eine richtige Galerie haben wir auch nicht. Und dass wir unklar kommunizieren. Es ist schon ein Problem, dass

wir eben nichts zu verkaufen haben. Auch keine Videokunst. Wir sind also auch nicht für den Kunstmarkt verwertbar.“ (Mark Thomann, *Pony Pedro*)

Dass ihre Dienstleistungen nicht gewollt werden, begründet sich in dieser Argumentation mit einer Praxis, welche sich den Fördermechanismen öffentlicher Einrichtungen ebenso wie den Vertriebswegen des kommerziellen Kunstmarktes, also Kategorien von Dienstleistung und Produkt entzieht. Auch *Kulturmassnahmen* begründen ihre beständig „prekäre Auftragslage“ mit dem Argument, dass ihnen eine „Lobby“ fehle. Die Beschreibung in (markt-)wirtschaftlichen Kategorien ist ironisch gemeint und fungiert im Sinne einer Abgrenzung und Distanzierung – strenggenommen will man keinen Service, kein Produkt, keine handelbare oder käufliche Ware anbieten. Diese Umschreibungen verweist zugleich auf ein verändertes Selbstverständnis von Künstlerinnen und Kulturschaffenden sowie einen veränderten Werkbegriff. Projektbasierte, dialog- und prozessorientierte Praktiken, die ein materielles Produkt beinhalten können, aber weit darüber hinausgehen, sind mittlerweile anerkannt und werden in Kategorien von Beiträgen, Leistungen oder Mitwirkung im Sinne des Austausch oder der Verhandlung von symbolischen und/oder materiellen Werten verrechnet (vgl. Boltanski/Chiapello 2003, Graw 2010, Reckwitz 2010,).

Als ein zentrales Problem bei der Einwerbung von Projektfördermitteln erweist sich der so genannte Eigenbeitrag, welcher vielfach bei der Beantragung von öffentlichen Fördermitteln für Kunst- und Kulturprojekte wenn nicht unbedingt notwendig, zumindest anzugeben ist. Gemeint sind hierbei nicht nur finanzielle Eigenmittel, sondern auch andere materielle wie immaterielle Leistungen. In gewisser Weise rekurriert diese Schwierigkeit unmittelbar auf das bereits angedeutete Handicap, den spezifischen Beitrag, (Mehr-)Wert oder die Leistung einer Praxis darzulegen, die sich einer klaren Zuordnung nach Arbeitsfeldern und einzelnen Sparten wie etwa Kulturarbeit allgemein, Spielstättenförderung, interkulturelle Projektarbeit, ernste Musik, Medienarbeit oder im Stadtentwicklungsbereich Förderkategorien von Freiraumgestaltung oder Quartiersentwicklung nicht nur entzieht, sondern geradezu fundamental widerspricht. Die Intervention kann und will sich nicht an den herkömmlichen Förderrichtlinien, Indikatoren (innovativen Ansatz, Hauptstadtrelevanz) und Kriterien öffentlicher Ausschreibungen (Zielgruppe, einheitliches Thema und Genrezuordnung, die erwartbare Ergebnisse oder Einnahmen durch Eintritte oder Verkaufserlöse) ausrichten und messen lassen.

„Das ist noch so eine Pony Pedro-Motto: Zuerst wollte es keiner haben und dann wird man es nicht mehr los“, konstatiert Mark Thomann und berichtet, dass *Pony Pedro* bei der Planung der temporären Parkdeckbespielung am Kottbusser Tor in der Bezirks- und Stadtverwaltung wenig Unterstützung erhielt und dass sich trotz des großen öffentlichen Interesses an dem Projekt keine praktikable Lösung fand, das Begonnene fortzusetzen. *Pony Pedro* hatten keine Exit-Option und kein Übergabe-Protokoll parat:

„Wir haben da eine Weile gearbeitet und vielleicht eine Art von Energie gesetzt und hätten es dann natürlich gerne, dass jemand anders diese Energie weiterführt, aber nicht wir. Weil wir sehen unsere Arbeit nicht dran. [...] Wir sind eben keine Gärtner.“
(Franziska Wagner, *Pony Pedro*)

Wenn *Pony Pedro* ihre Aufgabe nicht im Gärtnern sehen und sich nicht um den Erhalt und die Pflege des Gartens kümmern wollen, fragt sich, wer diese gärtnerischen Aufgaben, die eine gewisse Dauerhaftigkeit und Kontinuität gleichsam implizieren, übernimmt? Warum gelang es nicht, einzelne Existenzgründungen wie ein Frisörgeschäft, eine Kiezküche, eine Druckerpatronen- oder Fahrradwerkstatt, ein Wettbüro oder besagten Dachgarten längerfristig zu etablieren? Die Gründe hierfür sind vielfältig. Zunächst war es gemäß den Regularien des Quartiersmanagements nicht möglich, die für das Haushaltsjahr 2007 bewilligten Finanzmittel in das Folgejahr zu übertragen. So wurden die Mittel für den Abbau des Gartens und nicht für den Erhalt des Gartens über die Wintermonate ins nächste Jahr 2008 oder die Installation von Wasserleitungen verwendet. Obwohl vom Bezirk explizit dazu aufgefordert, so berichten *Pony Pedro*, wurde der Folgeantrag abgelehnt.

Auch Gespräche mit „Hinz und Kunst“ und „diesen ganzen Schnittstellen“, mit der Bezirksverwaltung, Parteien, Bürgerinitiativen und Umweltverbänden verliefen ergebnislos. Dies erklären *Pony Pedro* durchaus selbstkritisch mit dem Umstand, dass sie kein Netzwerk jenseits ihrer eigenen Szene des Kunst- und Kulturbereichs haben und andere möglicherweise zu spät angesprochen und eingebunden haben. Eine mögliche Erklärung: viele der zumeist türkischen Anwohnerinnen identifizierten sich weder mit den – laut Eigenaussage von *Pony Pedro* maßgeblich nach ihren eigenen ästhetischen Vorstellungen gestalteten – Aufbauten, Gartenszenarien, musikalischen und performativen Darbietungen auf der Parkdeckbühne noch mit der medialen Darstellung in der lokalen Tagespresse und Kulturmagazinen.



Abbildung 11: Pony Pedro, The Service You Didn't Want, Aufkleber, Berlin, 18.11.2010.

Selbstbewusst erklärt Franziska Werner: „Ich glaub ehrlich gesagt, die Zeit war noch nicht so weit. Jetzt wäre das anders gewesen.“ Zwei Jahre nach der Intervention von *Pony Pedro* begannen Marco Clausen und Robert Shaw auf einer Brachfläche am benachbarten Moritzplatz einen in der nationalen und internationalen Presse mittlerweile viel beachteten und äußerst positiv rezipierten – Stadtgarten, den Prinzessinnengarten, zu betreiben. Auf der Basis eines zunächst halbjährlichen Pachtvertrags des Berliner Liegenschaftsfond waren die Betreiber bereit, sich langfristig an diesem einen Ort zu engagieren. Hinzu kommt noch etwas anderes. Oftmals schlicht ein Ansprechpartner fehlt:

„Das Problem ist, dass niemandem klar ist, wer eigentlich zuständig ist. Es gibt nicht die Stadt München, sondern viele Städte“, erklärt Benjamin David. In einem Zeitungsartikel erschienen in der *Süddeutschen Zeitung* am 20. Mai 2010 wird das drohende ‚Aus‘ der *Urbanauten* beschrieben. Im Hinblick auf die fragliche Fortführung der Strandbar auf der Corneliusbrücke, einem Projekt der *Urbanauten*, wird der Fraktionschef der Grünen in München, Sigfried Benker, zitiert: „Immer gibt es irgendwo einen Bedenkenträger – mal ist es das KVR (Kreisverwaltungsreferat), mal das Gartenbauamt, mal das Planungsreferat oder ein Bezirksausschuss.“ Womit nochmals deutlich wird, dass ressort-, spartenübergreifende und themenorientierte Vorhaben angesichts behördlich klar abgegrenzter Kompetenz- und Zuständigkeitsbereiche in der öffentlichen Verwaltung nach wie vor und immer wieder an bürokratische Grenzen stoßen. Jedoch ist das Kooperationsverhalten der Gruppen von widersprüchlichen Gesten gekennzeichnet. Einerseits werden Ziele formuliert, die außerhalb des eigenen Arbeits- und Kompetenzbereichs liegen und insofern eine Mitarbeit anderer erfordern. Andererseits will man die eigene Unabhängigkeit bewahren und sich nicht festlegen. Unbenommen der offenkundigen Selbstironie affirmieren viele Aussagen den nach wie vor aktuellen Topos künstlerischer Autonomie und Selbstbestimmung:

„Wir wollen bloß kein Label bekommen und uns zum Beispiel von Stadtmarketing vereinnahmen lassen und sich buchen lassen. [...] Das ist natürlich auch einfach, sich über einen gemeinsamen Feind zu finden.“ (Sebastian Orlac, *Kulturmassnahmen*)

Eine künstlerische Praxis, die sich einer strikten fachlichen, disziplinären oder geografischen Einordnung entzieht, bewegt sich zwangsläufig im Bereich des Diffusen, Undurchschaubaren und Ungefähren. Und wenn man „oftmals unklar kommuniziert“ (Mark Thomann, *Pony Pedro*) bleibt es für Außenstehende umso schwerer ersichtlich, worin der konkrete Beitrag für ein Gesamtvorhaben bzw. Anknüpfungspunkte für ein – wie auch immer geartetes – Zusammenwirken aussehen könnten.

Die Nichtfestlegung, das Changieren und Oszillieren zwischen verschiedenen Sparten und Genres, Medien und Präsentationsformaten in unterschiedlichen (Themen-)Gebieten und Tätigkeitsfeldern ermöglicht die Ansprache unterschiedlicher Personen, Organisationen und Institutionen und erweitert mithin die Bandbreite an potentiellen Kooperationspartnern. Mit Rekurs auf Michel de Certeaus (1988) Unterscheidung zwischen Strategie und Taktik ließe sich formulieren, dass hier weniger strategisch denn taktisch agiert wird:

„Als „Strategie“ bezeichne ich eine Berechnung von Kräfteverhältnissen, die in dem Augenblick möglich wird, wo ein mit Macht und Willenskraft ausgestattetes Subjekt (ein Eigentümer, ein Unternehmen, eine Stadt, eine wissenschaftliche Institution) von einer „Umgebung“ abgelöst werden kann. Sie setzt einen Ort voraus, der als etwas *Eigenes* umschrieben werden kann und der somit als Basis für die Organisation seiner Beziehungen zu einer bestimmten Außenwelt (Konkurrenten, Gegner, ein Klientel, Forschungs-Ziel oder -Gegenstand) dienen kann. Als „Taktik“ bezeichne ich demgegenüber ein Kalkül, das nicht mit etwas Eigenem rechnen kann und somit auch nicht mit einer Grenze, die das Andere als eine sichtbare Totalität abtrennt. Die Taktik hat nur den Ort des Anderen. Sie muß andauernd mit den Ereignissen spielen, um „günstige Gelegenheiten“ daraus zu machen.“ (1988: 23)

Mit Bezug auf die hier untersuchte Praxis ließe sich formulieren, dass diese über keinen eigenen Ort im Sinne einer festen (beruflichen, fachlichen oder auch konkret physisch-materiellen) Basis für die Organisation ihrer Beziehungen mit anderen Akteuren (bspw. eine Firma, Galerie, Museen, Theater, öffentliche Verwaltung, Bürgerinitiative oder Forschungseinrichtung) verfügt, von dem aus sie strategisch agieren können. Taktisch agieren bedeutet, prinzipiell offen für unterschiedliche Akteurskonstellationen zu sein, wenn sich eine günstige Gelegenheit dazu bietet; nicht immer findet. Jenseits der Gegensatzpaare freie Szene/Staatstheater, Underground/Mainstream oder Subversion/

Stadtmarketing werden die kleinen Freiheiten im Dazwischen betont. Vornehmlich den eigenen Fragen, Ideen und Interessen verpflichtet sucht man geeignete

Mitarbeiterinnen und meist Gleichgesinnte aus dem persönlichen Umfeld, ehemalige Kollegen, bei Behörden, privaten Stiftungen oder anderen Organisationen oder kurz: Komplizinnen. Man hält sich alle Optionen offen, um die eigenen Ziele in beständig wechselnden Konstellationen (besser) zu verwirklichen und handlungsfähig zu bleiben.

4.5.2 Im öffentlichen Auftrag

Im öffentlichen Auftrag bedeutet, dass die öffentliche Hand Aufgaben nicht in eigener Regie ausführt, sondern dass die Ausführung von Aufträgen wie Bauleistungen, freiberufliche Leistungen, Kunst-am-Bau-Maßnahmen oder Projektförderungen öffentlich auslobt, ausgeschrieben und auf der Grundlage von entgeltlichen Verträgen an Externe vergeben wird. Auftraggeber-/Auftragnehmerverhältnisse bestehen vorwiegend im Bereich der Kunst- und Kulturförderung. Gemeint sind Ausschreibungen und/oder Projektförderungen etwa durch die Kulturstiftung des Bundes, den Fonds Soziokultur oder den Hauptstadtkulturfonds, städtische Veranstaltungszentren, Landestheater und Bundesmuseen, Performance- und Theaterfestivals, Artists-in-residences etwa auf Schloss Balmoral oder Arbeitsstipendien der Berliner Akademie der Künste. Nur wenige Projekte wie beispielsweise das Fotobuch-Projekt ‚Zuhause‘¹⁰ von *Pony Pedro* oder ‚Steuerklärung‘¹¹ von *Kulturmassnahmen* wurden von öffentlichen Einrichtungen aus dem Ressort Umwelt, Jugend, Bildung und Soziales gefördert. Neben der Kunst- und Kulturförderung findet

¹⁰ Das Fotobuch-Projekt ‚Zuhause‘ (2011) von *Pony Pedro* und *allourmemories* wurde von der Berliner Senatsverwaltung für Integration, Arbeit und Soziales, dem Europäischen Sozialfonds, dem Bezirklichen Bündnis für Wirtschaft und Arbeit Berlin sowie dem Europäischen Sozialfonds Investition in die Zukunft. Hergestellt wurde das Fotobuch mit Bildern, Fotos und Zeichnung, welche Kinder und Jugendliche aus dem Heinrich-Heine-Kiez und der Evangelischen Schule Zentrum von Orten gemacht hatten, die sie ‚Zuhause‘ nennen. (<http://allourmemories.de>, Zugriff: 29.05.2012)

¹¹ Beauftragt wurden *Kulturmassnahmen* von der Deutschen Bundesstiftung Umwelt (DBU) im Rahmen des Forschungs- und Bildungsprojekts ‚Plattenvereinigung‘ (2010/11) mit der Erprobung nachhaltiger Handlungsweisen und Kulturformen durch eine künstlerische Bearbeitung des Themas Nachhaltigkeit, Ressourcenschutz und Recycling. Auf dem Theaterfestival ‚Past forward‘ in der Peter-Behrens-Halle der TU Berlin (November 2010) luden *Kulturmassnahmen* zu einer geselligen Vernichtung alter Steuerunterlagen: Bringen Sie Ihre Ordner mit! In einer performativen Lesung wurde aus alten Steuererklärungen vorgelesen und diese – nach Ablauf der zehnjährigen Aufbewahrungspflicht – anschließend verbrannt. (<http://www.plattenvereinigung.de/index.php/past-forward>, Zugriff: 29.05.2012)

sich ein weiterer Schwerpunkt in den Bereichen Regionalplanung, Stadtentwicklung und Quartiersmanagement, und diese pragmatisch miteinander kombiniert:

„Wie in der Stadtplanung gibt es da ganz normal Bewerbungsfristen für Theaterförderung der Landeshauptstadt München. Dann heißt das Kunst im öffentlichen Raum. Und das haben wir überraschenderweise bekommen. [...] Das hat uns immer gereizt, ohne zu behaupten, dass wir jetzt wirklich Kunst machen. Deswegen nennen wir es Happening oder Intervention.“ (Ulrike Bührlen, *Urbanauten*)

Wenn es schlicht eine Frage des Labelings ist, welche trotz gleichen Inhalts eines Projektantrags, über eine Adressierung, Zuordnung und dementsprechende Förderung bestimmt, rekuriert diese Aussage zudem auf einen fragwürdigen bestenfalls als pragmatisch zu bezeichnenden Kunstbegriff. In dieser Aussage manifestiert sich eine gängige Denkfigur, welche allen im Kunst- und Kulturbereich tätigen bekannt sein dürfte: Die Kunst biete als symbolisches Kommunikationsmedium im Gegensatz zu anderen gesellschaftlichen Teilsystemen wie Politik, Wirtschaft, Religion, Medizin, Familie, Medien oder Technologie einen größeren Gestaltungs- und Handlungsfreiraum. Allerdings sind der künstlerischen Freiheit auch im Bereich kulturelle Angelegenheiten gewisse Grenzen gesetzt.

Angesichts zunehmend interdisziplinär, themenorientiert und ressortübergreifend ausgerichteten Vorhaben, so berichtet Christiane Zieseke, hat die Berliner Senatskanzlei für kulturelle Angelegenheiten spezielle Beratungs- und Sprechstundenangebote zur Antragstellung, Verwaltung und Evaluation, insbesondere für größere europäische Vorhaben, aufgesetzt. Generell bestehe, so Zieseke, ein großer Bedarf an einer systematischen Projektbegleitung, einer Art „Coaching oder Mentoring“ für so genannten ‚Freie Gruppen‘, also Gruppen ohne eine eigene Spielstätte, eine Festanstellung oder institutionelle Anbindung

Dass im Ressort kulturelle Angelegenheiten nicht förderbare Projektideen senatsintern an andere (möglicherweise interessierte oder erfolgversprechendere) Senatsabteilungen weitergereicht werden, kommt eher selten vor. Dass manche Projektidee aufgegriffen und weitergeleitet wird, beruhe maßgeblich auf dem persönlichen Engagement einzelner Mitarbeiterinnen bzw. dass diese über aktuelle Ausschreibungen und Fördertöpfe anderer Abteilungen informiert sind.

Auch Dr. Jochen Hucke von der Berliner Senatsverwaltung für Stadtentwicklung kennt dieses Problem der „Töpfchenwirtschaft“. Angesichts der Tatsache, dass die

Haushaltsmittel im Aufgabengebiet ‚Kunst am Bau‘ und ‚Kunst im Stadtraum‘ – und damit die Mittel für „besondere gesellschaftliche relevante Aufgabenstellungen“ – gemäß der Berliner Verwaltungsrichtlinie ‚Anweisung Bau‘ (ABau 2006) in der Kulturverwaltung veranschlagt sind betont er seine Nicht-Zuständigkeit: „Wir können uns nicht als Ersatzkulturverwaltung aufspielen.“ Die Erwähnung alternativer Modelle der Zusammenarbeit und Verweis auf die britische Artist Placement Group¹² kommentiert Dr. Huckle unmissverständlich mit den Worten:

„Diese Artist Placement Group klingt spannend. Angesichts dem seit Jahren kontinuierlichen Stellenabbau in der öffentlichen Verwaltung könnten wir, wenn überhaupt, höchstens ein Art Object Placement machen.“

Diese Aussage ist in ihrer Prägnanz kaum zu übertreffen: Realisierbar sind Kunstobjekte im Stadtraum oder in den Gebäuden der öffentlichen Verwaltung, weniger die Einbeziehung von Künstlern in die verwaltungsinternen Planungs- und Entwicklungsprozesse. Wenngleich projektbezogene und prozessorientierte künstlerische Arbeiten in der gegenwärtigen Förderpraxis als mittlerweile anerkannt gelten, begreifen sich die jeweils Mittel zuweisenden öffentlichen Institutionen vornehmlich als Förderer und Auftraggeber. Eine längerfristige Anstellung von Künstlern oder Kulturschaffenden jenseits von Praktika und ausgestattet mit entsprechenden Zuständigkeiten im doppelten Sinne von Verantwortlichkeit und Kompetenz bezeichnet Ziesecke als „wünschenswert aber wenig realistisch“. Generell, und hier sind sich alle Befragten innerhalb der städtischen Kultur- und Stadtentwicklungsbehörden, bei gemeinnützigen Einrichtungen auf Bezirks- oder Quartiersebene einig, existieren innerhalb der gegenwärtigen institutionellen Infrastrukturen kaum Gelegenheiten für persönliche Gespräch, gemeinsame Beratungen, wechselseitige Abstimmungs- und Verständigungsprozesse. Kooperation

¹² Auf eigene Initiative bewarben sich die Mitglieder der britischen ‚Artist Placement Group‘ (1966-1989) als ‚town artists‘ bei öffentlichen Planungs-, Stadtentwicklungs- und Verwaltungsbehörden sowie bei einigen Unternehmen und wurden etwa bei der Umweltautorität der Stadt Birmingham oder dem Londoner Gesundheitsamt angestellt. Erklärtes Ziel war es, den individuellen Handlungsspielraum einzelner Künstlerinnen und deren Einflussmöglichkeiten in einer komplexen Bürokratie auszuloten und dabei jenseits der Gestaltung von Informationsbroschüren, Hausfassaden oder Straßenmöbeln hinaus, neue soziale Beziehungen zu stiften. Einige Mitglieder der APG waren so umfassend in die Entscheidungs- und Verwaltungsprozesse eingebunden, dass sie als ‚Künstlerinnen‘ weitgehend unsichtbar. Das schottische *Arts Council* griff die Idee und Initiative der APG auf und entwickelte ein offizielles ‚Artists in Residency‘-Programm, welches von den ursprünglichen Mitgliedern der APG eher kritisch rezipiert wurde (vgl. Slater 2000).

kostet Zeit und Geld, das bedeutet für öffentliche Einrichtungen vor allem: Personal. Und daran mangelt es offenkundig vor allem. Neben dem Argument personalpolitischer Engpässe, wird oftmals auf die Verantwortlichkeit einer anderen Stelle oder die nächsthöhere Entscheidungsebene verwiesen. Bemerkenswert ist die folgende Aussage:

„Mittlerweile arbeite ich persönlich am liebsten mit Leuten zusammen, die kurz vor der Pensionierung stehen. Die haben nichts mehr zu verlieren. Die trauen sich was. Oder die auf der Karriereleiter weit nach oben gekommen sind.“ (Ulrike Bührlen, *Urbanauten*)

Anträge der *Urbanauten* würden oftmals abgelehnt, weil städtische Behörden Angst vor der „Präzedenzfallklatsche“ hätten. Dass es also durch die einmalige Genehmigung zu einer neuen Auslegung bestehender Rechtsvorschriften kommt und ein (in juristischem Sinne einklagbarer) Sachverhalt hergestellt wird, der für kommende ähnlich gelagerte Fälle zukünftig einen größeren Handlungsspielraum eröffnet. Auch Tore Dobberstein vom *Complizen Planungsbüro* betont die Komplementarität von Intervention und öffentlicher Planung: „Verwaltung kann und soll ja nicht experimentieren. Risiko wird nicht belohnt und es kann auch nicht Sinn und Zweck der Verwaltung sein, eine Sache immer wieder neu und anders zu machen.“ Unbenommen einer gewissen Koketterie mit der eigenen Risikobereitschaft und Pionierrolle manifestiert sich in den Aussagen eine weitgehende Frustration ob der tatsächlichen Mitgestaltungsoptionen einer als kooperativ oder auch partizipativ titulierten Stadtentwicklung.

Partizipation ist als Instrument in der Raum- und Stadtplanung spätestens seit der so genannten behutsamen Stadtentwicklung in den 1980er anerkannt und in Artikel 20 des BauGB zur „Berücksichtigung und Abwägung unterschiedlicher öffentlicher und privater Belange“ bei Planungsvorhaben rechtlich verankert. Die Frage der konkreten Anwendung und Ausgestaltung solcher Abwägungs- und Beteiligungsprozesse bleibt zunächst ungeklärt (vgl. Bischoff et al. 2005; Rostalski 2011: 20f.; Selle 2006). Von Seiten der öffentlichen Planungsbehörden wird die immanente Unvollkommenheit und Vorläufigkeit von Partizipationsprozessen betont: „Es muss immer wieder gemacht werden. Es muss immer wieder begonnen werden“, konstatiert der Bezirksstadtrat von Friedrichshain und Kreuzberg, Hans Panhof, auf der Konferenz Create your city (2.07.2012, Forum Factory, Berlin). Auch Dr. Hucke konstatiert: „Kooperative Modelle in der Stadtentwicklung und Beteiligungsprozesse können freilich stets verbessert, das heißt umfassender und effektiver gestaltet werden können“, und verweist auf

gegenwärtige Bemühungen seitens der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung Berlin, das Thema Partizipation langfristig zu verankern:

„Sicherlich dominiert in dem Entwurf zum ‚Handbuch Partizipation‘ ein eher hierarchisches Verständnis von Beteiligung und top-down-gesteuerten Prozessen, auch wenn das Initiativmoment und Bottom-up-Ansätze zumindest am Anfang in der Einleitung und kurz im Kapitel zu Netzwerken promotet und als gleichwertig beschrieben werden. Das Handbuch dient in erster Linie der internen Kommunikation, also Management und Optimierung von Verfahren, und sollte daher vielleicht eher als Ist-Zustandsbeschreibung, denn als Handlungsempfehlung verstanden werden.“ (Jochen Hucke, Senatsverwaltung für Stadtentwicklung)

Das von der L.I.S.T. Stadtentwicklungsgesellschaft erstellte ‚Handbuch Partizipation‘ (201) dient als praktischer Ratgeber einer integrierten Stadt(teil)entwicklung, welche ressortübergreifende Ansätze, Kooperationsmöglichkeiten mit lokalen Akteuren sowie das Gestalten in Projekten und Netzwerken beinhaltet. Mit Arbeitsbögen, Raum für Notizen, Tick-off-Boxen, Evaluationskriterien, Zielgruppen und Literaturverweisen steht die Anwendbarkeit zur Optimierung interner Kommunikations- und Managementprozesse im Fokus. Bezeichnenderweise wird auf der ersten Seite der Rohfassung (vom 14.12.2010) – beiläufig in der ersten Fußnote auf Seite 7 versteckt – darauf hingewiesen, dass die Begriffe ‚Partizipation‘ und ‚Beteiligung‘ im Folgenden synonym verwendet werden. Aber: Beteiligung ist nicht gleich Partizipation, es handelt sich also keineswegs um eine (bloß) semantische Unterscheidung. ‚Beteiligung‘ folgt einer Top-down-Logik von Mitbestimmung und Mitgestaltung durch die Einbeziehung der privaten Belange von Bürgerinnen. Das inzwischen fertige ‚Handbuch zur Partizipation‘ (2011) wie das fast zeitgleich veröffentlichte ‚Handbuch zur Sozialraumorientierung‘ (2009) dokumentieren das Bemühen, partizipative Ansätze im Sinne von Mitgestaltung urbaner Lebenswelten in Planungsprozesse zu integrieren. Dabei sollen ressortübergreifende Ansätze den bisherigen zielgruppenorientierten Fachbezug mit einem raumbezogenen Quartiersbezug ergänzen. In den neuen ‚Aktionsräumen plus‘ werden demnach jeweils zwei Berliner Stadtbezirke zu Gebieten zusammenfasst, womit sich Einspruchs- und Beteiligungsoptionen „nach dem wohnortsvermittelten Betroffenheitsprinzip“ (Greven 2003: 88) richten. Partizipation im Rahmen einer als ‚integrativ‘ und ‚sozial‘ postulierten Stadtentwicklungspolitik dient nach wie vor maßgeblich einer Effizienz- und Legitimitätssteigerung von Planungsprozessen und Verwaltungsabläufen. Oder auch

eine „Partizipationsausweitungstrategie in genau die umgekehrte Richtung“, wie es Greven (89) treffend beschreibt.

Aufschlussreich ist hier ein Blick nach Brüssel und London. „Being around the table and not on the menu“ – mit diesem im angloamerikanischen Sprachraum vielfach verwendeten Bild bilanziert Jim Segers die Erfahrungen von Citymine(d)¹³. In Bereichen der sozialen Quartiersentwicklung, alternative Stadtteilökonomien und Nachbarschaftshilfe setzt *Citymine(d)* verstärkt auf eine gezielte Ansprache und strategische Einbindung von Vertreterinnen politischer Parteien, der Kommunal- und Stadtverwaltung oder des EU-Parlaments. Auf dem *Micronomics*-Festival 2009 finden zahlreiche Workshops, Paneldiskussionen und geführte Stadtspaziergänge mit Beteiligung von Berufspolitikerinnen statt. Langfristiges Ziel sei die Etablierung einer permanenten Arbeitsgruppe im EU-Parlament zum Thema ‚inclusive governance‘, erläutert Segers, um direkt und verbindlich und möglichst auf europäischer Ebene Einfluss auf Gesetzgebungsprozesse zu nehmen.

Auch Deepa Naik, Mitgründerin der Londoner Initiative *This Is Not A Gateway* betont: „In the end it’s law that makes the difference and not the arts“. Sie beurteilt künstlerische Interventionen im Stadtraum äußerst kritisch insofern diese maßgeblich Zwecken der Freiflächen- und Gebäudegestaltung, von Freizeitamusement und Unterhaltung dienen, dabei weder mit lokalen bürger- oder zivilgesellschaftlichen Organisationen noch mit öffentlichen Institutionen und städtischen Behörden verknüpft seien. Gemeinsam mit Trenton Oldfield entstand die Idee der Gründung eines offenen Forums für den disziplin-, ressort- und spartenübergreifenden Dialog über Stadtentwicklungsfragen. Der Name *This is not a Gateway* steht für den Gedanken, dass städtische Räume nicht in einer monodirektionalen, weder bottom-up noch top-down Logik entstehen, gestaltet oder geplant werden können – ein ‚Gateway‘ ist das englische Wort für Einfahrt, Torweg oder Zugang. Insbesondere Stadtentwicklungsfragen, so Oldfield, können nur unter einem integrativen Blickwinkel und Berücksichtigung unterschiedlicher Erfahrungen, Fachdisziplinen und Wissensformen bearbeitet werden: „We want to create an elevator or escalator of

¹³ Ursprünglich aus einer spontanen Theaterbesetzung in der Brüsseler Rue de Gretry 1997 hervorgegangen, hat sich die Non-Profit-Organisation „Citymine(d)“ inzwischen zu einem europäischen Netzwerk mit lokalen Büros unter anderem in London, Barcelona und Brüssel entwickelt.

knowledge that can go up and down. [...] We bring together separate disciplines and scales of knowledge.“ Wobei das Bild des Fahrstuhls unmittelbar mit der bereits problematisierten Logik von ‚Bottom-up-Initiative‘ versus ‚Top-down-Planung‘ korrespondiert und konstruktiv wendet. Herauszustellen wäre an dieser Stelle die Bedeutung einer Vermittlungsinstanz bei kooperativen Stadtentwicklungsprozessen. Wenn die *Complizen* für „Klienten wie die Stadt Halle oder IBA“ (die Internationale Bauausstellung Stadtumbau) in einer beratenden oder moderierenden – vermittelnden – Funktion arbeiten, schlieÙe dies einen kritischen oder politischen Anspruch nicht aus:

„Auch wenn ich in meiner Arbeit nicht den Anspruch habe, zu protestieren oder besonders laut auf die Pauke zu hauen, habe ich schon den Anspruch, sehr genau zu schauen, wer was in kooperativer Planung einbringt. [...] Wenn ich das ernst meine, bedeutet das auch, dass ich am Ende Vorschläge, Ideen oder konkrete Planungen habe, die nicht unbedingt meinem persönlichen Geschmack entsprechen müssen. Das heißt, und das ist vielleicht das Politische an meiner Arbeit, dass ich gerade nicht der Künstler bin, was das Ergebnis angeht, sondern eher der Künstler was den Weg angeht. Indem ich gezwungen bin, kreativ zu sein, was den Leuten abzurufen: Ideen, Vorschläge oder Reaktionen. [...] Das lässt sich nicht so gut zeigen. Das Detail besteht erstmal in der Vermittlung, wie Reaktionen zustande kommen und ob es überhaupt Spielräume gibt, diese Reaktionen in dem Prozess dann auch zu verarbeiten. Das unterscheidet sich stark. Aber im Sinne von Aufklärung ist da auf jeden Fall viel Potential.“ (Tore Dobberstein, *Complizen Planungsbüro*)

Das Politische wird hier weniger als Protest und Gegenposition definiert, sondern als das Sich-Einlassen auf ein formalisiertes Kooperationsverhältnis. Erst innerhalb dieses institutionalisierten Rahmens, in kleinteiligen, mühsamen und für Außenstehende oftmals wenig sichtbaren Besprechungen, Sitzungen, Aushandlungen und Vermittlungen können Akzente verschoben und alternative Ideen eingebracht werden. Angesichts der Kleinteiligkeit etwa von baurechtlichen Vorgaben oder Abrechnungsmodalitäten gilt es, weitergehende demographische, stadtökonomische oder migrationspolitische Aspekte nicht aus den Augen zu verlieren, mögliche Implikationen eines Vorhabens mitzudenken. Eine weitere Herausforderung besteht darin, die eigene „street credibility“, also die Glaubwürdigkeit und den Respekt einer bestimmten Szene nicht zu gefährden. Gemeint ist eine heterogene und hybride Szene bestehend aus bürgerschaftlich oder ehrenamtlich organisierten Initiativen, Skatern, Sportvereinen, Architektur- und Stadtplanungsbüros, Bloggern, Guerilla Gärtnerinnen, Sprayern, Stadtforschern. Eine prinzipielle Offenheit und Kompromissbereitschaft und damit einhergehend oftmals ambivalente Ergebnisse eines Vorhabens bringen das *Complizen Planungsbüros* in eine Erklärungs- oder Rechtfertigungsposition. Mit diesen

Überlegungen ist implizit eine zentrale Ressource und ganz wesentlicher Beitrag der Gruppen für arbeitsteilig angelegte Kooperationen mit staatlichen Einrichtungen oder der Privatwirtschaft benannt: Es ist das über viele Jahre angesammelte Wissen und die Kenntnis einer bestimmten Szenen, ihrer Kommunikationsformen, je aktuellen Trends und Treffpunkte. Dieses spezielle meist implizite Wissen muss beständig erneuert werden – handelt es sich bei diesem impliziten Wissen erklärtermaßen an bestimmte Personen gebundene, flüchtige, hochgradig kontextabhängige und situative Wissensformen (vgl. Amin/Roberts 2008, Ambrosini/Bowman 2001, Gertler 2003, Paavola/Lipponen & Hakkarainen 2004). Kooperationen mit öffentlichen Auftraggebern können insofern immer nur zeitlich begrenzt sein. Es braucht Zwischenphasen, in denen dieses flüchtige Gut von lokalem Straßenwissen und Straßenglaubwürdigkeit aktualisiert bzw. erarbeitet werden kann.

Kurz gefasst: Zwischen Unterschätzung und Überforderung ist das Verhältnis zwischen den Gruppen und öffentlichen Auftraggebern von wechselseitig unbestimmten Aufgabenverteilungen, Missverständnissen, unklaren Erwartungen und Zuständigkeiten gekennzeichnet. Die gegenwärtige Auftragsvergabe- und Förderpraxis öffentlicher Auftraggeber erscheint in ihrer Ressortbegrenzung und bürokratischen Abwicklung wenig geeignet, angemessen auf die zunehmende Ausdifferenzierung, Flexibilisierung und Hybridisierung interdisziplinärer und projektformiger Zusammenarbeit zu reagieren. Ein Auftraggeber-/Auftragnehmeverhältnis erfolgt vornehmlich in Kategorien der Förderung und Beteiligung. Die Möglichkeiten der künstlerischen Intervention werden letztlich auf entweder Irritation (Präzedenzfall) oder Anregung im Sinne von Freiraumgestaltung und Prozessoptimierung. Dass eine solche Aufgaben- und Rollenverteilung keine Zwangsläufigkeit darstellt und sich – zumindest theoretisch – auch umdrehen ließe, illustriert folgendes Statement von Cay Sevón, Exekutivdirektorin der Capital of Culture Foundation Turku 2011: „The city is like a cultural assistant for urban art.“ Im öffentlichen Auftrag der Kulturhauptstadt assistierten städtische Behörden, Verkehrsbetriebe, Schulen, kulturelle und soziale öffentliche Einrichtungen bei der Planung und Umsetzung der künstlerischen Interventionen Turku365 – A year of everyday exploration; was nach Aussage der verantwortlichen Künstlerin Meiju Niskala nicht nur Kompromisse und Kontroversen einschloss, sondern auch ungeahnte konstruktive Vorschläge und Fortsetzungen.

4.5.3 Neue Auftraggeber¹⁴, doppelte Vermittlungen und sich kümmern

Das Modellprojekt Kunst fürs Dorf – Dörfer für die Kunst will Gemeinden im ländlichen Raum mit zeitgenössischer Kunst ins Gespräch bringen: „Zentrales Element des Projektes ist der kontinuierliche Dialog und die persönliche Begegnung zwischen Dorfbewohnern und Künstler, der vorübergehend Quartier im Dorf bezieht und somit unmittelbar am Dorfgeschehen teilnimmt“, heißt es auf der Webseite der Deutschen Stiftung Kulturlandschaft. Es wird mit anderen Worten kein einseitiges Auftragsverhältnis angestrebt – ganz ähnlich wie die Initiative der Neuen Auftraggeber.

Die Gemeinde Grambow entschied sich für eine Zusammenarbeit mit der *Reinigungsgesellschaft*. Als „Labor im Denkraum Kunst an der Schnittstelle zu anderen gesellschaftlichen Bereichen“ will diese konkrete Alternativen zu der gegenwärtigen Arbeitsgesellschaft modellhaft erproben. Betont werden der persönliche Austausch und das Gespräch sowie die Einbindung unterschiedlicher Kompetenzen, Erfahrungen und Fachwissen. Kooperation ist zugleich künstlerische Arbeitsmethode, Ergebnis und Prozess eines Kunstprojekts – und begründet damit die ästhetische wie soziale Relevanz einer laut Katalogtext „angewandten Gesellschaftskunst“ (Kunst zur Arbeit, Rüsselsheimer Stiftung Opelvillen 2009). Die *Reinigungsgesellschaft* verfolge stets eine „doppelte Vermittlungsstrategie“, erklärt Martin Kreil. Zum einen wird mit „Initiatoren“, also mit Einzelpersonen oder Personengruppen in dem jeweiligen sozialen Kontext wie Mitarbeiter der Braun Melsungen AG, einer Wohnungsbaugenossenschaft oder einem Fitnessstudio-Betreiber in Workshops, individuellen Beratungen, Arbeitsgruppen, Interviews und Diskussionsforen eine gemeinsame Handlungsebene erarbeitet. Zum anderen werden die so erarbeiteten Informationen an die „professionelle Politik“ vermittelt:

¹⁴ Dieser Titel rekurriert nicht zufällig auf die Initiative der *Neuen Auftraggeber e. V.* oder *New Patrons*, welche von dem belgischen Künstler François Hers entwickelt wurde. Das Programm der *Neuen Auftraggeber* versteht sich als ein konzeptionelles Kunstwerk, um die gesellschaftliche Idee von Kunst in einem gemeinsamen Kommunikations- und Produktionsprozess mit Bürgern und öffentlichen Einrichtungen zu erneuern. Seit der Gründung im Jahr 2006 wurden mittlerweile über 200 Projekte in acht europäischen Ländern realisiert. Einzelne Personen oder Personengruppen, die zunächst einmal nicht über die notwendigen finanziellen oder politischen Ressourcen verfügen, können ein Kunstwerk in Auftrag zu geben und sind aktiv in den gesamten Prozess der Konzeption und Herstellung – im Bereich der Kunst, der Architektur, des Städtebaus, der Medizin oder der Landschaftsgestaltung – eingebunden. Online abrufbar unter <http://www.newpatrons.eu>.

„Letzte Woche war der Landwirtschafts- und Energieminister von Mecklenburg-Vorpommern da und hat sich das Projekt darstellen lassen. Wir haben natürlich auch Kritik geübt. Dieser Verlust der kommunalen Souveränität [...] Es ist uns schon wichtig, solche Dinge ganz direkt weiterzutragen und die Politiker ihrer Verantwortung bewusst werden zu lassen. [...] dass man wirklich diesem institutionalisierten Rahmen reinen Wein einschenkt (sic). Dass man sagt, so wird im Dorf gedacht. [...] Wir sind keine Consultants, aber dass wir schon auch eine beratende Funktion haben, also, wir sehen diese oder jene Lösung.“ (Martin Kreil, *Reinigungsgesellschaft*)

Über die möglichen Folgewirkungen dieser Begegnung oder politische Konsequenzen, kann an dieser Stelle nur spekuliert werden. Bei dem Auswertungsgespräch zum Pilotprojekt (in der Mecklenburgischen Landesvertretung am 19.10.2009) ließ sich der Landwirtschaftsminister aufgrund von Termenschwierigkeiten entschuldigen. Anwesend waren Gemeindevertreter der beteiligten drei Kommunen Ferdinandshof, Grambow und Lelkendorf, die über zahlreiche durch das Kunstprojekt angestoßene Initiativen berichteten: eine Dorfbibliothek, eine Breitbandinternetverbindung, Biogasanlage und ein DORV-Laden für Dienstleistungen und Ortsnahe Rundum Versorgung¹⁵. Diese Fortsetzungen jetzt in anderen Akteurskonstellationen beruhen maßgeblich auf dem Engagement einzelner Dorfbewohner und dass diese in existierende Strukturen, bürgerschaftlich organisierte Gruppen, überregionale Netzwerke und kommunale Verbände eingebunden sind. Anders gewendet: Dass Impulse aufgenommen und fortgeführt wurden, ist nicht nur dem Zufall geschuldet und weniger eine Zwangsläufigkeit. „Wichtig war uns, dass was bleibt“, erklärt Bürgermeister Herbert Piotrowski. Zugleich verweist er auf die begrenzte Wirkungskreis bzw. Ausstrahlung geografisch und zeitlich meist klar umrissener künstlerischer Interventionen: „Sie können nicht ganz Europa mit Glühwürmchen beleuchten.“

Von Belang für die Frage nach der Rolle und Funktion künstlerischer Interventionen für (neue) Formen der Zusammenarbeit ist, dass die *Reinigungsgesellschaft* einen solchen doppelten Vermittlungsanspruch formuliert. Das Attribut ‚doppelt‘ wird weitgehend auf die Akteursebene bezogen, also in die Richtung jener, die unmittelbar an

¹⁵ Die Initiative für ‚Dienstleistungen und Ortsnahe Rundum Versorgung‘ (DORV) wurde ursprünglich in dem Ort Barmen in Nordrhein-Westfalen als gemeinnütziger Verein gegründet. Ziel ist es, in kleinen Gemeinden und Dörfern ortsnah Zentren zur nachhaltigen Grundversorgung mit Lebensmitteln des täglichen Bedarfs und Dienstleistungen (Metzger, Bäcker, Café, Post und Bank) aufzubauen und/oder zu erhalten. (www.dorv.de, Zugriff: 01.06.2012)

der Herstellung des Kunstwerks mitarbeiten (basisdemokratisch). Zum anderen in die Richtung von Politik und Verwaltung (institutionell). Implizit sind damit zwei Bedeutungsebenen von Vermittlung im doppelten Sinne von Übersetzung und Prozessgestaltung benannt. Vermittlung steht zum einen als eine Form der Übersetzung zwischen zwei Systemen, die unterschiedlichen Logiken folgen oder unterschiedliche Sprachen sprechen. Zum anderen entfalten Intermediäre im Prozess der Interaktion stets eine Eigendynamik, das heißt sie vermitteln nach innen und nach außen, gestalten und verändern somit Kommunikations- und Handlungsräume. Vermittlung ist insofern immer doppelt (vgl. Donges/Jarren 2009: 92f) differenzieren den).

Eine solche doppelte Vermittlungsrolle ließe sich dem *Complizen Planungsbüro* zuschreiben. Ihre Aufgabe und Funktion innerhalb kooperativer Stadtentwicklungsvorhaben näher zu bestimmen bringt Tore Dobberstein dem Namen seines Büros entsprechend den Begriff der Komplizenschaft ins Spiel:

„Der Name *Complizen* ist schon handlungsleitend. [...] Der Name beschreibt die Beziehungen, die wir uns wünschen und die wir versuchen aufzubauen, sowohl mit unseren Kunden, den Auftraggebern, als auch mit den, sag ich mal, Klienten oder von der Planung Betroffenen da draußen. Also quasi in die eine und in die andere Richtung haben wir vor Augen, dass man eng kooperiert. Dass wir hauptsächlich unseren Teil dazu beitragen, dass die sich auf uns verlassen können. Das Wort wird ja gerne kriminell bei Ganoven angewandt. Das ist jetzt keinesfalls unser Schwerpunkt. Aber wenn man das überträgt im Sinne von nach ungewöhnlichen Lösungen suchen ...“ (Tore Dobberstein, *Complizen Planungsbüro*)

Der Begriff der Komplizenschaft hat sich jenseits historischer Verwendungsweisen zur Bezeichnung für illegitime und illegale, informelle und kriminelle Handlungen mittlerweile zur Beschreibung mikrogemeinschaftlicher Arbeits- und Lebensform im Kunst- und Kulturbereich etabliert und popularisiert (vgl. Mazza/Moritz 2011; Seitz 2009; Steiner 2005). Gesa Ziemer bezeichnet Komplizenschaft als eine „zeitgemäße, produktive und auch ambivalente Form temporärer Zusammenschlüsse“ (2007: 5). Komplizenschaft wird über Spielregeln definiert, welche durch soziale Praxis kontinuierlich ergänzt, modifiziert, variiert und weiterentwickelt oder auch gebrochen werden. Eine solche Begriffsdefinition über Spielregeln gestatte es laut Ziemer, die inhärente Vielfältigkeit und Widersprüchlichkeit gegenwärtiger Zusammenschlüsse, Organisationsprinzipien, Arbeitstaktiken, -haltungen oder -strategien zu berücksichtigen bzw. gerade in dieser Varianz seine spezifische Besonderheit zu bewahren. Der konkrete Fall zeigt, wie *Complizen* zu Werke gehen:

„Als wir das erste Sportification-Konzept in Halle gemacht haben wollten wir ein Fahrradrennen im Treppenhaus machen. Und das ging nicht wegen allem möglichen. Mit Ordnungsamt, Feuerwehr und Hochbauamt haben wir dann gemeinsam, nicht den illegalen, sondern den legalen Weg gesucht. Wir hatten ursprünglich gedacht, den Fahrradfahrern einen Gefallen zu tun und Matratzen zur Verfügung zu stellen und diese gerillten Heizkörper abzudecken. Und das ging nicht wegen Brandschutz. Fahrradrennen ohne Matratzen hatte niemand was dagegen. Da mussten wir dann noch mal doller gucken, dass die alle ihren Helm aufhaben. Dann war es möglich.“
(Tore Dobberstein, *Complizen Planungsbüro*)

Dieser Bericht zeigt, dass der Begriff Komplizenschaft neben den offenkundigen Assoziationen von Mittäterschaft und Informalität hinaus auch Aspekte von Wirksamkeit, Effizienz und Pragmatik umfasst, um möglichst schnell und unbürokratisch zur Umsetzung von ‚etwas‘ zu gelangen. Diese komplizenhafte Pragmatik korreliert mit einem Aspekt, der bereits mehrfach angeklungen ist. Statt umfassender Gesellschaftskritik, spektakulärem Gestus und provokanter Pose sucht man innerhalb des bestehenden Rahmens – im Sinne von gesellschaftlichen Konventionen, Besitzverhältnissen, formalisierten Beteiligungsoptionen, Rechtsvorschriften und Verfahrensregeln – nach Verbündeten, weil man das jeweils angestrebte Ziel gemeinsam (besser) verwirklichen kann. Und so werden auch ein Zivilpolizist, die Kulturbehörde, das Ordnungsamt, eine Gaststätte, Bierfirma, Lokalredaktion oder die Freiwillige Feuerwehr zu temporären Komplizen. Ziel ist es, die Zusammenarbeit für alle Beteiligten als eine Erfahrung zu gestalten, die zeigt, dass man sich aufeinander bzw. auf die *Urbanauten*, das *Complizen Planungsbüro* oder *Pony Pedro* verlassen kann. Denn Komplizinnen sind in der konkreten Zusammenarbeit aufeinander angewiesen bzw. zusammengeflochten (entsprechend der etymologischen Herleitung aus dem Lateinischen (zusammengesetzt aus *com* = zusammen mit und *plectere* = flechten oder ineinanderfügen). Kooperationen dienen demnach immer auch dem Aufbau, Erhalt und Pflege des persönlichen Netzwerks aus alten und potentiellen neuen Auftraggebern. Generell fällt auf, dass jegliche Anmutung von Konkurrenz oder Rivalität abgelehnt wird. Betont werden Freundschaft, Loyalität und Kollegialität, Synergien und Überschneidungen, Interessenskoalitionen und Schnittstellen. Auf einem wenig formalisierten Projektmarkt werden Beteiligungen und Beiträgen zu Ausstellungen, Symposien, Festivals, Seminaren oder Konferenzen miteinander und untereinander ausgehandelt. Man versorgt sich gegenseitig mit Aufträgen und Auftritten, was ein vielseitiges Beschäftigungsfeld eröffnet und eine Art permanenten Rollenwechsel ermöglicht. Auf Einladung von *actualitas*, einer Künstler- und

Kuratorengruppe der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, entwickelte das *Process Institute* in Braunschweig: eine temporäre Filiale der ‚Bank der Arbeitswertung und Entlohnung‘ (2011). Im Gegenzug wird diese Gruppe (und andere Gruppen) in Projektanträgen des *Process Institute* erwähnt, das heißt mit Honorarposten und Reisemitteln budgetiert. Im Rahmen des Münchener SPIELART-Festivals und gemäß dem Motto ‚Die Vermessung des Urbanen‘ (2010) organisierten die *Urbanauten* gemeinsam mit deutschen und internationalen Theatergruppen (improv everywhere, Rimini Protokoll und Blast Theory) eine Vortragsreihe sowie Aktionen im Stadtraum. Als Initiatoren und Organisatoren des Performance-Festivals ‚Berlin del Mar‘ bediente *Pony Pedro* einen Souvenirladen und überließ die ‚Große Bühne‘ anderen Gruppen. Gemeinsam mit Kulturakteuren, Freizeit-, Literatur- und Stadtforscherinnen diskutierte man auf der ‚Kleinen Bühne‘ über die Frage: Creative City oder touristischer Hyperraum? Im Museum für zeitgenössische Kunst in Odessa organisierte die *Reinigungsgesellschaft* die Ausstellung ‚The [Re-]Socialisation of Art‘ (2009) mit Arbeiten junger ukrainischer Künstlerinnen, die sich mit gesellschaftlichen Phänomenen konzeptionell und spielerisch auseinandersetzen. Präsentiert wurden Installationen, Fotografie und Videos im Museum sowie künstlerische Interventionen im Stadtraum von Odessa wie eine von den art raiders organisierte ‚Black Market Exhibition‘ mit aus Flohmarktgegenständen hergestellten (unverkäuflichen) Readymades. Anlass für kontroverse Debatten bot ein Graffiti an der Außenwand des Museum. Es war die *Reinigungsgesellschaft*, die als Initiator und Veranstalter diese Kontroverse überhaupt ermöglichte, zwischen den unterschiedlichen Konfliktparteien (Museumsdirektor, Hausmeister, Künstlerin, Polizei und Besucher) vermittelte – gleichwohl nicht verhindern konnte, dass das Graffiti mit Seifenlauge entfernt wurde. Zu der gleichnamigen Konferenz kamen zahlreiche Kunstkritiker und Kuratoren europäischer Kunstinstitutionen wie dem rotor aus Graz, dem Berliner Künstlerhaus Bethanien oder der Kunsthalle Luzern – alles ehemalige (und zugleich potentielle neue) Auftraggeber der *Reinigungsgesellschaft*. Es scheint, dass verschiedene Kooperationsmodi mit ganz unterschiedlichen Funktionslogiken, Rollenverteilungen, Zeitlichkeiten und Zielsetzungen ineinanderfließen: Arrangements mit privaten Galerien, Stiftungen und Unternehmen wie mit gemeinwohlorientierten Organisationen aus dem zivilgesellschaftlichen Bereich, die Förderung durch staatliche Kunst- und Kultureinrichtungen, diskursive Beiträge zu stadtpolitischen Debatten sowie ‚Deals‘ mit anderen ähnlichen Gruppen. Diese Kooperationen erfolgt meist als gegenseitiges

Tauschverhältnis, wobei ganz unterschiedliche ‚Werte‘ – Honorare, Reputation, Produktionsmittel, Kontakte – gehandelt werden. Reziprozität im Sinne von Gegenseitigkeit bietet die Basis für die meisten Kooperationen und diese lässt sich letztlich in zahlreichen meist projektbezogenen Zweckbündnissen herstellen und variieren. Entscheidend ist, zu einem für alle Beteiligten erfolgreichen und gewinnbringenden Ergebnis zu gelangen, wobei der Gewinn ist dabei nicht unbedingt in materiellen Kategorien zu erfassen.

Das ‚Wriezener Freiraum Labor‘ wurde im Rahmen des so genannten ExWost-Programms (Experimenteller Wohn- und Städtebau mit Mitteln des Bundesministeriums für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung gefördert. Auf dem ehemaligen Eisenbahngelände am Wriezener Bahnhof in Berlin-Friedrichshain sollte für zwei Jahre (2007-2009) ein experimenteller Handlungs- und Gestaltungsfreiraum entstehen, um dort neue Verfahren der Bürgerbeteiligung sowie alternative Kooperationsformen für die langfristige Bewirtschaftung eines öffentlichen Parks modellhaft zu erproben. Die Aufgabe des *Complizen Planungsbüro* bestand darin, alternative sportliche Nutzungsmöglichkeiten im Bürgerpark aufzuzeigen, Trendsportarten aufzuspüren und möglichst attraktive Mitmachangebote für Anfänger und Fortgeschrittene zu formulieren: „Kinderräder, Spielkonsolen und Fritten werden gestellt. Alle Ideen fürs nächste Jahr und Zukunftsvisionen können auch schon mitgebracht werden. Bring your creative ideas and a bike or come just as you are!“, lautet die Einladung zum Frühlingsauftakt im April 2008 auf dem von den *Complizen* moderierten Sportification-Blog. Es folgten zahlreiche weitere Events wie etwa die 14-tägigen ‚WFL Games‘ mit Brunchtanz, Basketball, Brachenturnier und Fahrradrennen. Mittlerweile liegt die Zuständigkeit und Verantwortung für eine langfristige Nutzung von Fußballplatz und Pumptrack bei dem Sportverein 52°. Der Name dieses Vereins leitet sich von den geografischen Koordinaten des Wriezener Bahnhofs (52° 30‘ 37‘ N, 13° 26‘ 24‘ O) ab, welche den Fixpunkt und gleichsam den Aktionsradius beschreiben, wo sich der Sportverein verortet. Demgegenüber planen die *Complizen* bereits woanders bzw. immer wieder an anderen Orten und kommen gelegentlich vorbei. Nach dem zeitlich stets eng begrenzten Einsatz der *Complizen* übernehmen andere Akteure, eher experimentell und provisorisch angelegte Ansätze in längerfristige Nutzungen zu überführen. Entsprechend deren komplementären Anliegen und Kompetenz kümmern sich Organisationen vor Ort und langfristig – im Sinne eines „Anschiebebahnhof“, wie es Frauke Hehl von der workstation/ideenwerkstatt treffend formuliert.

Das Beispiel des Wriezener Freiraum Labors zeigt anschaulich, wie wichtig eine klare Aufgabenteilung zwischen den beteiligten Akteuren ist. Die Zuständigkeiten der einzelnen „Freiraummodule“ wie das grüne Klassenzimmer, halbwilder Gemüseanbau oder das Freifunknetz waren hier entsprechend ihrer jeweiligen Eignung, Erfahrung, Fachlichkeit und Kompetenz klar umrissen. Letztlich arbeiten alle Beteiligten an der Umsetzung eines gemeinsamen Vorhabens. Hier taktiert niemand. Die Abstimmung und Verständigung über das gemeinsame Ziel sowie eine klare Definition der Einzelbeiträge scheint für eine gelingende Kooperation unabdingbar. Erst dann entsteht aus der Summe der Einzelbeiträge mehr als eine bloße Summation nebeneinander herlaufender und voneinander sich unabhängig entwickelnder Aktivitäten. Eine elementare Voraussetzung einer solchen Kooperation ist die Anerkennung von Grenzen, das heißt auch den Grenzen der eigenen Kompetenz und Zuständigkeit, von Nichtkönnen und Nichtwissen. Erst dann können Impulse aufgenommen, möglicherweise verstetigt und sich in unterschiedliche Richtungen multiplizieren. Und mit einer solchen Grundhaltung erübrigt sich letztlich die leidige Fokussierung auf den alles entscheidenden Moment der Übergabe bzw. der Fortführung einer temporären Massnahme. Das spezifische Potential der Intervention zu nutzen, gelingt umso besser wenn deren spezifische Eigenlogik anerkannt und mit anderen – fachlich, geografisch und zeitlich ergänzenden – Beiträgen kritisch flankiert, koordiniert und verwoben wird. Im Freiraumlabor übernahm das tx – büro für temporäre architektur diese Koordinationsaufgabe. Als Co-Autorinnen der Evaluierungsstudie¹⁶ zum Modellprojekt betonen sie die Notwendigkeit einer kontinuierlichen Projektsteuerung und dass hierfür (bisher) keine geeigneten Förderinstrumente, Verfahren oder Kommunikationsstrukturen existieren:

„Auf Seiten der Verwaltung besteht eine besondere Schwierigkeit darin, die intensive Projektbetreuung zu gewährleisten. Die personellen Ressourcen des Grünflächenamts sind nicht auf Kooperationsprojekte ausgerichtet. Außerdem beinhaltet die für die Berliner Verwaltung geltende Kosten-Leistungs-Rechnung für das Grünflächenamt keine „Freien Leistungen“, wie beispielsweise die Beratung oder Begleitung partizipatorischer Projekte. Diese Leistungen müssen in anderen Produkten bzw. Leistungen verrechnet werden, die dann im Vergleich mit den anderen Bezirken schlechter abschneiden und daher unwirtschaftlich erscheinen. [...] Von zentraler

¹⁶ Der Evaluationsbericht ist online abrufbar auf den Internetseiten des Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung unter http://www.bbsr.bund.de/nn_21916/BBSR/DE/FP/ExWoSt/-Forschungsfelder/InnovationenFamilieStadtquartiere/Modellvorhaben/10__MV-B__BerlinWriezenerBahnhof.html, Zugriff: 01.11.2011.

Bedeutung wird sein, ob es gelingt, die Modulakteure und die Nutzungsinteressierten über den experimentellen und nicht immer einfachen Entwicklungsprozess hinaus, für ein längerfristiges Engagement zu motivieren.“ (Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung 2011: 3f)

Diese Schwierigkeit der Anerkennung, Quantifizierung und Verrechnung so genannter ‚Freie Leistungen‘ korrespondiert in gewisser Weise mit dem eingangs behandelten Handicap ‚Freier Gruppen‘, den Eigenbeitrag ihrer ungewollten Dienstleistungen zu beziffern. Insbesondere bei größeren Vorhaben erscheint ein Mindestmaß an formellen Rahmenplänen, Abstimmungsrichtlinien und Kommunikationsstrukturen notwendig ist, um die Einzelbeiträge in das Gesamtvorhaben einzufügen und zusammenzuflechten – unterschiedliche Formen von Partizipation zu ermöglichen. Auf dieser Basis sind vielfältige Formen des Zusammenwirkens in unterschiedlichen fluktuierenden Akteurskonstellationen, sich überlappenden Kompetenzen, Zeitlichkeiten und Zielsetzungen möglich. Es braucht also konkrete Personen, welche die unterschiedlichen Beiträge in ihrer spezifischen Eigenlogik, Rationalität und Zeitlichkeit füreinander übersetzen, diese miteinander ins Gespräch bringen und dafür sorgen, dass diese im Gespräch bleiben, die sich kümmern. Erst dann lässt sich die Vielfalt der beteiligten Akteure auch in eine Vielfalt von Beteiligungen übersetzen.

Auf der Webseite der *Urbanauten* werden über 80 Partner benannt: öffentliche Kommunal- und Landesverwaltungen, Jugendämter und Sozialreferate, private Stiftungen, Radiostationen, Gastronomiebetriebe, Kosmetiksalons, Bildungsträger, wissenschaftliche Institute und Universitäten, religiöse Einrichtungen wie die Erlöserkirche Schwabing, Bibliotheken, Umweltverbände und Kultureinrichtungen sowie eine Reihe von Unternehmen wie Bionade und Coca-Cola (Stand: Oktober 2011). Wenngleich die Spannbreite bei den anderen Gruppen meist kleiner und weniger breit aufgefächert ist, illustriert diese kursorische Aufzählung die potentielle Vielfalt pluraler Kooperationsbeziehungen. Kulturförderung, Sponsoring, Medienpartnerschaft und Veranstaltungsorganisation fließen ineinander. Das Festival Berlin del Mar‘ (*Pony Pedro*) wurde offiziell von den Sophiensælen produziert, mit öffentlichen Mitteln des Hauptstadtkulturfonds gefördert – mit freundlicher Unterstützung der TUI, Dinamix, AV-Tour und Beck’s sowie als Medienpartnern einer Tageszeitung, einem Radiosender und einem Stadtmagazin. Diese Diversifizierung, Vermischung und Gleichzeitigkeit von unterschiedlichen Kooperationsbeziehungen führt mitunter zu absurden

Konstellationen. So vergaben *Kulturmassnahmen* als Urheber der ‚Show des Scheitern‘ eine Lizenz für die an einen privaten Fernsehsender. Die Bewerbung bei einem Casting für die eigene Rolle als Moderatoren der TV-Show (nach einer Idee von...) war nicht erfolgreich, aber Boris Jörns erhielt den Auftrag für die musikalische Produktion.

Angesichts der verstärkten Durchdringung von Kunst, Kultur und Ökonomie und der immer schneller greifenden Vereinnahmungsmechanismen und Verwertungsdynamiken kritischer Positionen, erscheint weder eine kategorische und ideologiekritische Ablehnung noch eine komplett affirmative Rezeption gegenwärtiger kulturökonomischer Produktions- und Verwertungszusammenhänge sinnvoll. Die finanzielle Unterstützung von einem Reisveranstalter oder Freibier von einer lokalen Gaststätte wären, wenn überhaupt, mit den Worten von Müller-Jentsch von einer Art „kommerzieller Subversion“ (2011: 181) zu bezeichnen. Es scheint, dass sich der Anspruch auf künstlerische Subversion als Gütesiegel und Distinktionsmerkmal mittlerweile komplett abgenutzt hat:

„Irgendwie, ich weiß es nicht genau, ob es ein Generationsdings ist. Aber es ist auffällig, dass es da echt eine Schwierigkeit gibt, Position zu beziehen und zu sagen: Das will ich. Da bin ich dafür oder dafür stehen wir ein. Und das Changieren zum Mechanismus zu machen, das ist natürlich sehr vielen gemein.“ (Sebastian Orloc, *Kulturmassnahmen*)

Opposition und Kritik an kapitalistisch motiviertem Wirtschaften oder die Vorstellung von Kunst und Kultur als (idealistischer) Gegenpol staatlicher Regulierung scheinen zunehmend erodiert und sind pluralen Verflechtungen gewichen. Im Vordergrund steht die Machbarkeit, weniger der theoretische Diskurs oder eine Positionierung innerhalb bestehender Diskurse. Mitunter wird das Künstlersein an sich als politisch *sui generis* proklamiert:

„For years ago I wouldn't have necessarily said that my work is political. And actually I was far less comfortable calling myself an artist. And I find out that I definitely frame things genuinely as political as I actually feel more comfortable calling myself an artist. I don't know how that fit's together, but anyways.“ (Zoe Kreye, *Process Institute*)

Gegensätzliche Positionen und Widersprüche werden in unterschiedlichen Konfigurationen und Konstellationen mit Akteuren aus ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen zusammengebracht, um zumindest Einzelaspekte oder kleine Veränderungen gemäß dem eigenen Selbstverständnis als gesellschaftskritisch oder gar gesellschaftsverändernd zu verwirklichen. Festzuhalten ist, dass die hier

beobachteten kooperativen Entwürfe und Umsetzungen ganz unterschiedliche Qualitäten miteinander verbinden: Flüchtigkeit und Verbindlichkeit, Einbeziehung und Kritik bei kooperativen Planungsprozessen, analytisch-wissenschaftliche Reflexion und spontane Aktion, Gemeinnützigkeit und Sponsoring, gesellschaftskritischer Gestus sowie pragmatische Zweckbündnisse. Jenseits einer Logik von Förderung und Beteiligung existieren *de facto* vielfältige Kooperationsformen nicht nur nebeneinander, sondern verzahnen sich ineinander, ergänzen und verflechten sich. Oftmals sind es Gelder der öffentlichen Hand, die einen solchen Freiraum für alternative eher experimentell angelegte und informelle Formen der Zusammenarbeit eröffnen. Gemeinsam ist den hier beobachteten Kooperationsbeziehungen, dass sie eher konstruktiv-pragmatisch denn antagonistischer Natur sind. Konflikt, Wettbewerbsstrukturen und Antagonismen existieren weiterhin, wenngleich weniger sichtbar. Man arrangiert sich innerhalb der bestehenden rechtlichen und kulturökonomischen Strukturen. Die Beziehung zu öffentlichen Auftraggebern, Unternehmen, Kunst- und Kultureinrichtungen, gemeinnützigen Organisationen oder wissenschaftlichen Forschungsinstituten sind gekennzeichnet von zahlreichen Missverständnissen, diffusen Erwartungen und unklaren Zuständigkeiten. Es ist für Außenstehende oftmals nur schwer ersichtlich, welche Erfahrungen, welches implizite Wissen und tazide Fähigkeiten in den hier untersuchten Gruppen schlummern. Und was diese in ein kooperatives Gesamtvorhaben einzubringen vermögen. Ungewollte (Dienst-)Leistungen lassen sich nur schwerlich operationalisieren. Was fehlt, sind intermediäre Vermittlungsinstanzen, welche übersetzen und Prozesse gestalten – was Asymmetrien, Bürokratien, Differenzen, Missverständnisse, Kompromisse wie produktive Ergänzungen, Fortsetzungen und Multiplikationen mit einschließt.

5. Zur gesellschaftlichen Relevanz einer Kunst der Partizipation

„Eine Klärung der Geschichte und der Funktionen dieses Begriffs [der Demokratie] führt natürlich nicht von sich aus zu politischen Veränderungen; ohne eine solche Klärung aber kann es vermutlich keine fortschrittliche Politik geben. Um die Welt zu verändern, müssen wir sie interpretieren.“

Etienne Balibar (2009: 21)

Im Zentrum dieses Kapitels steht die Frage der gesellschaftlichen Relevanz einer jetzt im Begriff Kunst der Partizipation diskutierten Praxis. Erörtert wird, inwiefern künstlerische Interventionen im Stadtraum die Intensität, Chancengleichheit und Inklusion demokratischer Teilhabe steigern können. Verschiedene Argumentationen, Ebenen und Vorstellungen von Partizipation werden einander gegenüber gestellt. Es gilt, Widersprüche und Gemeinsamkeiten offenzulegen sowie konkrete Beiträge und mögliche Funktionen einer Kunst der Partizipation für eine Aktualisierung, Neukonzeption und Belebung demokratischer Teilhabe zu skizzieren. Wie viel Partizipation steckt in der Intervention? Wann wird die Intervention zu einer Kunst der Partizipation? Wie lassen sich die Forschungsergebnisse mit ideengeschichtlichen Überlegungen verknüpfen und im Rahmen bisheriger wissenschaftlicher Positionen zum Wandel politischer Partizipation einordnen? Um diese Fragen zu beantworten werden in einem ‚Meta‘-Ansatz (Saward 2003: 162) verschiedene – antagonistische, deliberative, kooperative, partizipatorische, radikale und realistische – Demokratietheorien auf das empirische Material integriert sowie unterschiedliche Erklärungsansätze, manche Spekulation, (begründete) Vermutung und Querverbindung zu anderen Fachdisziplinen verfolgt. Bei der Erörterung von gesellschaftliche Relevanz sind generell zwei Faktoren zu berücksichtigen. Zunächst stellt sich die Frage, wer von dem untersuchten Phänomen tatsächlich betroffen ist oder davon betroffen sein sollte. Bei diesem Kriterium handelt es sich nicht (nur) um ein numerisches Kriterium, also die Zahl der direkt betroffenen Personen. Gesellschaftliche Relevanz erfährt eine Praxis nicht dadurch, dass möglichst viele Menschen irgendwie von etwas betroffen sind, sondern – und damit ist der bereits angekündigte zweite Faktor angesprochen – dass diese

Betroffenheit ein Potenzial entfaltet, das sich als ein qualitatives Mehr (hier eine Mehr an Partizipation) darstellen lässt (vgl. Lehnert/Miller/Wonka 2007: 47f.).

Die nächsten fünf Unterkapitel sind jeweils einer der hier vorgeschlagenen Dimensionen einer Kunst der Partizipation – Initiative, Kollektivität, Inszenierung, Öffentlichkeit und Kooperation – gewidmet. Jedes Unterkapitel beginnt mit einem Motto, das den zentralen Leitgedanken der Argumentation anzeigt. Wesentliche Ergebnisse des Praxisberichts kurz rekapituliert, aus demokratietheoretischer Perspektive interpretiert und analysiert. Anschließend werden in einem dialektischen Wechselspiel von Affirmation und Problematisierung aktuelle Bedingungen und mögliche Funktionen, Potenziale und Grenzen einer Kunst der Partizipation erörtert. In einem Zwischenfazit wird das Verhältnis der einzelnen Dimension zur zentralen Frage der Partizipation zusammengefasst.

5.1 Initiativwerden: Die Intervention als Schwellenerfahrung

„If the cap doesn't fit, wear it“.

Vivienne Westwood (zitiert aus Hebdige 1979: 107)

Partizipation wird in der hier vorgestellten Praxis vielfach in Kontingenzfiguren gefasst. Betont werden individuelle Handlungsfähigkeit, die Vielfalt und Potentialität von (anderen) Handlungsoptionen. Insbesondere der Intervention als ein Moment des *Umbruchs* und potentiellen *Aufbruchs* kommt eine entscheidende Bedeutung zu: als Manifestation und Destillat des Kontingenzgedankens im Sinne des Nicht-Unmöglichen, Nicht-Notwendigen und dennoch Nicht-Zufälligen (vgl. Vogt 2011). Wie lässt sich diese dem Initiativbegriff konstitutiv eingeschriebene Betonung von Entschlussfreudigkeit und Handlungsfähigkeit sowie das darin implizit enthaltene Versprechen auf ein noch unbekanntes Neues, Noch-nicht-näher-zu-Bestimmendes demokratietheoretisch fassen? Welche Möglichkeiten ergeben sich durch diese Potentialität eines kontinuierlichen Neubeginns für Artikulations- und Ausdrucksprozesse demokratischer Selbstbestimmung? Welche Konsequenzen hat eine solche Fassung von Partizipation für Fragen der Chancengleichheit und Inklusion demokratischer Beteiligung?

Die Intervention als Schwellenerfahrung

Der Schwellenbegriff eignet sich in besonderer Weise, die spezifische Funktionslogik der Intervention zu beleuchten sowie den Terminus der Initiative mit dem Gedanken der Partizipation zu verknüpfen. Es ist diese Doppeldeutigkeit einer Schwelle als Grenzlinie und Verbindungsraum zugleich, welche im Zentrum der folgenden Betrachtungen steht. Kulturhistorisch wird der Schwellenbegriff im Sinne des Ritus verwendet, um den Moment zu beschreiben, an dem eine Person in eine Gemeinschaft integriert oder von ihr ausgeschlossen wird bzw. genauer: den Moment, wenn diese Frage überhaupt zur Debatte gestellt wird (vgl. dazu ARCH+ 191/192: Schwellenatlas, 2009). Übertragen auf die Intervention bedeutet, dass diese ein Moment markiert, in dem Fragen nach dem Ein- und Ausschluss in einem Moment und für einen Moment zur Debatte stellt. Aufgezeigt wird die Differenz oder – vorsichtiger formuliert – die Divergenz von Gebrauch und Wahrnehmung einer Schwelle zwischen einem jeweils zu bestimmenden, zu entscheidenden und kontingenten Drinnen und Draußen. Man wird angehalten, unterbrochen, und auf der Schwelle zwischen Nicht-Mehr und Noch-Nicht in eine Art Schwebezustand versetzt. Jede(r) kann sich Minute für Minute immer wieder neu entscheiden, wie sie auf die Intervention reagieren; jede(r) muss sich (neu) positionieren. Die Intervention, das heißt der Einbruch in gewohnte Handlungsweisen und Routinen, beinhaltet dabei nicht nur die Chance zum Perspektivwechsel und Neubeginn, also die Schwelle zu übertreten, sondern eröffnet zugleich einen Zwischenraum, um quasi auf der Schwelle grundlegende Fragen nach der Konstitution von Ordnungen, von Ein- und Ausschluss, anders zu perspektivieren. Die Intervention lädt ein zur Reflexion über die eigene Position bzw. auf welchen meist impliziten Bewertungen oder Wertsetzungen diese spezifische, letztlich kontingente und mithin veränderbare Positionierung beruht. Irritiert werden dabei nicht bloß die gemeinhin als normal geltenden Verteilungen der Positionen zwischen denen, die intervenieren und jenen, die sich zu diesem – mitunter irritierenden, störenden, überraschenden und verunsichernden – Eingreifen verhalten müssen. Intervention stellen eine Unterbrechung gängiger Routinen, eingespielter Handlungsmuster und Prozeduren dar. Erfahrbar wird, dass ein jegliches Handeln auf Unvorhersehbarkeiten und Kontingenzen im Sinne der prinzipiellen Offenheit und Ungewissheit menschlicher Lebenserfahrungen beruht.

Initiativwerden – eine demokratietheoretische Lesart

„Wozu braucht man Demokratie?“, fragt Heidrun Abromeit (2002: 205) und beantwortet diese Frage mit dem Eigenwert und der Notwendigkeit individueller Erfahrungen demokratischer Selbstbestimmung. „Institutionalisierungen, Formen, Verfahren, Ergebnisse [der Demokratie] sind kontingent – der Zweck der Demokratie ist es nicht.“ (ebd. 205) In dieser Perspektive wird die Intervention zu einer subjektiven Selbsterfahrung und Selbst-Aktivierungs-Maßnahme: Anfangen, aktiv werden, die Initiative ergreifen oder Initiativwerden muss letztlich Jede/r selbst. Die Intervention ermuntert zu einem selbstbestimmtem Handeln, wobei der Inhalt und die Richtung einer Neuorientierung nicht präzise benannt werden. Hergestellt wird eine Entscheidungssituation, welche Veränderungspotentiale gleichsam impliziert. Hinter einer solchen Interpretation verbirgt sich letztlich der Gedanke der „Zuständigkeit des Einzelnen für seine Taten“, das heißt „in der Handlung wie in der Begründung äußert sich sein Anspruch auf Selbstbestimmung“, welchen Gerhardt (2007: 20/1) als Grundlage für eine jegliche Konzeption von Partizipation postuliert. Die Intervention bietet einen Anlass und Gelegenheit zugleich, den eigenen Standpunkt zu befragen, möglicherweise zu verändern und verschiedene Bedeutungen, Betrachtungs- und Darstellungsweisen, Denk- und Handlungsoptionen (zumindest für einen Moment)in der Schweben zu halten, Automatismen zu unterbrechen und Prozesslogiken zu durchkreuzen, kurz: Initiativwerden. Die Potentialität alternativer Handlungsoptionen verortet sich dabei zwischen dem Notwendigen des Wirklichen und dem Möglichen des Imaginären.

In der politischen Philosophie findet sich dieser Kontingenzgedanke in Arendts Begriff des Anfangens. Das Anfangen wird insbesondere in ihrer Schrift ‚Vita activa‘ ([1958] 1983) zur konstitutiven Kategorie politischen Handelns erklärt. Als Topos der politischen Philosophie wurde diese emphatische Konzeption des Anfangs, bis auf wenige Ausnahmen, selten weiterverfolgt oder gar als eine zentrale Kategorie politischer Partizipation systematisch weiterentwickelt (vgl. Jaeggi 1997; Knott 2011; Marchart 2005). Nach Arendt birgt ein jeder Anfang birgt das Moment von Unvorhersehbarkeit. Mehr noch: jegliches Handeln beruht letztlich auf der Anerkennung, dass jede Handlung (als Ausschnitt in einem Tätigkeitsfluss) einen möglichen Neuanfang darstellt. Das Neue ist nicht berechenbar, kaum erwartbar und kann doch erhofft werden.

„Jeder Anfang birgt in sich ein Element völliger Willkür. Nicht nur befindet er sich außerhalb der Kausalitätskette, in der jede Wirkung sofort als Ursache weiterer Entwicklungen verlässlich determiniert ist, er ist überhaupt nicht eigentlich abzuleiten – wäre er es, so wäre kein Anfang – und erscheint daher, was Zeit und Raum betrifft, gleichsam aus dem Nirgendwo. Was immer man neu anfängt, im Moment des Anfangens selbst ist es, als ob die Zeitfolge überhaupt verschwunden wäre beziehungsweise als ob man selbst aus der kontinuierlichen Zeitordnung herausgetreten sei.“ (Arendt 1994: 265)

Diese Betonung individueller Selbstbestimmung und (des Glaubens an die eigene) Handlungsfähigkeit ist auch ein zentraler Leitgedanke partizipatorischer Demokratietheorien. Im Konzept der ‚political efficacy‘ (efficacy auf deutsch: Wirksamkeit) den Gedanken, dass im Zentrum demokratischer Entscheidungsfindung weder Fragen des kognitiven Wissens um politische Sachverhalte oder ein bestimmtes demokratisches Verhalten stehen noch die permanente Beteiligung der Bevölkerung an repräsentativen Entscheidungsprozessen. Die politische Wirksamkeit partizipatorischer Prozesse und Verfahren gründet nach Pateman vielmehr auf dem Glauben an die potentielle Wirksamkeit des eigenen Handelns: „the experience of participation in some way leaves the individual better psycho-logically equipped to undertake further participation in the future“ (1970: 45). Es ist der Glaube und das Vertrauen in die eigene Fähigkeit, politische Entscheidungen beeinflussen zu können bzw. generell etwas verändern zu können, welche hier als essentielle Grundlage und Voraussetzung einer demokratischen Gesellschaft postuliert wird. Ganz ähnlich argumentiert Christoph Möllers. Er versteht das individuelle Vorstellungsvermögen als die Basis einer demokratischen Handlungskompetenz:

„Jede Handlungsfähigkeit lebt von einem Stück Einbildung über die eigenen Handlungsmöglichkeiten, deren Richtigkeit sich nicht beweisen lässt. [...] Ohne das Zutrauen in die Fähigkeit, seine Angelegenheiten selbst zu regeln und Experten und Verwaltungen, überhaupt anderen Personen zu widersprechen, funktioniert keine Demokratie.“ (2008: 115)

Erfahrungen selbstbestimmten Handelns, so viel scheint unbestritten, bieten die elementare Grundlage für eine funktionierende Demokratie: der Glaube an die eigene individuelle Handlungsfähigkeit. Dass Möllers die Idee demokratischer Handlungsfähigkeit unmittelbar mit der Notwendigkeit von Widerspruch verknüpft, korreliert in gewisser Weise mit dem für Interventionen charakteristischen Moment von Irritation und Widerspruch. Auf der Grundlage dieser Überlegungen zu erörtern ist, ob und wie die Intervention als implizite Aufforderungsgeste, als Versprechen zu einem

selbstbestimmten Handeln oder auch als Anlass zum Widerspruch (und für wen) funktioniert.

Irritation in der Fußgängerzone – Affirmation

Jenseits der klassischen Orte politischer Selbstbestimmung von Parlament, Parteien oder organisierten Interessensvereinigungen eröffnet die Kunst der Partizipation vielfältige Artikulations- und Ausdrucksräume demokratischer Selbstbestimmung z.B. in einer Fußgängerzone als einem Ort des „kommunikativen Gemeingebrauchs“¹⁷. Markiert wird ein Moment des *Umbruchs* und potentiellen *Aufbruchs*, welcher die jeweils Angesprochenen als eigenständig Handelnde in einer plötzlich, kurzweilig, augenblicklich irritierten Wirklichkeit positioniert. Und die Irritation hat Wirkung: sie ermöglicht eine (neue) Entscheidung. Es entsteht eine Entscheidungssituation. Die (mehr oder weniger direkt) Angesprochenen müssen sich entscheiden, wie sie sich gegenüber dieser Irritation verhalten. Sie müssen gegenüber diesem speziellen Ereignis irgendwie Stellung beziehen und es mit Bedeutung versehen. Allen (mehr oder weniger zufällig) Anwesenden in der Fußgängerzone, und das sind potentiell alle freien und gleichen Bürger eines demokratischen Gemeinwesens, wird die Fähigkeit zur eigenen Interpretation, Reaktion und Reflexion auch im Umgang mit Widersprüchlichkeit und Mehrdeutigkeit zugesprochen; was dem Kontingenzgedanken entsprechend unvorhersehbare Entgegnungen und Feedbacks, Ablehnung und Verweigerung beinhaltet. Rückschlüsse auf vertraute Denkweisen, Handlungs- und Wahrnehmungsmuster können, müssen sich aber nicht zwangsläufig einstellen.

¹⁷ Die Fußgängerzone ist eine Verkehrsfläche, in welcher Fußgänger gegenüber anderen Verkehrsteilnehmerinnen Vorrang haben. Als ein wesentliches Element des spätmodernen Städtebaus wurde das Konzept der Fußgängerzone in den Nachkriegsjahren in Europa entwickelt, um ein bequemes Einkaufen zu ermöglichen. Erstmals wurde 1953 in Rotterdam eine Straße für den Fahrzeugverkehr gesperrt und in der Bundesrepublik Deutschland wurde am 09.11.1953 die Treppenstraße in Kassel eröffnet. Zunehmend wurden im Kontext der sozialen Stadtplanung Kriterien von Aufenthaltsqualität mittels Bänken, Beleuchtung, Grünpflanzen, Wasserspielen und Gastronomie und die Fußgängerzone als Modell eines lebendigen orientierten öffentlichen Raums propagiert: ein Bereich der sozialen Interaktion für den ‚kommunikativen Gemeingebrauchs‘, unmittelbar an den alltäglichen Belangen der Bürgerinnen orientiert sowie als Möglichkeit der Teilhabe, die Stadt – nicht nur zum Einkaufen und Konsumieren – in Besitz zu nehmen; und in diesem zuletzt genannten Verständnis wird der Begriff der Fußgängerzone hier (metaphorisch) verwendet (zum Wandel und Funktion der Fußgängerzone in Westdeutschen Innenstädten der 1950er bis 1970 siehe Logemann 2006).

Ästhetische Modelle partizipatorischen Handelns generieren letztlich immer auch ihre paradoxen Formen mit. Der Auftritt in der Show des Scheiterns, ein Existenzgründungsbazar oder eine Freie Klasse bieten Gelegenheiten zum Perspektivwechsel, zur Umwertung und Andersbeurteilung. Das Initiativwerden beruht dann weniger auf individuellen Anpassungsstrategien in dem Bemühen, den Erwartungen und Setzungen anderer zu entsprechen und die Situation irgendwie zu verändern, sondern erfolgt durch eine veränderte Interpretation – jenseits von anderen Personen angelegten Bewertungsmaßstäben, gesellschaftlichen Erwartungen und Zuschreibungen von (In-)Kompetenz, (Un-)Brauchbarkeit oder der neuen Kategorie der sogenannten ‚Überflüssigen‘, welche sich aus dem Kreis der Un- oder Angelernten rekrutiert. Dies kann eine Selbstermächtigung im Sinne von Selbst-Aktivierung beinhalten ebenso wie die Entscheidung, nicht initiativ zu werden. Entscheidend ist das Moment der Ermunterung, der Ermutigung und Mandatierung zur eigenen Lesart. Anders gewendet: Weniger die Tatsache von ungleichen Chancen zu sozialer und politischer Beteiligung ist neu, vielmehr gilt es durch die gelegentliche Übertretung vermeintlich gesicherter und gesellschaftlich anerkannter Aufteilungen zwischen Drinnen und Draußen, Inklusion und Exklusion bzw. ihren immanenten Ausgrenzungslogiken zu irritieren sowie die Möglichkeit einer Andersbeurteilung aufzuzeigen. Pointiert fragt Martin Kronauer (2002: 20), ob sich ein „Herausfallen aus der Gesellschaft“ überhaupt denken lässt. Und wenn Ausgrenzung bedeutet, dass man für die eigene Lebenslage keine gesellschaftliche Anerkennung findet bzw. „in der Gesellschaft keinen anerkannten Ort“ (Kronauer: 156) hat, erfindet die Kunst der Partizipation flüchtige Orte zum Innehalten und dabei die eigene Situation wie eigene Handlungsmöglichkeiten womöglich anders zu beurteilen. Was hier gemeint ist, lässt sich anhand des Topos des Scheiterns präzisieren. Als aufschlussreich erweist sich die von der amerikanischen Sozialpsychologin Shelley Taylor (1983) ursprünglich im Kontext von Krankheits- oder Traumabewältigung entwickelte Unterscheidung zwischen ‚Mastery‘ (Beherrschung, Können) und ‚Meaning‘ (Bedeutung). Taylor zufolge versucht eine Person derweil das Scheitern noch nicht sichtbar ist, sich der Situation anzupassen, sich auf die Veränderung der Situation zu konzentrieren, das heißt sich anzupassen und die als krisenhaft empfundene Situation irgendwie zu kontrollieren, eben zu meistern (‚Mastery‘). Ist das Scheitern hingegen nicht mehr zu vermeiden, für sich selbst und alle Anderen manifest und öffentlich sichtbar, bietet sich eine alternative

Bewältigungsstrategie indem schlicht die Situation anders beurteilt wird („Meaning“). Gelingt es nicht, das individuelle Scheitern zu vermeiden indem man die Situation meistert, also die externen Parameter verändert, dann eröffnet sich vielleicht durch die Verschiebung von Bedeutungsweisen und die Akzentuierung der eigenen persönlichen – subjektiven – Standards und Bewertungsmaßstäbe neue Handlungsoptionen. Die Intervention markiert hier eine Schwelle als Grenzlinie und Verbindungsraum, dies von einer ambivalenten Gleichzeitigkeit von Umbruch und Aufbruch, Scheitern und Neubeginn, Einladung und Provokation gekennzeichnet ist. Im Dazwischen entsteht ein (dritter) Raum, um Fragen nach der Konstitution dieser Dichotomien und der eigenen Position in diesem Bedeutungsgeflecht zu behaupten. Zugespielt formuliert: Die Intervention allein generiert noch keine Partizipation, aber durch die Irritation von Bedeutung eine Option, inhaltliche Besetzungen und Logiken einer Handlung (als demokratisch wertvoll, in ökonomischem Sinne gewinnbringend, gesellschaftlich relevant) zu befragen. Dies muss nicht zwangsläufig auf die Entscheidung hinauslaufen, mit etwas ‚Neuem‘ anzufangen, aktiv zu werden und sich in der Initiative XY zu engagieren. Die Intervention sagt nicht: Du musst dein Leben ändern. Aber du könntest. Ausschlaggebend ist die Ermöglichung von Erfahrungen, dass alles (auch) anderes bedeuten kann und der Mut zu einem selbstbestimmten Handeln. Oder in den Worten von Vivienne Westwood: „If the cap doesn’t fit, wear it.“

Dass dieses Motto aus dem Bereich der (Kleidungs-)Mode stammt, ist nicht von ungefähr: „Das Neue tritt in der Geschichte meist als Mode auf“, erklärt Groys (2004: 45) und beschreibt Mode als „radikal antiutopistisch und antitotalitär, da ihr ständiger Wechsel bezeugt, daß die Zukunft nicht voraussehbar sei, [...] und daß es keine universellen Wahrheiten gebe [...]“. Die Intervention ist in dieser Perspektive keine oftmals geringschätzig rezeptierte ‚bloße Modeerscheinung‘, sondern dokumentiert die Wandelbarkeit und Unvorhersehbarkeit anderer/neuer Formen demokratischer Teilhabe. Wird das „Neue“ mit Groys im Sinne des subjektiv als wertvolle empfundene ‚Andere‘ konzipiert, dann stellt die Intervention Fragen nach diesem als wertvoll empfundenen Anderen: dem Neuen, welches beständig und von jede(r) selbst entdeckt und als solches benannt werden muss: „Durch die Interpretation wird nichts Neues entdeckt, von dem man früher nichts wußte, sondern nur der Wert dessen verändert, auf das sich diese Interpretation bezieht“ (ebd. 42). In dieser Perspektive können Interventionen Hinweise geben auf mögliche neue (im Sinne von als wertvoll erachtete andere) Formen von Partizipation, welche immer erst retrospektiv in der historischen

Rückschau als solche rezipiert, anerkannt oder auch kritisiert werden. Dauerhaftigkeit und Kontinuität entsteht durch beständige kleine Veränderungen gegenüber einer bestimmten Traditionslinie und diese jeweils für den Augenblick, in einer bestimmten Zeit, zu denken. Die Intervention ist weniger eine explizite Aufforderung zur Partizipation und einer selbstbestimmten Beteiligung, sondern stiftet Kontingenzerfahrungen. Kontingenz als eine Figur des Dritten steht dabei nicht für das Beliebige, sondern für die Unabwägbarkeit und Zufälligkeit von Bedeutungen und Bewertungen überhaupt. Interventionen bieten Anlässe und Gelegenheiten, in der nicht immer konfliktfreien Auseinandersetzung bestehende Beteiligungsroutinen und -konventionen, Dresscodes, kulturellen Homogenitäten und gewohnten Verhaltensmustern mit einer eigenen, als bedeutsam und wertvoll erachteten, Initiative zu beantworten. Ob der (alte oder neue) Hut passt oder nicht: Trag ihn!

Initiativ werden können – Problematisierung

Der Initiativbegriff vereint das Moment von Entschlussfreudigkeit sowie im weiteren Sinne die Fähigkeit einer Person, aus eigenem Antrieb zu handeln. Es stellt sich die Frage nach der Anschlussfähigkeit und sozialen Reichweite einer solchen Praxis, die fundamental auf der Fähigkeit zu einem produktiven Umgang mit Kontingenzbedingungen beruht. Wer kann die Intervention als implizite Aufforderungsgeste deuten und als Handlungsimpuls zu einem Neubeginn produktiv wenden? Alternative Handlungsoptionen, Chancen und Neuanfänge gibt es immer – wer aber vermag sie zu nutzen? Kann das ‚Anfangen-Können‘ im Arendtschen Sinne des ‚archein‘ als eine menschliche Grundfähigkeit zwar vorausgesetzt werden, ließe sich mit Arendt ([1958] 1983: 167) fragen, ob die darin implizierte „Begabung für das schlechthin Unvorhersehbare“ einem jedem Menschen zugesprochen werden kann. Oder bezieht sich die künstlerische Intervention vornehmlich auf die „Exklusivfigur des Künstlers“ (Reckwitz 2010: 104) oder eine Konzeption von „Handeln als Kunst und Kunst als Handeln“ (von Hantelmann/Lüthy 2010), welche nach wie vor an die Idee von Autonomie, Unabhängigkeit, Subjektivität und Selbstverantwortung geknüpft ist? Was bedeutet eine solche Betonung von individueller Handlungsfähigkeit, Entschlussfähigkeit und Selbstbestimmung für die Initiierung und den Erhalt von Partizipationsprozessen?

Nicht unbedingt jede(r) findet Gefallen an Neuheit und Veränderlichkeit um ihrer selbst willen. Wenn es plötzlich undurchschaubar, verwirrend, irgendwie komisch und auffällig anders wird ist nicht jeder bereit, eigene (selbst imaginierte) Sicherheiten infrage zu stellen. Situationen von Kontingenz, das heißt Erfahrungen von Irritation, Verunsicherung und Destabilisierung der Selbst- und Weltwahrnehmung werden in ihrer Andersheit für viele Menschen unverständlich oder auch unerträglich bleiben. Erfahrungen der Desorientierung und Destabilisierung eröffnen für manche ein Feld dynamischen Wissens, welches letztlich dem chaotischen und unübersichtlichen – kontingenten – Zustand der Welt entspricht. Aber nicht für alle... Partizipation erfordert nicht nur die Bereitschaft und das Wollen, sondern auch die Fähigkeit, sich auf die ungewohnte Situation einzulassen und die Intervention als ein irritierendes dennoch bedeutsames oder gar sinnstiftendes Ereignis zu begreifen. Also die Schwelle zu betreten, innezuhalten, Unbestimmtheit auszuhalten, einen Entschluss zu fassen und (möglicherweise) in einen anderen Raum hinüberzuhandeln. Zu einer Erfahrung demokratischer Selbstbestimmung verhilft die Intervention erst, wenn sie als eine Handlungsaufforderung nicht nur erkannt, sondern auch angenommen wird, das heißt wenn es gelingt, für die jeweils Angesprochenen einen Handlungskontext herzustellen:

„Handlungskontexte lösen Handeln nicht aus, fordern es aber heraus, muten ihm einiges zu und aktivieren Fertigkeiten und Umsicht der Akteure. Handlungen sind dann eher Antworten auf Situationen, die Fragen aufgeworfen haben: Um angemessen antworten zu können, benötigen wir ein gehöriges Maß an Vorverständnis, Vorwissen und praktischer Einsicht. Ohne diese bleibt die Situation stumm.“ (Hörning 2004: 30)

Wichtig scheint, die qua Intervention gestellte Frage so zu gestalten, dass man eine – wie auch immer geartete – Antwort bekommt. Hierfür bedarf es eines bestimmten Vorverständnisses, damit die Interventionssituation zum Sprechen respektive Handeln gebracht werden kann. Erst dann wird die Intervention lesbar und die Interventionssituation zu einem dialogischen Wechselverhältnis und evoziert Antworten auf eine Frage, von der die jeweils Angesprochenen – möglicherweise – gar nicht wussten, dass sie existiert. Erkenntnisse aus der politischen Psychologie legen nahe, dass es zur Initiierung und Verstetigung von Beteiligungsprozessen zentral ist, die jeweils Angesprochenen herauszufordern und zugleich ihre Fähigkeiten und Kenntnisse zu aktivieren. Dies gelingt insbesondere dann, wenn sich die Betroffenen in der unmittelbaren Situation als wertvoll erfahren, wenn ihnen Anerkennung im Sinne einer Art „Selbstverstärkung“ zukommt (Gronemeyer 1976: 134). Dabei muss das Zutrauen

in die eigene Handlungsfähigkeit von jeder/m Einzelner/n selbst erstritten und kann nicht von anderen Personen stellvertretend verwaltet werden. Erst auf der Grundlage einer zur Lebenswirklichkeit gewordenen Erfahrung von Handlungsautonomie und dem eigenen Veränderungspotential kann aus einem einmaligen Erlebnis langfristig ein Bedürfnis werden:

„Wer nicht erfahren hat, wie gut Selbstbestimmung tut und dass sie sich lohnt, wird auch kein Bedürfnis nach ihr entwickeln. [...] Ein Bedürfnis kann sich nur entwickeln in Richtung auf etwas, das lebensgeschichtliche Erfahrung geworden ist. Nur auf etwas, das tatsächlich Bestandteil seiner Wirklichkeit, seiner Erfahrungsgeschichte vorkommt, kann das Individuum seine Aufmerksamkeit richten, nur an der Wirklichkeit, an dem Erfahrbaren kann auch seine Sehnsüchte orientieren.“
(Gronemeyer 123/134)

Initiativwerden gelingt nur auf der Basis von Erfahrungen der Selbstwirksamkeit, die zeigen, dass man mit seiner Umwelt angemessen umgehen und diese gestalten kann. Erst auf der Grundlage solcher Autonomieerfahrungen wird aus dem Initiativwerden *können* ein Initiativwerden *wollen*. Im „Ich-will“ liegt die Vorwegnahme des „Ich-kann“. Letztlich beinhalten die auf Selbst-Aktivierung, Eigenverantwortung und Handlungsfähigkeit zielenden Interventionen den Anspruch, Autonomie und Selbstverantwortung – originär aufklärerische und emanzipatorische Begriffe – zu fördern. Die jeweils Angesprochenen werden zu Handelnden in Sachen Selbst-Veränderung erklärt. Eine solche Vorgehensweise ließe sich mit Rekurs auf den französischen Soziologen Alain Ehrenberg (2011) auch interpretieren als Ausdruck eines neues pragmatisches Handlungsideals, das sich im Laufe der letzten Jahre zunehmend herausgebildet hat. Am höchsten bewertet wird eigenständiges selbstbestimmtes Handeln und individuelle Autonomie, wobei künstlerische Subjektivität, Autonomie und Selbstorganisation in Zeiten der Kreativwirtschaft, des lebenslangen Lernens und der projektbezogenen Arbeit Modellcharakter angenommen haben. Unter dem Vorzeichen ökonomischer Paradigma wird der/die Künstler/in als Prototyp des „unternehmerischen Selbst“ (Bröckling 2010) oder zum ‚culturepreneur‘ (Lange 2005) postuliert. In Anlehnung an Marion von Ostens (2003) Diktum des ‚Kreativen Imperativ‘ wird das ‚Be creative!‘ zum ‚Be initiative!‘ Ein solcher Imperativ zum Initiativwerden harmonisiert bestens mit staatlichen Aktivierungsstrategien bzw. allgegenwärtigen Anrufungen an eine flexible Persönlichkeit, die sich angesichts immer schneller wechselnden Anforderungen des Arbeitsmarktes mit Eigenengagement, permanenter Neuerfindung und Selbstmodernisierung anpasst; und droht, sich in sein

Gegenteil zu verkehren. Es ließe sich diskutieren, ob hier nicht genau jene Werte propagiert werden, gegen die sich die ‚Künstlerkritik‘ von Boltanski und Chiapello ursprünglich richtete: „Autonomie, Spontaneität, Mobilität, Disponibilität, Kreativität, Plurikompetenz“ (2003: 143). In dieser Perspektive fungieren Interventionen als beiläufige Übungen, Trainings, Proberäume, Exerzitien oder Athletiken im Umgang mit allgegenwärtigen Prekaritäten und Unabwägbarkeiten – ähnlich wie dies Angela McRobbie (2004) für die Londoner Kultur- und Kunstszene in den 1990er Jahren als ein Experimentierfeld für ein postmodernes Kultur-Unternehmertum beschrieb. Mit diesen Überlegungen wird deutlich, dass sich eine Kunst der Partizipation in einem paradoxen Spannungsfeld bewegt: zwischen der Emphase individueller Handlungsfähigkeit gegenüber einer Vorstellung permanenter Selbstaktivierung, welche den Grundgedanken demokratischer Selbstbestimmung letztlich ad absurdum führt.

Initiative und Partizipation – Erstes Zwischenfazit

Eine demokratische Gesellschaft braucht Irritationen, den Bruch mit dem Gewohnten, die kognitive Herausforderung und Störung vermeintlich gesicherter gesellschaftlicher Verabredungen und institutionalisierter Prozeduren. Es ist die Kunst der Partizipation, solche Kontingenzmomente zu initiieren, d.h. nicht nur die Gegenwart in der Fußgängerzone aus ihrer Gemütlichkeitszone zu drängen, sondern eine Entscheidungssituation herzustellen und potentielle Handlungsoptionen, zumindest für den Augenblick, auf der Schwelle in der Schwebe zu halten. Die Kunst der Partizipation ist die Ermöglichung gezielter Erfahrungen der Selbstwirksamkeit im Sinne von ‚Ich-kann‘ als Grundlage für eine ‚Ich-will‘; was ein Mitmachen ebenso mit einschließt wie den Entschluss, nicht mitzumachen. Die hier untersuchte Praxis beschreibt ein grundlegend gewandeltes Bewusstsein und Handlungsverständnis, durch das die gesamte Lebenswelt als kontingent und mithin entscheidbar geworden ist. Potentielle Neuanfänge, Beteiligungsoptionen und alternative Handlungsmöglichkeiten sind latent vorhanden, also aktivierbar. Eine Konzeption der Intervention als Schwellenerfahrung verlässt binäre Denkschemata, das Entweder-Oder und fokussiert auf den Kippmoment im Dazwischen. Hergestellt wird eine Entscheidungssituation, um eine Erfahrung des Durchgangs, des Innehaltens und Übertritts – eine Schwellenerfahrung – zu evozieren. In dieser metaphorischen Umschreibung der Intervention im Bild der Schwelle, in der doppelten Besetzung als Grenzlinie und Verbindungsraum zugleich, zeigt sich eine grundlegende Ambivalenz oder genauer:

einer konstitutiven Ambiguität einer Kunst der Partizipation – Ambiguität im Sinne von Mehrdeutigkeit und Unbestimmbarkeit. Sie unterscheidet sich vom marketinggerechten ‚Just do it!‘ insofern sie auf das Kippmoment und die prinzipielle Entscheidbarkeit jeglicher Handlungen fokussiert. Sie sagt nicht: Du *musst* dein Leben ändern. Aber du *könntest*.

Das spezifische Partizipationspotenzial künstlerischer Interventionen lässt sich in dieser Perspektive wie folgt bestimmen: das Mögliche, zwar nicht unbedingt Notwendige aber auch nicht bloß Zufällige, sondern das individuell Entscheidbare und mithin Selbstbestimmte jeglichen Handelns, zumindest für einen Augenblick, erfahrbar zu machen. Vielfältige Initiativen sind möglich, keine notwendig. Eine jede Entscheidung, jeder einmal getroffene Entschluss und dementsprechendes Handeln sind und bleiben kontingent. Anfang und Wiederholung, Umbruch und Aufbruch stehen in einem dialektischen Spannungsverhältnis. Anders gefragt: Entsteht die Kontinuität (von Demokratie) nicht aus lauter neuen Initiativen? Was im Bild der eingangs erwähnten Frisbee-Staffel oder bei der Stromeinspeisung vom Spinningbike im Fitnessstudio ins Stadtnetz (Power the City) offensichtlich wird, ließe sich auch grundsätzlicher formulieren: Jeder Neuanfang, jede Initiative ist in die Handlungen anderer eingeschrieben und kann nur im Verhältnis zu anderen Personen gedacht werden: „Andere müssen jedem Neuanfang zu Hilfe kommen, um ihn fortzutragen, soll er nicht an Vereinzelung zugrunde gehen.“ (Marchart 2005: 78) Interventionen greifen stets in einen größeren Kontext ein und sind damit in das Handeln anderer eingewoben, welche das so Begonnene, möglicherweise, aufnehmen und fortsetzen. Eigens initiierte Handlungen sind notwendigerweise mit anderen Initiativen verknüpft und verkettet. Es gibt keine einzelne Initiative, sondern nur das beharrliche ‚Initiativwerden‘ als Prozess und in einer Gesamtheit von Initiativen von und zusammen mit anderen; womit sogleich die zweite Dimension einer Kunst der Partizipation ins Blickfeld gerät: Kollektivität.

5.2 Kollektivität in der Praxisgemeinschaft: *Deliberation delight*

„Soll man aber nicht die Fähigkeit der allgemeinen Übersicht, ja die Würdigung derselben einbüßen, so sei man noch an möglichst vielen anderen Stellen Dilettant, wenigstens auf eigene Rechnung, zur Mehrung der eigenen Erkenntnis und Bereicherung an Gesichtspunkten; sonst bleibt man in allem, was über die Spezialität hinausgeht, ein Ignorant und unter Umständen im ganzen ein roher Geselle.“

Jakob Burckhardt ([1905] 1978: 23)

Das Hauptaugenmerk in diesem Kapitel richtet sich auf die Frage, ob und inwieweit durch die jetzt als Praxisgemeinschaft bezeichneten Gruppen demokratische Lernprozesse befördert werden. Partizipation wird als die Teilhabe an den Beratungsprozessen und diskursiven Verständigungen innerhalb der Gruppen diskutiert. Dahinter steht die Idee, die hier untersuchte spezifische Form von Kollektivität mit Rekurs auf Alexis de Tocquevilles Verständnis von freiwilligen zivilgesellschaftlichen und politischen Assoziationen als „Schulen der Demokratie“ (2007 [1835/1840]: 459) zu diskutieren. Lassen sich die Gruppen als eine Art besondere Ausprägung, Typ oder Sonderfall von Praxisgemeinschaften als „Lernorte für Demokratie“ (Kersting 2008: 289), als ein zeitgemäßes „Übungsfelder für demokratisches Handeln“ (Gaiser/Krüger/de Rijke 2009: 45), also zum Erwerb und zur Förderung demokratischer Kompetenzen und Wissensbestände konzipieren? Welche Partizipationschancen eröffnen sich durch die Beratung und Verständigung über ein gemeinsames Anliegen? Wie organisieren und manifestieren sich diese informellen und situativen Lernprozesse? Lassen sich Praxisgemeinschaft als eine „legitime Form peripherer Partizipation“ (Lave/Wenger 1991: 1) bezeichnen und worin liegt ihre spezifisches Potential zur Initiierung und dem Erhalt deliberativer Prozesse? Kurz: Es gilt zu prüfen, ob und wie genau Praxisgemeinschaften individuelle Fähigkeiten zu kollektivem Handeln stärken bzw. ob die Annahme und Erwartungen einer Beförderung von politischen Kompetenzen im Sinne von Interesse, Verständnis und Verantwortung für Belange des Gemeinwesens berechtigt sind.

Praxisgemeinschaften bringen Foren direkter Kommunikation hervor, in denen neben dem Austausch, der Gewinnung und Verarbeitung von Informationen die Verständigung über Präferenzen, Ziele und Wege eines gemeinsamen kollektiven Handelns gesucht und gelernt wird. Im Austausch von Argumenten, Beobachtungen,

Erfahrungen und Meinungen und nicht zuletzt durch gemeinsame expressive Aktionen werden situativ, oftmals spielerisch und beiläufig unterschiedliche Fähigkeiten, Kompetenzen und Wissensformen generiert, kontinuierlich ausdifferenziert und weiterentwickelt. Praxisgemeinschaften konstituieren in dieser Perspektive situative und informelle Lernorte, um miteinander und voneinander zu lernen, sich fortzubilden, letztlich die eigene Reflexionsfähigkeit und demokratische Handlungskompetenz weiterzuentwickeln; wofür der Begriff *Deliberation delight* verwendet wird. Praxisgemeinschaften werden als eine Art Wissensrepertoire, Medium gemeinsamer Vorstellungen und sozialer Übereinkünfte diskutiert – als eine spezifische, durchaus vernünftige und in emphatischem Sinne dilettantische Variante von *Deliberation*.

Diese Überlegungen korrespondieren prinzipiell mit der Habermasschen ‚Theorie kommunikativen Handelns‘ (1981) und deliberativer Demokratietheorie, welche hier mit dem ursprünglich von Jean Lave und Etienne Wenger (1991) entwickelten und in den letzten Jahren zunehmend popularisierten Konzept der ‚Communities of Practice‘ (auf deutsch Praxisgemeinschaften) verknüpft wird (vgl. Ambrosini/Bowman 201; Nonaka/Takeuchi 1995). Ziel einer solchen Verknüpfung ist es, deliberative Leitgedanken – als normatives Ideal und Verfahrensregel zur Herstellung legitimer politischer Entscheidungen – auf eine (zumindest aus demokratietheoretischer Perspektive bisher kaum diskutierte) Praxis anzuwenden, und auf diesem Wege das Verständnis für aktuelle Artikulationen und eine Vielfalt von demokratischen Lernprozessen zu erweitern. Implizit ist damit die leitende Prämisse der nachstehenden Ausführungen benannt: Dass Lernen einen kollektiven Prozess des Wissenserwerbs und der Wissensproduktion darstellt und dass Lernen stets prozessual durch konkrete Praxis erfolgt; es ist der Gedanke des ‚learning by doing‘. Eine solche Lesart korrespondiert mit der neueren soziologischen Kleingruppenforschung welche informelle und situative Lernprozesse als eine komplementäre Erfahrungsgrundlage für Lernprozesse auf der kognitiven Ebene beschreiben – oder in den Worten von Ash Amin und Joanne Roberts: „knowing in action“ (2008). Nachstehend herausgearbeitet wird zunächst, was unter dem Begriff der Praxisgemeinschaft im Kontext der vorliegenden Arbeit verstanden wird. In Anlehnung an drei von Wenger benannte Charakteristika von Praxisgemeinschaften – domain, community und practice – werden kurz wesentliche Ergebnisse der empirischen Bestandsaufnahme rekapituliert. Anschließend wird der Deliberationsbegriff aus demokratietheoretischer Perspektive vorgestellt und auf dieser Grundlage Chancen und Grenzen der Praxisgemeinschaft als *Deliberation delight* diskutiert. Eine hier vorgeschlagene Beschreibung demokratischer Lernprozesse in

Kategorien des Dilettantischen erlaubt es nicht nur spezifische Potenziale dieses Sonderfalls einer Praxisgemeinschaft genauer zu fassen, sondern gibt darüber hinaus manche hilfreiche konzeptionelle wie ganz praktische Anregung, insbesondere die Intensität und Inklusivität demokratischer Teilhabe zu fördern.

Praxis und Praxisgemeinschaften – kurze Begriffsklärung

„Nicht jedes Tun ist schon Praxis“, schreiben Julia Reuter und Karl Hörning (2004: 12) und betonen Aspekte von Kontinuität, Regelmäßigkeit und Gewohnheiten für die Herausbildung gemeinsamer Handlungsmuster, Erfahrungen, Geschichten und einer gemeinsamen Kultur. Ein solchermaßen pragmatischer und kulturell erweiterter Praxisbegriff bedeutet zugleich, dass Intentionalität, Zwecksetzung und Zielbildung einer Handlung nicht vorgelagert sind, sondern situativ geleitet sind. Das heißt, bestimmte kulturelle Vorannahmen werden durch die konkrete soziale Praxis bewahrt und zugleich kontinuierlich verändert und aktualisiert:

„Soziale Praktiken stützen sich auf Vorhandenes, auf Repertoires, denn wir beginnen nie von Grund auf. Praktiken sind fraglose Anwendungen von bereits bestehenden Möglichkeiten, sind wiederholte Aneignungen, sind immer wieder erneuerte Realisierungen von bereits Vorhandenem. Aber zur gleichen Zeit müssen Praktiken auch produktiv gedacht werden, gesehen als ein eingespieltes In-Gang-Setzen von Verändertem, als neuartige Fortsetzung von Eingelebtem, als andersartige Hervorbringung von Vertrautem. Praktiken sind immer beides: Wiederholung *und* Neuerschließung.“ (Hörning 2001: 163)

Lerneffekte müssen nicht unbedingt als solche intendiert sein, sondern ergeben sich oftmals beiläufig, spontan, zufällig aus der Situation eines Gesprächs oder einer Intervention. Durch die gemeinsame soziale Praxis, das wiederholte (Ein-)Üben bestimmter Diskussionsformate und Handlungsmuster, entsteht ein Repertoire an gemeinsamen Erfahrungen, Geschichten, Anwendungsweisen, Deutungsmustern und Handlungsstrategien.

Das Konzept der Praxisgemeinschaft fokussiert auf situatives Lernen und erscheint besonders geeignet aufgrund der Betonung von Prozessualität, sozialer Interaktion und einem gemeinsamen Anliegen: „Communities of practice are groups of people who share a concern or a passion for something they do and learn how to do it better as they interact regularly.“ (Wenger 2006: 1) Es ist zudem die Betonung von Kontextualität, face-to-face-Interaktion und physischer Nähe in relativ stabilen Lerngemeinschaften, welche eine solche Annäherung plausibilisiert (vgl. Amin/Roberts 2008: 355f.) Das von Wenger erstgenannte Definitionskriterium von Communities of Practice – the domain – wird gemeinhin mit Wissensgebiet übersetzt und betont den hohen Stellenwert gemeinsamer Interessen: „It has an identity defined by a shared domain of interest. Membership therefore implies a commitment to the domain, and therefore a shared competence that distinguishes members from other people.“ (Wenger 2006: 1)

Gemeinsame Interessen sind Ausgangspunkt, Fixpunkt und Fundament der kollektiven Praxis. Etwas tun, weil es einen interessiert – hinter dieser auf den ersten Blick lapidaren Begründung verbirgt sich letztlich das entscheidende Konstituens der Praxisgemeinschaft: die Ausrichtung, das Bekenntnis und freiwillige Unterordnung an gemeinsame Interessen. Diese werden im Gespräch und gegenseitigen Beratungen herausgefiltert und präzisiert, erlauben dabei eine große Varianz und Vielfalt von Wissensgebieten. Interessen richten sich gemäß der Wortherkunft aus dem Lateinischen (‘inter-esse’ = dabei sein, von Wichtigkeit sein) stets auf etwas oder an etwas aus, das wichtig ist und dem eigenen Tun Bedeutung und Sinn verleiht. In dem hier untersuchten Fall wird weniger aufgrund eines als drängend empfundenen Problems gehandelt. Vielmehr ist diese kollektive Praxis geleitet durch das Bedürfnis nach einer selbstbestimmten Tätigkeit in einem durch die eigenen Interessen markierten Forschungs-, Themen- bzw. Wissensgebiet sowie dem Wunsch nach einer (relativen) Autonomie gegenüber externen Anforderungen, Erwartungen und Begrenzungen wie fachlichen und disziplinären Kompetenzzuschreibungen, Projektlaufzeiten, Vertragsfristen, Förderschwerpunkte, Themenkonjunkturen und saisonalen Engagements.

Das zweite Kriterium – the community – definiert Wenger wie folgt: „In pursuing their interest in their domain, members engage in joint activities and discussions, help each other, and share information. They build relationships that enable them to learn from each other.“ (2006: 2) Die Praxisgemeinschaft konstituiert sich als kollektive Bedeutungs- und Sinnkonstruktion. Das Gemeinschaftsgefühl, oder auch als . Getragen von einem starken Zusammengehörigkeitsgefühl, Loyalität und Treue bietet die Praxisgemeinschaft eine Art selbstgebastelte Sicherheitskonstruktion im Sinne einer „soft architecture“ (Gertler 2003: 86) für demokratische Selbstbildungen, zur Einübung und Vertiefung unterschiedlicher Kenntnisse, Fähigkeiten, Kompetenzen oder Talente. Mit einem hinreichenden Grad an Flexibilität und Verbindlichkeit bietet sie einen gemeinsamen Bezugspunkt und Ort der Selbstvergewisserung, um mit allgegenwärtigen Kontingenzen und Unabwägbarkeiten, den alltäglichen Zumutungen individueller Selbstoptimierung umzugehen. In der Praxisgemeinschaft wird eine gewisse Dauerhaftigkeit, Kontinuität und Stabilität, ja Routine gesucht und gefunden. Damit übernehmen wesentliche Funktionen klassischer Varianten von Gemeinschaft wie Identitätsbildung, Komplexitätsreduktion, die Vermittlung von Sicherheit und Vertrauen (vgl. Rosa 2010: 65f.).

Das dritte Merkmal – the practice – akzentuiert die Bedeutung von gemeinsamen praktischen Tätigkeiten im Sinne der Herstellung und Entwicklung von Objekten, Kommunikations- und Handlungsweisen; wenn praktisches Wissen im möglichst häufigen und regelmäßigen Miteinander-Tun erworben und Bearbeitungsfähigkeiten entwickelt werden: „Members of a community of practice are practitioners. They develop a shared repertoire of resources: experiences, stories, tools, ways of addressing recurring problems—in short a shared practice.“ (Wenger 2006: 2) Theoretische Lektüren, Recherchen sowie der dialogische Nachvollzug in der Auseinandersetzung mit einem bestimmten Thema gehen dabei Hand in Hand mit praktischen Experimenten im Sinne einer basalen, direkten und am eigenen Körper erfahrbaren Aneignung, Aktualisierung und Sedimentierung von Wissensbeständen.

Deliberation delight – eine demokratietheoretische Lesart

Der Begriff der Deliberation ist in den letzten Jahren neben der Demokratietheorie im engeren Sinne insbesondere in der angewandten Politik- bzw. Policyforschung zu einer Schlüsselkategorie in den Politikwissenschaften avanciert (vgl. Cohen 1989; Lösch 2005; Young 2001). Theorien der deliberativen Demokratie stellen die Bedeutung öffentlicher Kommunikation über politische Fragen und Lernprozesse im vorinstitutionellen Raum durch bewusste Beratungs- und Verständigungsleistungen sozialer Akteure im Bereich der Lebenswelt als zentrales Moment politischer Legitimation heraus (vgl. Gutmann/Thompson 1996). Im Zentrum der Deliberationstheorie von Habermas steht die grundlegende Frage nach den Bedingungen legitimer politischer, also kollektiv verbindlicher Entscheidungsfindung und rationalitätsverbürgender Normsetzungsverfahren mit Hilfe von institutionalisierten Kommunikationsformen. Leitgedanke ist dabei die Annahme, „daß sich die öffentlichen Kommunikationsprozesse um so unverzerrter vollziehen können, je mehr sie der Eigendynamik einer aus der Lebenswelt hervorgehenden Zivilgesellschaft überlassen bleiben“ (Habermas 1992: 453). Von deliberativen Prozessen wird erwartet, dass sie die beteiligten Akteure in der Entwicklung ihrer Bürgerqualitäten animieren; und zwar jenseits von elitären Institutionen, nicht-öffentlichen Ausschüssen, technokratischen Expertenkommissionen und Sachverständigenräten. Dementsprechend bezeichnet Roger Cohen die politische Ordnung deliberativer Demokratie als eine „association whose affairs are governed by the public deliberation of its members“ (1989: 17). Gemäß dieser Konzeption lassen sich Praxisgemeinschaften durchaus als eine

freudvolle, vergnügliche oder auch dilettantische Variante „deliberativer Ordnungen“ diskutieren; wofür hier der Begriff *Deliberation delight* verwendet wird. Um mit dem Attribut ‚delight‘ das Moment von Freude, Spiel, Vergnügen, Entzücken oder Wonne zu betonen? Hinter dieser Interpretation verbirgt sich letztlich die Annahme, dass der vielfach zitierte demokratische Gemeinsinn erst im Dialog mit anderen entsteht. Das gemeinsame Sprechen und Handeln sind in dieser Lesart keine Privatangelegenheiten, sondern fundamentale Grundlagen von Demokratielernen, wenn demokratische Teilhabe als gemeinsam erfahren und mithin erfahrbar wird. Mit Gemeinsinn ist mehr gemeint als eine bestimmte Art der Verständigung, eine im Gespräch getroffene Übereinkunft oder ein konkretes Ergebnis. Der Akzent liegt woanders: In der gegenseitige Übereinkunft suchenden gemeinsamen Praxis erfahren die Beteiligten Anerkennung, Zuspruch und Zugehörigkeit. Wer etwas verstehen will, muss seine Zugehörigkeit kennen: zu einem (ephemeren) Kunstwerk, zu einer Gruppe, zu einer bestimmten Tradition und zum aktuellen Geschehen. Lernen, Verstehen und Wissenserwerb wären in diesem Sinne als Konstruktionsvorgänge verstanden, um das Chaos von Eindrücken und Erfahrungen zu ordnen.

Die Potenziale von Praxisgemeinschaften, Deliberation zu initiieren und zu erhalten, nimmt zunächst (wissens-)organisatorische Aspekte in den Blick. Es ist die Frage der Chancengleichheit und Inklusivität, kurz: *Wer* partizipiert? Zu problematisieren ist dabei zunächst der Umstand, dass „bestimmte Akteure aufgrund ihrer sozialen Situation eher prädestiniert zu verständigungsorientiertem Handeln“ (Haus 2002: 84) sind. Darüber hinaus ist zu diskutieren, wie sich die hier angenommenen Lernprozesse konkret gestalten und worin die spezifischen Potenziale einer dilettantischen Konzeption von Demokratielernen liegen. Bestimmte Institutionen gewährleisten „eher als andere, daß Akteure sich verständigungsorientiert verhalten“ (ebd. 84). Womit die prozeduralen Aspekte deliberativer Demokratiekonzeptionen angesprochen sind. Nicht zuletzt gelten Aspekte von Repräsentativität und Transparenz als zentrale Kriterien deliberativer Demokratietheorien; und verbürgen damit für die Rationalität – im Sinne von Vernünftigkeit und Legitimität – der getroffenen Entscheidungen. Anders gefragt: Ob und inwieweit gibt es eine Verknüpfung der hier angenommenen Deliberation innerhalb Praxisgemeinschaften mit anderen gesellschaftlichen Akteure oder übergeordneten politischen Prozessen? Unter welchen Bedingungen gelingt eine Diffusion, Externalisierung oder Transfer von Erfahrungen, Erkenntnissen und Kompetenzen?

Demokratielernen durch soziale Praxis und Dilettantismus als Methode – Affirmation

Demokratielernen in der Praxisgemeinschaft erfolgt durch soziale Praxis: wenn für eine lebendige Demokratie elementare Fähigkeiten und Kompetenzen durch ein häufiges und regelmäßiges Miteinander-Tun beständig weiterentwickelt werden. Erzeugt werden weniger feststehende Wissensbestände, sondern ein epistemischer Raum geöffnet. Und an dieser Stelle tritt die Figur des Dilettanten in Erscheinung. Und der Dilettantismusbegriff hat seit Goethes Kritik des Dilettantischen als unzulässige effektvolle Abkürzung der künstlerischen Praxis im späten 18. Jahrhundert einen tiefgreifenden Bedeutungswandel erfahren.

Zunächst, so viel scheint unstrittig, ist der Dilettant von großer Leidenschaft und Begeisterungsfähigkeit getragen, wobei das Dilettieren in unterschiedlichen Disziplinen und permanente Wechseln zwischen unterschiedlichen Fach- und Sachgebieten, Einsatzorten, Funktionssystemen, Professionen und Tätigkeitsformen zur Methode erklärt wird. Als Kategorie künstlerischer Avantgarden im 20. Jahrhundert wurde der Dilettantismus ausgerufen, um sich von den herkömmlichen Produktions- und Rezeptionsweisen abzugrenzen und andere Bewertungsmaßstäbe zur Beurteilung von Kompetenz und Inkompetenz zu etablieren. Auch in der neueren kulturwissenschaftlichen Diskussion wird argumentiert, dass Dilettantismus und Professionalität historisch variable Beschreibungskategorien darstellen, die sich weniger gegenseitig ausschließen und stets relational aufeinander bezogen sind (vgl. Azzouni/Wirth 2010, Heidemann 2005). Die Frage von Kompetenz und Inkompetenz ist letztlich immer an die Dialektik von Selbst- und Fremdzuschreibung gebunden.

Eine dilettantische Herangehensweise steht gemeinhin für den Umgang mit dem Unbekannten, das Sprechen über Zusammenhänge, die man nicht vollständig kennt oder behauptet, in ihrer Gesamtheit zu verstehen. Dilettanten werden vielfach beschrieben als im besten Sinne professionelle Amateure und Autodidakten, die sich Spezial- oder Fachwissen stets auf eigene Faust aneignen und damit oftmals holzschnittartige Entgegensetzungen von Laie versus Experte unterlaufen:

„Wenn wir mit dem Wort-Paar Fachmensch – Laie eine Grenzziehung vornehmen, dann haben wir beim Dilettanten so etwas wie einen Grenzbewohner. Beim Thema Fachmensch – Laie geht es um Positionen, die aneinander angrenzen, aufeinander bezogen sind und scharf voneinander unterschieden sind; es geht um das Anderssein von Handlungschancen und Positionen. Die Grenze freilich ist nicht stabil. Sie liegt nicht von Dauer fest, irgendwie vorgegeben, irgendwoher mit Sicherheit und auf Dauer ableitbar, sondern sie verändert sich im Laufe der Zeit. Es handelt sich nicht um eine Grenze als Dauerzustand, sondern um einen Prozeß von Grenzziehungen.“
(Hesse 1998: 36)

Das Moment der Grenzziehung kann als ein integraler Bestandteil des Dilettantismus gelten. Dilettantismus – als Postulat und Praxis – impliziert nicht nur eine *Abgrenzung* zu disziplinären Zuordnungen, Fachtermini, dialektischen Argumentations- und Verhandlungs- sowie wissenschaftlichen Logiken der Beweisführung, sondern immer auch eine *Ausgrenzung*. Jene Personen nämlich, die innerhalb dieser vom Dilettanten abgelehnten Strukturen und Ordnungen agieren.

Praxisgemeinschaften verzichten auf die Sicherheit einer festen Arbeitsmethode, welche Max Weber in seinem Essay ‚Wissenschaft als Beruf‘ (1919) als wesentliches Charakteristikum und Qualitätsmerkmal eines Wissenschaftlers postulierte. Verbunden ist damit eine Aufwertung des Unvollkommenen, Provisorischen, Chaotischen, Spontanen und Spielerischen sowie eine gewisse Abgrenzung zum Fertigen, Perfekten, von Gesetzmäßigkeiten und Systematik, welche für die eigene Praxis nicht in Erwägung gezogen werden. Akzentuiert wird das Moment von Sinnstiftung, Vielseitigkeit und Vergnügen, welcher den Dilettantismus im ursprünglichen Sinne auszeichnet. Und diese Trias erscheint in der Tat bezeichnet für die hier untersuchten Gruppen. Zunächst zur Vielseitigkeit: Praxisgemeinschaften haben keine fixierte Arbeitsteilung, sämtliche konzeptionellen, organisatorischen und künstlerischen Entscheidungen werden gemeinschaftlich gefällt. Jede/r trägt das gleiche Maß an Verantwortung und ist je nach momentaner Kapazität mehr oder weniger intensiv in den Arbeitsprozess eingebunden. Die Grenzen zwischen unterschiedlichen Aufgaben-, Funktions-, Organisations- und Zuständigkeitsbereichen sind fließend und ermöglichen ein Ausprobieren, Improvisieren, den permanenten Rollenwechsel sowie das Durchlaufen verschiedener Arbeitsphasen. Im Gegensatz zu meist mono-thematisch ausgerichteten Bürgerinitiativen, NGOs, Vereinen oder politischen Bündnissen werden permanent neue und diverse Wissensräume und (noch) unbekannte Themenfelder erschlossen, dabei methodische, fachliche und disziplinäre Grenzlinien hinterfragt und verschoben. Das Berufe-Erfinden eröffnet eine Vielzahl von Tätigkeitsbereichen und scheinbar unbegrenzter potentielle Lernfelder. Es ist das Spiel an und mit der Grenze unterschiedlicher Kompetenzbereiche und Praxisfelder, welches begeistert und motiviert, womit sogleich der dritte – vergnügliche – Aspekt des Dilettantismus angesprochen ist. Dieser kontinuierliche Positions- und Rollenwechsel begründet zugleich – paradoxerweise – eine gewisse Dauerhaftigkeit und Kontinuität. Das Talent zur gemeinsamen Beratschlagung kann prinzipiell vorausgesetzt werden, es bedarf gleichwohl passender Rahmenbedingungen, Strukturen und Regeln und eines gemeinsamen kulturellen Referenzrahmens, um dieses Talent zu fördern; erst

dann werden aus Gelegenheiten Gewohnheiten. Und in der Praxisgemeinschaft werden solche Gewohnheiten, Routinen, Loyalitäten und Vertrautheiten eingeübt. Es entsteht ein Beziehungsgeflecht, das geografische Gebiete transzendiert und eine Art Textur für gemeinsame Deliberationen bietet.

Der Dilettantismus hat Methode und folgt einem immer gleichen Schema: Ausgehend von einer bestimmten Fragestellung, Beobachtung und gemeinsamen Interesse werden unterschiedliche Wissensgebiete erschlossen und miteinander verknüpft. Gelernt werden elementare Mechanismen der Selbst-Mandatierung und Selbst-Motivation, was das absichtsvolle Verlernen, Vermischen und Verspielen etablierter Techniken des Wissenserwerbs und institutionalisierter Kompetenzfelder sowie permanente Neuanfänge auf unbekanntem Gebieten impliziert. Gesamtgesellschaftliche Problemzusammenhänge, so scheint es, werden zunehmend als unüberschaubar empfunden. Herkömmliche Ordnungsweisen, Regulierungsinstanzen und Symbolsysteme der Gesellschaft haben in ihrer Logik und Grammatik einen Grad an Komplexität erreicht, der für die meisten kaum mehr durchschaubar ist. Wobei als komplex gemeinhin solche Problemlagen bezeichnet werden, die eine Vielzahl von Einzelfaktoren aufzeigen, die stark miteinander verknüpft sind und dynamisch miteinander interagieren (vgl. Gomez/Probst 1995). Und innerhalb der Praxisgemeinschaft gelingt die Auseinandersetzung mit komplexen Problemlagen, zumindest von Einzelaspekten, einfacher. Weil man nicht alle Zusammenhänge übersieht beziehungsweise gar nicht übersehen kann – ähnlich wie dies Burckhardt in seinen Weltgeschichtlichen Betrachtungen beschrieb.

Das funktionale Prozessieren von Informationen in übergeordneten Instanzen, bürokratischen Systemen und expertokratischen Repräsentationen wird durch Beobachtung, Beschreibung und gemeinsame Reflexion ersetzt und auf die Ebene eigener Erfahrungen und Kenntnisse zurückgeführt. Insbesondere das Gespräch in der Gruppe bietet eine Art Filter- oder Sortiermechanismus, sich die Realität zu erklären und gemeinsam eine Beantwortung zu wählen. Die Beratungen und Verständigungen der Gruppe dienen dem Entdecken und Schärfen individueller Präferenzen, und diese möglicherweise mit Blick auf andere Meinungen in der Gruppe umzusortieren – individuelle Annahmen, Idiosynkratien und Subjektivitäten relativiert und zu kollektiven Interessen gebündelt. Gemeinsam werden neue Wissensgebiete erschlossen bzw. noch einen Schritt davor: das Bewusstwerden eigener Fragestellungen und Präferenzen,

welche mit gemeinschaftlichen Problemwahrnehmungen abgeglichen werden. Im Laufe der gemeinsamen Praxis werden gemeinsam Verfahrensmodi gesucht und gefunden, kontinuierlich ausdifferenziert und weiterentwickelt.

„From the universe of potential civic engagement opportunities, small groups serve as the sorting mechanism by which some issues receive a collective response. Groups are the arenas in which individuals distinguish between what does and what does not constitute a social problem worthy of collective action.“ (Fine/Harrington 2004: 345)

Informelle und situative Lernprozesse bieten durch die kontinuierliche gemeinsame Aufnahme, Übung, Einprägung und Verarbeitung von Information eine unverzichtbare komplementäre Erfahrungsgrundlage für Lernprozesse auf der kognitiven Ebene wie rationales Erschließen, Orientierung, Analyse von Problemen und Konflikten, Einsicht in Zusammenhänge, Fremd- und Selbstwahrnehmung und Erkennen. Durch das (Mit-)Teilen von Erfahrungen, Ideen, Beobachtungen und Erlebnissen entsteht ein gemeinsames Repertoire an Argumentationslinien, Einschätzungen, Symbolen, Positionierungen und Prozeduren:

„Any group in which participants interact regularly and in which they recognize their relationships as meaningful develops a set of symbols and references that can be drawn upon with the expectation that other members of the group appreciate their significance.“ (Fine/Harrington 2004: 345)

Für eine effektive Verständigung von zwei oder mehreren Personen bedarf es eines gemeinsamen kulturellen und sozialen Kontexts. Diese je spezifische Gruppenkultur wird durch permanente Einübung, Demonstration, Nachahmung und Erfahrungsaustausch aktualisiert, erneuert oder auch: re-enactet. Generiert werden dabei so genannte implizite Wissensformen und tazide Fähigkeiten, die sich einer präzisen textlichen, grafischen, verbalen oder visuellen Darstellung verweigern:

„It is cognitive in the sense that it defies conscious articulation – meaning that (i) we may not even be aware of it, or of the way it influences our behaviour, and (ii) even if we are, when we try to articulate or explain it to someone else, communicating this knowledge in verbal, written, or diagrammatic form will never be fully equal to the task. For this reasons, tacit knowledge must be learned by demonstration, imitation, performance, and shared experience.“ (Gertler 2003: 89)

Kaum zu unterschätzen ist die Bedeutung von Geschichten. Geschichten bringen Ordnung in die eigenen Erfahrungen und bieten einen wichtige Baustein für die Herausbildung kollektiver Bedeutungsmuster, Interpretationsweisen und

Ordnungsmuster. Durch das kontinuierliche (Weiter-)Erzählen bestimmte Erfahrungen und Erkenntnisse im Sinne von Erfahrungswissen (über den ursprünglichen Entstehungsmoment hinaus) weitergeben. Umgekehrt werden durch Geschichten größere Zusammenhänge in kleinere Sinnzusammenhänge geordnet bzw. übersetzt. Die enge Verknüpfung von kognitivem Wissenserwerb und kulturellen Praxen verscalten sich in Geschichten: „To the extent that deliberation combines cognition (the act of making sense) with culture (the act of making meaning), it probably looks more like storytelling than argumentation.“ (Ryfe 2005: 58) Geschichten bieten zugleich einen wirksamen Mechanismus, um sich über frustrierende Momente hinwegzutrusten indem man sich gegenseitig der eigenen Erzählung vergewissert (vgl. Polletta 2006). Vertraute Gesprächsmuster, immer wieder (mit-)geteilte Geschichten und Witze bieten den kulturellen Klebstoff, auf dessen Grundlage Entscheidungen getroffen, bestimmte Strategien verfolgt oder wieder verworfen werden. Kaum zu unterschätzen ist die Bedeutung von Humor, dass man in der Gruppe über die gleichen Sachen lachen kann. Insider jokes, Anekdoten, Jargon und Witze beschleunigen die Kommunikation, stärken den internen Zusammenhalt sowie die Bereitschaft, gemeinsam neue Projekte zu wagen. Zur Not gemeinsam über das eigenen Dilettantismus lachen kann. In der Tat auffällig ist das hohe Maß an – oftmals ironisch distanzierter – (Selbst-)Reflexion des Tuns. Praxisgemeinschaften erweisen sich insofern als durchaus ‚vernünftig‘ im Sinne von angemessen, erforderlich und sinnvoll (vgl. Young 2001: 676f.).

Entgegen einer die meisten klassischen Deliberationstheorien kennzeichnenden dialektischen Logik (von Pro und Contra), der Betonung argumentativer Vernünftigkeit im Sinne von logisch widerspruchsfrei, prozedural verfahrensmäßig und rational erfolgen diese Deliberationen weniger linear oder auf ein konkretes Ziel ausgerichtet. Der Akzent liegt auf einem dynamischen und situationsspezifischen Lernen, Dialog, Ergebnisoffenheit und Freude am Tun; was affektive, freudvolle und unterhaltende Momente explizit mit einschließt.

Wer spricht? Wie? Worüber und wozu? – Problematisierung

Unbenommen dem Charme und der Plausibilität einer Beschreibung deliberativer Lernprozesse in Kategorien des Dilettantischen finden sich gewisse Limitierungen. Im Folgenden werden vier Aspekte skizziert, welche nach den Personenkreis (wer?), dem

Prozess der gegenseitigen Beratungen (wie?), den Inhalten und Themen (worüber) sowie der Anschlussfähigkeit, Anwendbarkeit oder Übertragbarkeit (wozu?) fragen.

Wer? – Die hier untersuchten Praxisgemeinschaften lassen sich weniger im Sinne einer beliebig erweiterbaren Gruppe beschreiben, sondern konstituieren sich durch eine kleine Anzahl meist durch Freundschaft verbundener Personen. Jenseits des Gründungszirkels besteht kaum die Option auf eine nachträgliche Teilhaberschaft oder Praxisbeteiligung. Auch die Ausbildungsplätze, Aushilfen und Lehrstellen oder (vielfach nachgefragten) Praktikumsplätze sind begrenzt – und führen auch nicht zu einer Mitgliedschaft. Zum Großteil ungeschriebene Kommunikations- und Interaktionsregeln erschweren das Verständnis und den Zugang für Andere, Externe. In einer zunehmend als Dauerzustand erlebten Phase der beruflichen Neu- und Umorientierung bietet die Gruppe eine praktische Lernoption, neue Wissensgebiete zu erschließen, sich zu professionalisieren, den Umgang mit zunehmend unüberschaubaren und widersprüchlichen Problemlagen zu einzuüben. Was jedoch im Blick auf die eigene Praxis erkennbar oder nur zu offensichtlich ist, scheint nur bedingt auf andere übertragbar. Das Experimentieren, Spekulieren und Forschen erweist sich als das Privileg einer kleinen Zahl von Freischaffenden, meist akademisch gebildet und international vernetzt. Auch eine gewisse finanzielle Flexibilität erweist sich als förderlich. Der Anspruch auf Selbst-Begreifen, Selbst-Erfahren und Selbst-Urteilen bzw. das Handeln auf eigene Rechnung, ohne offiziellen Auftrag, zur Mehrung der eigenen Erkenntnis und Fähigkeiten ist sehr voraussetzungsvoll. Entscheidend ist eine gefühlte Unabhängigkeit gegenüber den Bewertungen anderer: im Vertrauen auf eine zukünftige Anerkennung, Belohnung oder Vergütung im Sinne von In-Wert-Setzung einer – zunächst diffusen, unentschieden, oftmals als wenig professionell erachteten, unverständenen aber gemeinsamen – Praxis. Diese Feststellung führt zu einer gewissen Klarstellung und korrespondiert zugleich mit der vielfach geäußerten Problematik einer sozialstrukturellen Determiniertheit demokratischer Beteiligung: Dass die soziale Selektivität bei informellen oder unkonventionelle Formen noch wesentlich stärker ausgeprägt ist als bei (eher) konventionellen Formen politischer Partizipation. Es sind meist Berufstätige und Vielbeschäftigte mit einer qualifizierten Schulbildung, die sich ehrenamtlich und freiwillig in Bürgerschaftlichen Initiativen, projektorientierten Organisationen wie Selbsthilfegruppen oder Tauschbörsen, politischen Parteien, in Gewerkschaften oder kirchlichen Vereinen engagieren (vgl. dazu Brömme/Strasser 2001; Gabriel/Trüdinger/Völkl 2004; Merkel/Petring 2012).

Wie? Dialogische und diskurszentrierte Spielarten deliberativer Demokratie neigen dazu, die „konsensstiftende Kraft der Sprache und der Kommunikation zu überschätzen“ (Schmidt 2000: 263). Die offenkundige Betonung von Konsensualität und einer vornehmlich auf gegenseitige Bestätigung, Loyalität und Verständigung ausgerichteten Praxis muss eine für demokratische Lernprozesse letztlich notwendige Vielstimmigkeit, Konfliktualität und Widersprüchlichkeit zwangsläufig vernachlässigen. Problematisch daran erscheint, dass Fähigkeiten der Argumentation, Beratung und gegenseitigen Verständigung nicht zuletzt im Streit und dem Austragen von Konflikten gelernt werden.

Worüber Das Dilettieren bzw. die grundsätzliche Offenheit gegenüber unterschiedlichen Einsatzgebieten, Themenfeldern und Wissensbereichen ist durch kulturelle Prägungen, milieuspezifische Erfahrungen und Interessen vorstrukturiert. Dilettantische Deliberationen zentrieren in Fragen gegenwärtiger (prekärer) Arbeits-, Beschäftigungs- und Produktionsverhältnisse, wobei diese hauptsächlich über subjektivistische Ablehnung denn als dezidierte Gesellschaftskritik formuliert werden. Andere Themenfelder wie beispielsweise Asylpolitik, Obdachlosigkeit, Umweltschutz oder Jugendkriminalität werden kaum adressiert, substantiell oder systematisch behandelt.

Wozu? Anschliessend zu erörtern ist die Frage, ob (Zwischen-)Ergebnisse der gemeinsamen Forschungen, Gespräche und Projekte externen Personen, Organisationen oder Institutionen (mit-)geteilt werden. Aufgezeigt wurde, dass Praxisgemeinschaften maßgeblich in dem gemeinsamen Sprechen und Handeln innerhalb der eigenen Gruppe gründen; was einzelne Kontakte, temporäre Zusammenarbeiten, Vernetzung und Weitervermittlung nicht ausschließt. Generell zeigt sich jedoch, dass konkrete Resultate oder Ergebnisse (im Sinne von Erkenntnissicherung oder Überprüfung einer These) selten aufgeschrieben, ausformuliert, expliziert werden. Das spezifische (tazide) Wissen oder genauer (tazide) Fähigkeiten bleiben unterverstanden, unbekannt und wenig akzeptiert: Es handelt sich schlicht um ein flüchtiges Wissen, das sich nicht in Kategorien von Besitz oder Produkt beschreiben lässt und sich einer bewussten und klaren Artikulation verweigert. Tazides Wissen ist nur schwer zu fassen, klar und präzise zu umreißen oder zu formalisieren; und es wird durch maßgeblich soziale Praxis erworben: „It is a knowledge typically acquired on the job or in the situation where it is used.“ (Ambrosini/Bowman 2001: 813) Für die Frage einer (Weiter-)Vermittlung oder (Mit-)Teilung eines solchen Anwendungswissens oder ‚How-to-Wissen‘ erscheint ferner relevant, dass diese erlernten Fähigkeiten stets an bestimmte Personen gebunden sind und nicht auf andere

Personen übertragbar. Mit diesen Überlegungen sind nicht nur die Grenzen der Übertragbarkeit und Replizierbarkeit konturiert. Letztlich wirkt sich eine „Externalisierung“, also dass internes Wissen ausbuchstabiert, nach Außen gewendet oder auch veräußert wird, durch eine solches Zirkulieren produktiv auf kollektive Lernprozesse aus (vgl. Nonaka/Takeuchi 1995).

Kollektivität und Partizipation – Zweites Zwischenfazit

Die Konzeption der hier untersuchten Gruppen als Praxisgemeinschaften eröffnet ein vielschichtiges Spannungsfeld: zwischen expressiver Ad-hoc-Aktion und theoretischer Reflexion, Selbstbezüglichkeit und Gemeinwohlorientierung, Interdisziplinarität und kultureller Homogenität, zwischen Informalität und Verbindlichkeit und nicht zuletzt zwischen einer Konzeption von Lernen als kognitivem Wissenserwerb versus einer Betonung von Kommunikation und sozialer Interaktion. Diese Widersprüche lassen sich kaum auflösen, aber erlauben manch produktive Ambiguität.

Als Partizipationspotentiale zu nennen wären: Freudvolle und vergnügliche Momente, ein zunächst geringer Öffentlichkeitsgrad, das Zulassen von Misserfolgen ohne Sanktionen, Ergebnisoffenheit und Latenzphasen, Prozessorientierung sowie die oftmals anekdotische, humorvolle und narrative Weitergabe von Erfahrung und Wissen. Der Begriff *Deliberation delight* akzentuiert dabei das – dilettantische – Moment von Sinnstiftung, Vielseitigkeit und Vergnügen an der Beratung und Verständigung über ein gemeinsames Anliegen. Insbesondere im Gespräch von Angesicht zu Angesicht werden individuelle Präferenzen abgeglichen und ein gemeinsames Wissensgebiet markiert. Praxisgemeinschaften festigen bestehende Bindungen innerhalb einer klar nach Außen abgegrenzten Gruppe. Gelernt und durch die gemeinsame Praxis kontinuierlich weiterentwickelt werden dabei vor allem Techniken der Selbst-Motivation und Selbst-Mandatierung. Dieser Sonderfall von Praxisgemeinschaften besitzt insofern eine ganz eigene demokratische Vernünftigkeit. Diese gründet in einer kollektiven Arbeitsweise ohne eine fixierte Arbeitsteilung, die sich bewusst von der Hierarchisierung und Spezialisierung etablierter Praxisfelder distanziert und zugleich eine grundsätzliche Gleichbewertung verschiedener Arbeitsschritte, Methoden und Verfahrensweisen bezeugt. Lernen motiviert sich maßgeblich durch die Begeisterungsfähigkeit, Vielseitigkeit und Vergnüglichkeit sowie die Suche nach einer sinngebenden Tätigkeit und einem gemeinsamen Standpunkt in einer zunehmend als unübersichtlich erlebten

Wirklichkeit. Als zentrale Parameter für die Initiierung und den Erhalt von Lernprozessen lassen sich angeben: Freudvolle und vergnügliche Momente, ein zunächst geringer Öffentlichkeitsgrad interner Besprechungen, das Zulassen von Misserfolgen ohne Sanktionen, Ergebnisoffenheit, Latenzphasen und Prozessorientierung, das Gespräch von Angesicht zu Angesicht wie die oftmals humorvolle und narrative Weitergabe von Erfahrung und Wissen. Diese Betonung einer gemeinsamen Gruppenkultur und einer iterativen Praxislogik widerspricht den primär vernunftbetonten, rationalen und linear konzipierten (idealtypischen) Entwicklungsverläufen herkömmlicher Deliberationsverständnisse. Insofern wäre Deliberation vielleicht stärker als ein dynamischer, oftmals idiosynkratischer und unordentlicher, provisorischer und wenig gradliniger Prozess gegenseitiger Beratung und eines eher verständigungs- denn norm- oder zielorientierten Handelns zu beschreiben. Bei Praxisgemeinschaften handelt es sich um eine anspruchsvolle und voraussetzungsvoll Variante von Deliberation: kulturell und soziostrukturell stark determiniert, für Außenstehende wenig anschlussfähig oder zugänglich. Die interne Kommunikation wie generelle Zielrichtung gestaltet sich wenig transparent oder nachvollziehbar. Der Mechanismus der Selbst-Mandatierung, der Selbst-Motivation und Selbst-Selektion limitieren die Partizipationschancen. Deliberative Aushandlungs- und Entscheidungsprozesse verlangen neben einem gewissen Mass an Repräsentativität und Transparenz auch die Integration heterogener Perspektiven, also Dissenz und Konfliktualität. Anders gewendet: Praxisgemeinschaften sind weder zweckresistent noch voraussetzungslos. Sie brauchen günstige Gelegenheiten, damit die (Zwischen-)Ergebnisse der kollektiven Praxis auch für andere anschlussfähig, verständlich und (praxis-)relevant werden. Zusammengefasst: Praxisgemeinschaften können als zeitgemäße Lernforen demokratischer Selbstbildung zur Einübung und Vertiefung demokratischer Fähigkeiten, Kompetenzen oder Talente gelten. Sie bieten allerdings nur bedingt einen Ausweg, um den Rückgang von Partizipation in (Volks-)Parteien oder bei Wahlen auszugleichen, und wären insofern eher als Konsequenz denn als Katalysator für eine demokratische Sozialisation zu beschreiben. Zugespitzt formuliert: Angesichts ihres nicht-repräsentativen, wenig transparenten und nicht-öffentlichen Charakters qualifiziert sich der hier untersuchte Sonderfall einer Praxisgemeinschaft kaum für das Attribut ‚demokratisch‘. Letztlich berufen sich die Normen deliberativer Demokratietheorien nicht nur auf den (idealerweise) gleichberechtigten Dialog zwischen Personen, um im Argumentieren und

Debattieren zu gemeinsamen Entscheidung gelangen. Erforderlich ist auch ein Mindestmaß an Transparenz, öffentlicher Verantwortlichkeit und Inklusion.

5.3 Inszenierung als Experiment mit Strukturen und Repräsentationen

„Er fängt mit den drei Zauberworten an. Was wäre, wenn?
Das sind die mächtigsten Worte, egal in welcher Sprache.“

Don Winslow, Tage der Toten (2010: 366)

Was wäre, wenn? Diese drei (aus einem Kriminalroman zitierten) Worte stehen hier für das qua Intervention eingeleitete Spiel mit Strukturen und Repräsentationen von Partizipation. Eine Kunst der Partizipation fungiert als ein Gedankenexperiment konzipiert: das Sich-Vorstellen und Imaginieren von alternativen Darstellungs- und Handlungsmöglichkeiten von Partizipation. Das Gedankenexperiment stellt dabei einen wirklichkeitsbezogenen Zugang dar insofern es als eine spezifische Form der Überlegung, durch das freie Spekulieren und Abschätzen möglicher Folgen und Konsequenzen eines (bloß) imaginär vorgestellten Handelns, stets das eigene oder das Handeln anderer zu informieren sucht. Die Bedeutung der Inszenierung für die Frage der Partizipation liegt also in dem Versuch, Vorstellungskraft und Handeln produktiv miteinander in Beziehung zu setzen. Wie werden solche imaginären und mentalen Prozesse eingeleitet und manifestieren sich in der konkreten Interventionssituation?

These: Mit der bewussten Inszenierung von Partizipation setzen Interventionen dezidiert auf die Kraft der Imagination und das Denken in begrifflich noch nicht gefassten Handlungsalternativen im Sinne der Gedankenfigur des ‚Was-wäre-wenn‘. Produziert werden nicht nur Ablenkung, Irritation oder Störung, sondern die Inszenierung eröffnet eine experimentell eingerichtete Situation, um grundsätzliche Fragen nach den Bedingungen von Bedeutungsproduktion überhaupt zu diskutieren. Die Inszenierung dient der Einleitung und Ausführung von imaginären, symbolischen und performativen Formen von Partizipation. Die jeweils Angesprochenen sind eingeladen, mit alternativen Bedeutungen, Handlungsoptionen und Wirklichkeitsbezügen zu spielen. Das Gedankenexperiment ist zugleich ein ganz praktisches Experiment im Sinne von ‚so tun als ob‘. Konstruiert wird eine Probehühne im Sinne eines temporären Möglichkeitsraums, der ermächtigend wirkt, indem er Grenzen setzt. Innerhalb dieser Grenzen werden bestehende Strukturen und Repräsentationen in der szenografischen Handlung, im Vollzug erfahrbar.

Partizipation inszenieren – Rekapitulation

Was wäre, wenn Banker plötzlich Autoscheiben putzen, Schüler ihre Lehrer im Kiezrauchen oder kurdischem Hochzeitstanz unterrichten, ein Bürgerbüro in einer Münchener Fußgängerzone oder ein Ferienressort auf dem Berliner Alexanderplatz auftauchen? Bei all diesen Interventionen handelt es sich um inszenierte, also symbolische Darstellungen und praktische Abstraktionen, die sich nachdrücklich einem unmittelbaren Realitätsanspruch verweigern. Es wird zur Erscheinung gebracht, was in der Wirklichkeit nicht vorzufinden, aber möglich wäre oder zumindest vorstellbar ist. Die potentielle Wirkungsebene wird in den Bereich des Fiktiven, Imaginären und Symbolischen verlagert. Mittels verschiedener inszenatorischer Gestaltungsmittel – Bühnenaufbauten, Requisiten, Regieanweisungen, Spielregeln und Rollenspiel – wird zugleich eine Probestühne konstruiert, auf der die jeweils Anwesenden in der fiktiven dennoch real erlebten sozialen Situation der Aufführung, das heißt vor den Augen anderer in einer Rolle (als Existenzgründer, Meldende oder Tourist) mit anderen Identitäten, Handlungsweisen und Raumnutzungen experimentieren (können). Es entsteht eine Dramaturgie der Raumerfahrung, wobei das vermeintliche Publikum unmittelbar an dem sich ereignenden Schauspiel und den weiteren Verlauf der Handlung als handelnde Person mitbestimmen. Generell zeigt sich in den diskutierten Beispielen die Absicht, auf die jeweils Angesprochenen einzuwirken. Das Hervorrufen von Wirkung, die sich in ganz unterschiedliche Richtungen ausbreiten kann, beruht dabei auf der Annahme, dass Partizipationsräume zwar hergestellt, deren Weiterverhandlung und Rezeption jedoch nicht planbar ist. Die Intentionalität hat in diesem Erklärungsmodell zwar nach wie vor ihre Berechtigung, kann aber das Geschehen, das heißt die Vielfalt möglicher Bezüge, Feedbacks und Verläufe nicht kontrollieren. Ein Anspruch auf eine gesellschaftliche Funktion respektive Wirksamkeit oder therapeutische Effekte werden eher implizit formuliert, oftmals bewusst konterkariert, wenn nicht sabotiert: durch Ironie, eine offenkundige Absurdität des Dargestellten und das explizite Aufgreifen (scheinbar) belangloser, profaner und trivialer Themen. Es scheint, dass man durch die Betonung der ‚Inszeniertheit‘ im Sinne von mimetischer Nachahmung und Scheinhaftigkeit jeglichem Verdacht zu entkommen sucht, als Beteiligungssoase, Surrogat oder Kompensation für anderweitige Partizipationsdefizite instrumentalisiert zu werden oder substantiell neue Beteiligungsformen zu organisieren.

Wirkungsweisen von Imagination, Symbol, Placebo und Experiment – Affirmation

Imagination – Die Denkfigur des „Was wäre, wenn“ findet sich auch im Bereich der politischen Philosophie und bezieht sich in erster Linie auf die menschliche Fähigkeit, die Perspektive des anderen einzunehmen. Imaginative Prozeduren im Sinne von „Was wäre, wenn ich eine andere wäre?“ oder „Wie müssten Normen und Regeln aussehen, damit jeder ihnen zustimmen könnte?“ werden als eine elementare Voraussetzung von Demokratie postuliert. In ihren philosophischen Schriften zum ‚Leben des Geistes‘ beschreibt etwa Arendt im Begriff der Einbildungskraft die „besondere Fähigkeit“ des Geistes bzw. das Vermögen der „Vor-Stellung, die das faktisch nicht Gegenwärtige vergegenwärtigt“ (Arendt 1998: 81). Es ist das Denken im Konjunktiv, welches erlaubt, den eigenen Standpunkt und die eigenen Vorstellungen gedanklich zu verlassen, kritisch zu reflektieren und aus dieser Erfahrung der Pluralität von Blickwinkeln, Interessen und Perspektiven heraus zu einer gemeinsamen Orientierung zu gelangen. Die Kraft der Imagination ermöglicht es, von einem Standpunkt aus zu denken, der nicht der eigene ist. Letztlich um das auszubilden, was Immanuel Kant als „erweiterte Denkungsart“ bezeichnete: die Fähigkeit, sich andere in ihrer Andersheit präsent zu machen und sich dank dieser Einbildungskraft so auf den Standpunkt der Welt als einer gemeinsamen Welt zu versetzen (vgl. Arendt 1994: 298f.). Das Gedankenexperiment gibt die grundlegenden Bedingungen und Handlungsalternativen vor, welche zudem in der sozialen Situation vor den Augen anderer zur Aufführung gebracht werden können. Das Gedankenexperiment „Was wäre, wenn?“ wird zum Praxistest im Sinne von „So tun, als ob“:

„In einer Art des „Handelns auf Probe“ gibt sie (die Imagination) mögliche Konditionen vor und eruiert wahrscheinliche Effekte, um in Variationen das zu erfassen, was Gegenstand des konkreten Verstehens werden kann. Es ist die Phantasie, die den Raum für Optionen eröffnet, in denen sich Handlungschancen erkennen lassen. Also darf man schließen, dass sich der gesellschaftlich handelnde Mensch wesentlich im Medium der Imagination erfährt. Er muss sich die (nirgendwo gegenständlich gegebenen) Zwecke und Mittel des Handelns ebenso vorstellen wie den erwarteten Ablauf der Kooperation. Seine Partner muss er mit Blick auf ihre Fähigkeiten und Möglichkeiten einschätzen; das Gleiche gilt für seinen Beitrag. Er nimmt sich und seinesgleichen in ihren Leistungen und Rollen wahr. Was immer sein gesellschaftliches Handeln betrifft, stellt sich mit Hilfe seiner Vorstellungen ein. Was immer er erlebt und erfährt, vollzieht sich unter den Bedingungen der Repräsentation.“ (Gerhardt 2007: 208)

Partizipation entfaltet sich in dieser Perspektive als imaginäre Prozedur des (Sich-)Vorstellens von anderen Standpunkten, Betrachtungsweisen und Verhaltensmustern.

Eröffnet wird eine Probebühne, auf der man mit diesen Strukturen und Repräsentationen experimentieren kann. Die Relation von Partizipation und Repräsentation genauer zu bestimmen, unterscheidet Gerhardt zwischen drei Ebenen von Partizipation: „Schon das gesellschaftliche Handeln beschränkt sich nicht auf das, was unmittelbar gegenwärtig ist. Es bedarf der *mentalen* Vorstellung, der *szenischen* Präsentation vor anderen sowie der *aktiven Stellvertretung* von Personen.“ (Gerhardt 2007: 25, kursive Hervorhebung gemäß Originaltext) Partizipation als Inszenierung ‚wirkt‘ gemäß dieser Logik 1. auf der Ebene der geistigen mentalen Vorstellung sowie 2. als szenische Präsentation und soziale Manifestation auf einer Art Probebühne. In einem 3. Schritt erfolgt dann die aktive Stellvertretung im Sinne von politischer Repräsentation und ersetzt die flüchtigen Schauspieler mit professionellem Personal. Eine Kunst der Partizipation ließe sich gemäß diesem Dreisatz als eine Art protopolitische Form von Partizipation bezeichnen, die sich vor einer Formierung zum Stil, zur Konvention oder Institutionalisierung als Ritual, Gewohnheit oder Verfahren (der politischen Interessensvertretung in Beteiligungsprozessen) als Artikulierung von Präsenz auf einer Probebühne darstellt. Institutionalisierte politische Partizipation ist dann die Fortsetzung und Wiederaufführung von etwas, das einmal stattgefunden hat, und jederzeit an einem anderen Ort und mit anderen Schauspielern wieder stattfinden könnte. Diese Betonung der Performativität und des Erfahrungscharakters von Partizipation korrespondiert zugleich mit aktuellen Forschungsansätzen zur Analyse und Untersuchung partizipatorischer Praktiken:

„Verfahren und Instrumente der Partizipation werden hier nicht nur als ‚Transporteure‘ neuen Wissens, neuer Politikinhalt oder Reformprozesse gesehen, sondern als performative Praxen, die in der Praxis Demokratisierung erlebbar machen und dadurch ‚Demokratie als Erfahrung‘ (Dewey 1984) in Existenz bringen.“ (Kersting 2008: 12)

In dieser Perspektive verweist die Intervention auf eine Aneignung von Arenen politischen Handelns, die sich als symbolische Darstellung und szenische Präsentation artikulieren und sich um absichtsvoll eingeleitete und sinnlich erfahrbare Ereignisse wie eine Volksakademie, einen ‚Existenzgründungsbasar‘ oder SMS Mob herum intensivieren.

Symbol – Der Rückgriff auf die Theatermetapher im Bezug auf politische Angelegenheiten hat eine gewisse intuitive Plausibilität und lange Tradition. So ist die metaphorische oder performative Verschränkung von Bühne und Parlament – alles

andere als ein neuer Topos in den Politikwissenschaften – auch in der gegenwärtigen demokratiepolitischen Debatte prominent vertreten. Als mittlerweile anerkannt gilt, dass politisches Handeln in jeder Situation instrumentelle und expressive Anteile hat und dass Politik immer dargestellt, also inszeniert werden muss (vgl. Horn/Warstat 2003, Latour/Weibel 2005, Münkler 2001, Vorländer 2003). So konstatiert die Theaterwissenschaftlerin Doris Kolesch:

„Die Charakterisierung einer Situation als theatrales Ereignis, mithin als Inszenierung und Durchführung einer kulturellen Handlung, die von bestimmten Personen vor einem anwesenden Publikum vollzogen wird, schmälert weder die Bedeutung des Geschehens noch zieht sie dessen Ernsthaftigkeit in Zweifel. [...] Wer seinen Blick auf die Theatralität einer Situation richtet, der schreibt dieser Situation keineswegs den Status des bloßen Scheins oder der unverbindlichen Fiktion zu, sondern er versucht Einblick zu erlangen in die Verfahren, die Techniken und Strategien, auch Einsicht in die Ordnungen und Rhythmen, die das menschliche Zusammenleben prägen.“ (ebd. 2008: 36)

Die beliebte medien- und kommunikationstheoretische Verengung und Konstruktion eines Widerspruchs zwischen Symbol und Substanz, zwischen „symbolischer Pseudopolitik versus effektiver Entscheidungspolitik“ erscheint, wie Hans-Georg Soeffner und Dirk Tänzler (2002: 21) zu Recht argumentieren, nicht nur stark verkürzt, sondern verstellt zugleich den Blick auf eine differenzierte Betrachtung der spezifischen Eigenlogik, Verfahrens- und Wirkungsweisen der Inszenierung. Mit Soeffner und Tänzler sind ästhetische taktische Verfahren, welche von einer Logik des Symbolischen gekennzeichnet sind, deutlich von einer politischen strategischen Vorgehensweise zur Erreichung eines bestimmten Ziels abzugrenzen:

„Für den einen (die Künstlerin) geht es um die Ästhetik, für den anderen (die Politikerin) um die Pragmatik des Symbolischen. Das unterscheidet die pragmatische Ästhetik des Politischen von der imaginativen Ästhetik des Fiktiven.“ (ebd. 2002: 26)

Mit Bezug auf die hier als ästhetische Praxis diskutierte Kunst der Partizipation heißt das, dass die Kenntnis symbolischer Ordnungen nicht genutzt wird, um gezielt bestimmte Fakten, Argumente und Inhalte zu vermitteln oder spezifische Botschaften zu kommunizieren. Vielmehr erscheint die Inszenierung und symbolische Darstellung von Partizipation als ein notwendiges ästhetisches Stilmittel, um auf einer Art Meta-Ebene andere Bedeutungen, Repräsentationen, Sichtweisen und Strukturen (von Partizipation) auf einer Probesthne zur Erscheinung zu bringen. Genau diese Logik

symbolischer Darstellung als eine legitime Form politischen Handelns beschreibt Thomas Meyer im Begriff der Symbolpolitik von unten:

„Symbolische Politik von unten teilt zwar die Natur des Scheins. Sie weist aber wesentlich darüber hinaus. Sie gibt nicht vor, ihr Symbolhandeln sei real, sondern offenbart dessen Scheinhaftigkeit, um es offen als Dramatisierungsritual einer gestörten Verständigung einzusetzen. Sie macht sich nicht der Täuschung schuldig, denn sie macht den Schein in der Weise seiner Produktion durchsichtig. Ihre Folgen werden gerade dadurch höchst real. Sie setzt eine Reflexion über den Sinn der Inszenierung frei, weil sie die Inszenierung als Stilmittel erstrebter Veränderung zugleich einsetzt und als solche kenntlich macht. Symbolische Politik von unten ist Meta-Inszenierung, Inszenierung, die will, daß sie durchschaut wird. Sozusagen Placebo-Politik, die uns veranlasst, in uns zu gehen, um zu ergründen, ob wir das Placebo nötig haben.“ (ebd. 1992: 62f.)

Auf der Grundlage dieser Überlegungen ließe sich konstatieren, dass eine Inszenierung von Partizipation als Kunst und ästhetische Taktik gerade aufgrund der Scheinhaftigkeit des ‚bloß‘ Dargestellten wirkt: eine Gelegenheit, Fragen nach der Gegenwart und Zukunft, den Ordnungen und Verfahren politischer Beteiligung spekulativ zu beantworten. In der konkreten Aufführungssituation eröffnet sich zugleich die Option, um mit diesen alternativen Strukturen und Repräsentationen als Fiktion und Rollenspiel zu experimentieren.

Das Arrangement der Inszenierungen intendiert den im Handeln erzeugten Schein zu nutzen, um einen politischen Diskurs (wieder) herzustellen. Die symbolische Inszenierung „nutzt die Regeln der der Regie der Wahrnehmung nicht um Fakten oder Argumente vorzutäuschen, sondern um ein gefährdetes Gespräch zu retten.“ (Meyer: 185) Die eingangs erwähnte „Partizipations-Repräsentationslücke“ (Merkel 2011: 10) wird im Prozess der Inszenierung dramatisiert und zum Gesprächsangebot. Dabei verortet sich die Gestaltungskraft der Intervention im Dazwischen, zwischen Frage und Antwort. Es geht es weniger um eine richtige oder falsche *Antwort*, sondern um das *Antworten* selbst bzw. noch einen Schritt davor: im überhaupt Gefragt-Werden.

„Die »Gestaltungskraft der Erfahrung« besteht hingegen gerade darin, dass sich erst durch sie Appell und Response aufeinander beziehen, ohne dass Anspruch und Antwort zu einem Konsens, zu einer Einigung oder einem Vergleich führen müssen. Diese Asymmetrie kann dazu führen, »daß im Antworten nicht bloß ein bereits existierender Sinn wiedergegeben oder vervollständigt wird, sondern daß im Gegenteil Sinn im Antworten selbst entsteht«. [...] Denn, so heißt es weiter, es gibt wohl »eine passende und eine unpassende Antwort, aber kein passendes und unpassendes Antworten«. Es gibt wohl, soll dies heißen, falsche Interpretationen, aber keine falschen Erfahrungen.“ (Roselt 2004: 33)

Placebo – Die Inszenierung von Partizipation ist keine Pseudo-Partizipation und auch keine Placebo-Partizipation. Gefragt wird vielmehr, ob wir eine solche Art von ‚Placebo-Politik‘ nötig haben. Die Intervention indiziert gewissermaßen eine gestörte Kommunikation (zwischen Kunst und Rezipient, Anwohnern und Planung, Partei und Wählern, Parlament und Bürger) als Potentialität eines (verloren geglaubten) Gesprächs. Diese spezifische Wirkungsweise lässt sich anhand des von Meyer ins Spiel gebrachten Placebobegriffs genauer herausarbeiten. Ein Placebo ist ein Präparat, welches in einer für Medikamente üblichen Darreichungsform (wie einer Tablette, Pille oder einem Pflaster) hergestellt wird ohne jedoch einen Arzneistoff zu enthalten. Es kann somit auch keine durch einen solchen Stoff verursachte pharmakologische Wirkung haben. Gleichwohl sind positive und objektiv messbare Placeboeffekte mittlerweile wissenschaftlich nachgewiesen und werden beispielsweise in einer Stellungnahme des Wissenschaftlichen Beirats der Bundesärztekammer ausdrücklich empfohlen (Deutsches Ärzteblatt 2010: A1417). Wörtlich aus dem Lateinischen übersetzt heißt Placebo ‚Ich werde gefallen‘, also dass die Wirkungen des Placebo-Medikaments im Sinne von positiven Behandlungserfolgen ‚gefallen‘ werden. So werden Placeboeffekte oftmals mit einer positiven Erwartungshaltung gegenüber der Wirksamkeit einer Behandlung erklärt. Versuch einer Übertragung: Auch die hier untersuchten Inszenierungen greifen vielfach auf bekannte (Beteiligungs-)Formate wie eine Bürgerbefragung, ein Sportwettkampf oder eine Fernsehshow zurück und setzen auf die (Kraft der) Imagination von zu erwartenden positiven Effekten. In kleiner Dosierung verabreicht und in einer bunten Vielfalt erhältlich wird viel Wert auf die (Darreichungs-)Form und Gestaltung gelegt. Man orientiert sich an lebenspraktischen Bezügen, popkulturellen und mithin als allgemein bekannt und vertraut vorauszusetzenden Formaten. Spielerische und unterhaltende Momente suchen hier die Anschaulichkeit, Attraktivität, Erreichbarkeit und Zugänglichkeit für eine aktive Teilhabe an dem sich ereignenden Geschehen zu steigern. – auch die Intervention letztlich gefallen will. Auch die Provokation zielt auf eine gewisse Art der Anerkennung oder auch das Erkennen dieser Brechung der konventionellen Zuschauersituation zu bekommen, was eine freundliche Reaktion im Sinne von Affirmation mit einschließt ebenso wie Kritik. So viel zu den Chancen einer gedanklichen Parallelführung von Placebo-Effekt und Partizipation. Doch die Analogie von Partizipation und Placebo trägt nicht, weil sie letztlich den eigentlichen Charme einer inszenierten oder auch performativen Fassung von Partizipation verfehlt.

Abgesehen von der zum Großteil eher negativen Konnotation des Placebo als ‚Scheinmedikament‘ erweist sich eine solche Analogie auch konzeptionell als Kurzschluss: Die Metapher des Placeboeffekts erkennt zwar die Bedeutung von Assoziation und einer positiven Erwartungshaltung, deren Effektivität hingegen ist im medizinischen Kontext bewusst kalkuliert. Ein Placebo täuscht intentional. Im Gegensatz dazu handelt es sich bei einer Inszenierung um eine bewusste künstlerische Aneignungen, das heißt eine erkennbar symbolische, das heißt scheinhafte Darstellung, welche ihren Doppelcharakter offenbart. Eine Inszenierung ist kein Fake, sondern eine symbolische Darstellung. Oftmals im Rückgriff auf bekannte Formate wird zwar durchaus etwas (re-)inszeniert, das heißt nachgeahmt, nachgestellt oder nachgespielt, aber nichts vorgetäuscht. Die ‚Haushaltsdebatte‘ von *Kulturmassnahmen* ist keine Parlamentsdebatte, der ‚Unlearning-Weekender‘ (*Process Institute*) kein Wochenend-Seminar und ein ‚Existenzgründerbasar‘ auf dem Parkdeck keine Job-Messe (*Pony Pedro*). Positive Effekte können sich als zufällige Nebeneffekte einstellen, entziehen sich jedoch einer kausalen Argumentation von Ursache und Wirkung. Eine Inszenierung bietet keine Ersatzdroge. Ganz im Gegenteil: Jede(r) muss selbst aktiv werden, nach möglichen Ursachen, alternativen (Be-)Handlungsstrategien suchen. Insofern würde die Argumentationsfigur der Placebo-Partizipation die Kunst der Partizipation letztlich wieder in die herkömmliche Rechtfertigungslogik zurückführen, ein Wirksamkeit zu attestieren und das Potential einer ästhetischen Praxis in ihrer paradoxen Eigenlogik verfehlen. Kurz: Die Kunst der Partizipation als ‚Placebo-Partizipation‘ zu konzipieren, verkennt die spezifische Produktivität der Inszenierung von Partizipation. Vielversprechender erscheint es, die mittels diverser Inszenierungsstrategien eingerichtete Situation als Experiment zu beschreiben.

Experiment – Abgeleitet aus dem Lateinischen ‚experimentum‘ Versuch, Beweis, Prüfung, Probe bezeichnet ein Experiment eine methodisch angelegte Untersuchung. Durch die künstliche Herbeiführung und Abwandlung von Beobachtungsbedingungen werden bestimmte Informationen, theoretische Erkenntnisse oder empirische Daten im Sinne von wissenschaftlichen Unterlagen gewonnen. In der neueren Wissenschaftstheorie und zunehmend auch in den Politikwissenschaften (vgl. Faas/Huber 2010), wird das Experiment weniger als Instanz der Verifikation zur Bestätigung, Verwerfung oder Modifikation einer Hypothese im Sinne von empirischer Richtigkeit oder Kausalität verstanden. Jenseits der empirischen Überprüfung bestimmter theoretischer Sätze geht es eher darum geht, sich etwas vorzustellen, vor

Augen zu führen und lebendig werden zu lassen. Das Experiment entzieht sich mit anderen Worten einer eindeutigen Zuordnung zwischen einer Entdeckungs- versus einer Rechtfertigungslogik: Stabilisierung und Destabilisierung von Wissen bedingen einander.

Die Kunst der Partizipation besteht in dieser Perspektive darin, eine Art Versuchsanordnung zu konstruieren ohne dabei bestimmte wissenschaftliche Ergebnisse und/oder Daten (im Sinne von empirischer Richtigkeit und Wiederholbarkeit des Experiments) zu generieren. Durch die Veränderung bestimmter Beobachtungsbedingungen und/oder einzelner Parameter wird Partizipation selbst zum Forschungsobjekt, dabei in der experimentell eingerichteten Versuchsanordnung konzentriert und lokal verdichtet. Und die Kunst der Partizipation liesse sich mit Hans-Jörg Rheinberger als eine Reihe explorativer Einzelexperimente (Interventionen), als eine Art Experimentalstruktur oder Experimentalstem beschreiben:

„Experimentalsysteme können demnach als kleinste funktionelle Einheiten der Forschung angesehen werden; sie werden eingerichtet, um Antworten auf Fragen zu geben, die wir noch nicht klar stellen in der Lage sind. Ein Experimentalsystem ist im typischen Falle, um es mit den Worten Jacobs zu sagen, eine „Maschine zur Herstellung von Zukunft“. Es erlaubt überhaupt erst, die Frage zu formulieren, die man beantworten kann.“ (ebd. 1992: 25)

Die Intervention dient der Generierung von Gegenwart oder genauer: von Gegenwärtigkeit. Sie ist zugleich – nochmals mit den Worten Rheinbergers – „eine Vorrichtung zur Materialisierung von Fragen“ (1992: 25). Grundsätzlich lassen sich nach Rheinberger drei Funktionen des Experiments unterscheiden: 1. eine *organisierende*, 2. eine *zeitliche* Funktion und 3. eine *epistemische* Funktion (ebd. 1992: 17) und bietet damit einen vielversprechenden Ansatz, die spezifische Funktionslogik einer Kunst der Partizipation zu präzisieren.

1. Die Intervention dient der Herstellung einer experimentellen Versuchsanordnung zur Untersuchung von Abläufen und Konstruktionen, Ordnungsmustern und Verfahrenseisen, Strukturen und Repräsentationen von Partizipation. Das Experiment besteht dabei in der (organisierten) Dekonstruktion, der Irritation, Verschiebung oder Veränderung eines oder mehrerer Parameter, um oftmals implizite Funktionslogiken, Rahmenbedingungen und Rationalitäten vor dem Horizont ständig fluktuierender Wissensbestände zu hinterfragen.

2. Partizipation wird als bewusste Fiktion und Antizipation eines Wissens, das wir noch nicht haben (können), in der experimentellen Situation innerhalb eines Raumes materieller Repräsentation erprobt und mit den jeweils Beteiligten für den Moment der Aufführung vor Augen geführt.

3. Die Intervention wirkt als Medium zur Wissensgenerierung: Es wird gefragt, was überhaupt in den Status eines Wissensobjekts erhoben wird. Praktische Alternativen, (noch) hypothetische Plausibilitäten und Wahrscheinlichkeiten des Unmöglichen sollen m Hier und Jetzt erfahrbar werden: tentativ, spekulativ, tastend und Zukunft suchend. Wie realistisch oder utopisch diese in der Interventionssituation immer schon wieder vergangenen potentielle Zukünfte erscheinen mögen, lassen sich diese immer wieder durch die Kraft der Vorstellung zurückgewinnen. Es ist mit anderen Worten diese spezifische Zeitlichkeit, das Symbolische und Zeichenhafte von Inszenierungen, die Partizipation – als Idee, Postulat und Praxis – eine immer wieder andere Bedeutung verleihen und mithin demokratische Teilhabe als stets unerreichbares Ideal gegen das Trugbild authentischen Ursprungs zu reaktivieren. Die Spuren, die bleiben, sind weniger konkret veränderte Strukturen denn die Erfahrung, dass diese auch anders organisiert und repräsentiert werden können. Das Arrangement der Inszenierung installiert einen Erkenntnis- und Erfahrungshorizont, wobei der Forschungsgegenstand – Partizipation – notwendigerweise zwischen verschiedenen Interpretationen und Realisierungen oder Repräsentationen oszilliert. Die Kunst der Partizipation erweist sich als ein inhärent offenes und unabschließbares Spiel.

Die Sache mit dem Publikum – Problematisierung

Inszenierungen beabsichtigen, binäre Entgegensetzungen von (passiven) Rezipienten und (aktiven) Produzenten zu unterlaufen, welche sich im Begriff des Publikums manifestieren. Herkömmliche Parameter von Bühne und Zuschauerraum werden infrage gestellt. Durch die Begegnung mit einem auffällig anderen Ereignis sollen vermeintlich klar definierte Grenzziehungen verwischen bzw. die Existenz dieser Grenzziehungen soll sichtbar, erfahrbar und damit überschreitbar werden. Ganz in der Tradition von Happening, Aktions- und Performancekunst der 1960er und 1970er Jahre sollen die Zuschauer nicht nur als konstituierender Teil der Aufführung exponiert werden. Die mehr oder weniger zufällig Anwesenden sind mit anderen Worten nicht nur an der Rezeption eines (abgeschlossenen, fertigen und zu präsentierenden) Werkes,

sondern auch an der Herstellung und konkreten Gestaltung eines solchen (ephemeren) Kunstwerks beteiligt. Aber wie gelingt es, das Publikum als rezeptive Figur aufzulösen?

Interventionen verfolgen eine Strategie der direkten Ansprache und laborieren mit einem Mix aus Einladung und Konfrontation. Partizipation meint hier vor allem Präsenz: das ‚Da-Sein‘ wird zum ‚Dabei-Sein‘ im Hier und Jetzt. Allein qua Anwesenheit entsteht quasi eine Situation der Teilhabe an dem sich gerade ereignenden Geschehen. Die freundlich Einladung ebenso wie die eher Irritation der gewohnten distanzierten Beobachter- bzw. Zuschauerposition will die Anwesenden zu einer Erfahrung verhelfen. Wobei eine Erfahrung dadurch entsteht, dass sie jemand macht. Das heisst, sie lässt sich zwar nicht herstellen, aber bezieht sich immer auf ein Außen. Dieses Außen, was einem begegnet, irritiert, provoziert, verblüfft oder begeistert, muss stets von anderen Personen hergestellt – oder auch inszeniert – werden. Inszenierungsstrategien der (geregelten) Grenzüberschreitung oder vorsichtigen Konfrontation eine zusätzliche Plausibilität erfahren: gerade die Irritation und Provokation verlangt eine direkte Beantwortung. Hier gerät ein theatral gefasster Inszenierungsbegriff an seine Grenzen, weil er die Differenz zwischen Darstellung und Publikum immer schon mitdenkt bzw. voraussetzt, so sehr diese Rollen auch in Zirkulation versetzt werden können. Letztlich entstehen erst in der Auseinandersetzung mit einem Gegenüber vielfältige Interaktionen, wenn die jeweils Adressierten das qua Intervention eingeleitete Geschehen aufnehmen, mit Bedeutung versehen, das heißt interpretieren und dabei notwendigerweise für sich adaptieren. Hier bedarf es einer gewissen Grammatik der Darstellung, der Visualisierung und Übersetzung, damit aus dem Dialogangebot ein dialogisches Wechselspiel wird. Interventionen spielen bewusst mit dem Risiko, dass diese Gesprächseröffnung als Beteiligungsangebot von den jeweils Angesprochenen nicht angenommen bzw. als solche erkannt wird. Was hier gemeint ist, wird klarer, wenn man die Intervention als Witz und performative Geste zum Mitlachen denkt.

Der Witz richtet sich auf das Mitlachen anderer, er will erzählt werden und ist auf die Zustimmung anderer angewiesen. Das Risiko besteht nicht nur darin, dass die Pointe eines Witzes nicht geteilt wird oder dass ein Witz gar nicht als solcher verstanden wird. Diesen notwendigen und stets kulturell bedingten Aspekt des Verstehens eines Witzes beschreibt Ludwig Wittgenstein:

„Wie ist es denn, wenn Leute nicht den gleichen Sinn für Humor haben? Sie reagieren nicht richtig aufeinander. Es ist, als wäre es unter gewissen Leuten Sitte einem

Anderen einen Ball zuzuwerfen, welcher ihn auffangen und zurückwerfen soll; aber gewisse Leute würfen ihn nicht zurück, sondern stecken ihn in die Tasche.“ (ebd. 1984: 567)

Humor und Ironie benötigen rhetorische Signale und Menschen, welche die entsprechenden rhetorischen, performativen oder visuellen Signale hören und annehmen können. Was Wittgenstein im Bild des Sich-die-Bälle-Zuwerfens beschreibt, ließe sich auch auf die Kunst der Partizipation übertragen: für das Funktionieren eines Witzes bedarf es eines geteilten gemeinsamen Humor-Verständnis. Nochmal anders gewendet: Der Witz zeigt stets eine gewisse Inkongruenz zu allgemein akzeptierten Praktiken einer Gesellschaft auf:

„Die Inkongruenzen des Humors sprechen aus einer massiven Kongruenz zwischen der Witzstruktur und der Sozialstruktur, und sie sprechen gegen jene Strukturen, indem sie aufzeigen, dass diese keine Notwendigkeit besitzen. [...] Indem er ein Bewusstsein der Kontingenz produziert, kann der Humor die Situation verändern, in der wir uns befinden, und ihm kann sogar eine kritische Funktion hinsichtlich der Gesellschaft zukommen.“ (Critchley 2002: 20)

Inszenierungen spielen mit gesellschaftlichen Konventionen und bringen dabei eine – mitunter als schmerzlich oder verwirrend empfundene – Differenz, eine Ungereimtheit und Nicht-Einverstanden-Sein zum Ausdruck bzw. zur Aufführung. Das kritische und situationsverändernde Potenzial entfaltet sich erst, wenn die für den Witz konstitutive Inkongruenz erkannt wird. Der Sinn und Zweck von Witzen ist es, den Ernst der Lage anzuerkennen, sich in der ironischen Brechung darüber hinwegzusetzen, und zugleich in der ironischen Brechung diesen Ernst zu bewahren. Es ist jedoch keine Selbstverständlichkeit, dass die Intervention als Einladung und Gelegenheit zum Mitlachen über eine drängende (und gleichwohl absurd-komische) Begebenheit für die jeweils Beteiligten – und möglicherweise akut von der Thematik Betroffenen – erfahren wird. Mitunter wirkt eine solche humorvolle Gesellschaftskritik als Persiflage auf ihre eigene Lebenssituation. Den Ernst einer bestimmten Situation in der ironischen Kommentierung anzuerkennen und sich damit augenzwinkernd über inhärente Absurditäten und Widersprüchlichkeiten hinwegzusetzen, ist eine äußerst voraussetzungsvolle Angelegenheit. Das Problem: Ein Witz, seine Pointe und praktische Kritik lässt sich nicht erklären. Und auch die Kunst der Partizipation verzichtet auf eine Erklärung. Die Intervention als Witz zu denken, macht deutlich, dass die Herstellung von Kontingenzmomenten einen wirksamen Beteiligungs- und Integrationsmomente bietet, wenn das Experiment und Spiel erkannt wird. Zugleich stellt der Witz einen

subtilen Mechanismus der Ausgrenzung dar. Sie bedingt immer auch eine Geschlossenheit, zieht eine soziale Demarkationslinie und erweist sich als ein subtiles Werkzeug der Distinktion. Kurz: Die Intervention eröffnet einen Möglichkeitsraum; und hierarchisiert ihn zugleich.

Inszenierung und Partizipation – Drittes Zwischenfazit

Interventionen setzen auf die Kraft der Imagination, das Abwesende zu vergegenwärtigen und mit alternativen Strukturen und Repräsentationen von Partizipation zu spielen. Gerade in der Logik symbolischer Darstellung und szenischer Präsentation liegen beachtliche Potenziale der Inszenierung von Partizipation. Fiktive, spielerische und experimentelle Formen gesellschaftlicher Teilhabe und politischer Mitbestimmung werden als imaginäre Anordnungen auf einer Probebühne dargestellt – um ihre Plausibilität zu erhöhen oder aber ihre vermeintliche Selbstverständlichkeit zu befragen. Partizipation in einer solchen theatralen Konzeption funktioniert weniger als Gebrauchsanweisung oder präskriptive Handlungsempfehlung, sondern dramatisiert die Frage nach möglichen Alternativen im Sinne von „Was wäre, wenn?“ Die Inszenierung ist keine Nachahmung oder didaktische Maßnahme zur Erprobung neuer Beteiligungsformate und auch keine Persiflage. Mit andern Worten: Die Inszenierung von Partizipation ist ästhetische *Taktik* und keine politisch kalkulierte *Strategie*.

In dieser Lesart liesse sich die Kunst der Partizipation als experimentelle Versuchsreihe beschreiben, um ein verloren geglaubtes Gespräch Bürger und Politik auf andere temporäre Probebühnen zu verlagern, und diesen Dialog mit inszenatorischen Mitteln wie Requisiten und Rollenspiel fortzuführen. Das Ausprobieren, Experimentieren, Nicht-Erklären, Verkleiden, Verspielen, Vereinfachen und Verkomplizieren ist die Grundlage, um zu neuen, noch unbekanntem aber durchaus vorstellbaren Ausdrucksformen von Partizipation zu gelangen. Durch die Inszenierung gelingt es besser, Partizipation im praktischen Vollzug sinnlich wahrnehmbar bzw. leiblich erfahrbar zu machen. Wobei zur Erfahrung auch ein Blick, ein Gedanke, etwas Gehörtes oder eine veränderte Wahrnehmung gehören können. Neben diesen Aspekten von körperlicher Erfahrbarkeit, Gegenwärtigkeit, Intensität und Unmittelbarkeit zu betonen wäre das Moment von Unvorhersehbarkeit, Überraschung und Zufall: nicht zuletzt beinhaltet künstlerische Interventionen das Versprechen auf eine nicht-alltägliche Darbietung.

5.4 Öffentlichkeit als Ereignis: Staubaufwirbeln in temporären Heimaten

„It's all about being involved.“

PLATOON, Agentur für urbane Kommunikation Berlin &
Seoul

Bei Interventionen handelt es sich im Vergleich großen organisierten Events im Stadtraum – Marathon, Fanmeile, Musikkonzert, Papstbesuch, Gedenkfeier oder Demonstration – um eher kleine Vorkommnisse, die sich als flüchtige Öffentlichkeit an unterschiedlichen Orten ereignen (können). Die Herstellung, das Zustandekommen und Sich-Ereignen von Öffentlichkeit erweist sich als ein dynamischer und kontingenter Prozess und konstituiert sich als eine spezifische Form der Kommunikation. Öffentlichkeit ist in dieser Lesart weniger ein präexistierender Raum, in dem eine Debatte stattfindet oder dem sie zugewiesen wird, sondern muss immer wieder neu erzeugt und organisiert werden: als Modus der Präsenzgewinnung und „Organisation gesellschaftlicher Erfahrung“ (Kluge/Negt 1972: 20). Mit anderen Worten: Die Präsenz oder Faktizität von Öffentlichkeit besteht darin, dass sie sich ereignet. Diese Lesart erinnert unmittelbar an Arendts Öffentlichkeitsverständnis als einem gemeinsamen Präsenz- und Erscheinungsraum: Was sich im gegenseitigen Gehört- und Gesehenwerden konstituiert. Öffentlich entsteht im Prozess des Sprechens und Handelns, wenn eine gemeinsame weltliche Wirklichkeit in Erscheinung tritt und dabei eine Pluralität von Perspektiven zeigt: „Eine gemeinsame Welt verschwindet, wenn sie nur noch unter einem Aspekt gesehen wird; sie existiert überhaupt nur in der Vielfalt ihrer Perspektiven.“ (Arendt 1983 [1958]: 57) Entlang dieser zwei Parameter, der gemeinsamen Aneignung gesellschaftlicher Gestaltungsprozesse (in temporären Heimaten) sowie dem Aufzeigen pluraler Sichtweisen auf diese Prozesse (durch Staubaufwirbeln), kann sich Öffentlichkeit an diversen Orten und in wechselnden Konstellationen immer wieder neu zusammenfügen, sich ergeben oder ereignen.

Staubaufwirbeln in temporären Heimaten – Rekapitulation

Die Art und Weise, wie mittels Interventionen Öffentlichkeit hergestellt wird, lässt sich anschaulich im Bild des Staubaufwirbelns beschreiben. Aufgewirbelt werden

vermeintlich gesicherte Annahmen, wohlsortierte Aufteilungen und Ordnungen. Wobei diese momentane Desorganisation und Destabilisierung in einer Art wechselseitigen Bedingungs- und Begrenzungsverhältnis letztlich auf einen (relativ) stabilen Bezugsrahmen des allgemeinen Erscheinungsraums verweist. Durch das Staubaufwirbeln werden gegenwärtige und vermeintlich gesicherte gesellschaftliche Verabredungen und Gewohnheiten irritiert bzw. deren meist unsichtbare Annahmen und verborgene Bedeutungen befragt: Was konstituiert einen bestimmten Ort als öffentlich? Wo beginnt das Private? Worüber wird in der breiten Medienöffentlichkeit debattiert und worüber wird nicht gesprochen? Warum heißen unsere Straßen wie sie heißen und wer bestimmt das? Warum regt man sich und wann fängt man eigentlich an, sich aufzuregen?

Öffentlich gemacht werden nicht bestimmte Informationen, konkrete Tatbestände, eindeutige Botschaften oder alternative Gesellschaftsentwürfe. Aufgegriffen werden wechselnde Themen, und für diese flüchtige Öffentlichkeit hergestellt. Betont wird das Ausschnitthafte, Flüchtige und Partikulare von (Teil-)Öffentlichkeit in einer Vielzahl von (Mikro-)Öffentlichkeiten. Die Metapher des Staubaufwirbelns illustriert diese Logik von Dispersion und Rekombination, von permanenter Neuordnung und Neuverteilung nach einem eher chaotischen aleatorischen Modell. Transparenz oder Durchsicht entsteht augenblicklich und momenthaft, bevor sich der durch die Intervention aufgewirbelte Staub – jetzt anders verteilt – wieder legt. Staubaufwirbeln ist kein Staubaufwischen. Das heißt, es wird kein Schmutz beseitigt, kein Fleck entfernt. Die Struktur jener dem Staub eine Auflage bietenden Gegenstände, Böden, Bretter und Gebäude oder ihre Anordnungen werden nicht verändern, aber für einen kurzen Augenblick klar ersichtlich, bevor sich der Staub wieder legt. Aufgewirbelt wird die enge Nachbarschaft gegensätzlicher Elemente von drinnen/draußen, rein/schmutzig, fremd/vertraut, Problemviertel/Luxusmeile, das Eigene/das Fremde oder komisch/normal. Das Staubaufwirbeln destabilisiert die Plausibilität des Gewohnten, Offenkundigen und Vertrauten. Vermeintlich gesicherte und etablierte Aufteilungen, Kategorisierungen und Ordnungsweisen werden in einzelne Komponenten, Konstruktionselemente oder Faktoren zerlegt. Staub nennt man gemeinhin feinste, in der Luft schwebende Teilchen. Wenn sich der Staub wieder legt, setzen sich diese kleinsten Staubpartikel anders miteinander in Beziehung und werden neu kombiniert. Soziale, politische und ökonomische Grenzziehungsprozesse und Organisationsmuster werden so als dynamische Prozesse der Auf- oder Abwertung zum Erscheinen gebracht,

was eine Verunsicherung Einzelner mit einschließt ebenso wie den Hinweis auf das Eingebundensein oder die Verwobenheit einer/s Jeden in gesamtgesellschaftlichen Vorgänge und Zusammenhänge.

Intervention kreieren flüchtige Orte der Vergemeinschaftung: temporäre Heimaten. Es handelt sich um Orte, wo sich einander Fremde begegnen und eine gemeinsame Welt präsent machen können. Die Semantik von Heimat umfasst neben einer räumlich-territorialen Bestimmung, also wo jemand zuhause ist: ein Dorf, eine Stadt, ein Land oder Erdteil, auch eine bestimmte kulturelle Praxis von ähnlichen Gewohnheiten oder einer gewissen Befindlichkeit und Vertrautheit, welche ein Ort zu vermitteln vermag. Temporäre Heimaten lassen sich nicht verorten, sondern manifestieren sich als ein bestimmter Typ von Kommunikation an ganz unterschiedlichen Orten.

Die temporären Heimaten, die sich als eine Artikulation von Partizipation durch die Intervention aufspannen, haben Platz für flüchtige Formen von Gemeinschaft wie für Grenzmarkierungen, für die Produktion von Lokalität und Zugehörigkeit, ohne dabei Verlässlichkeit, Vertrautheit oder die Option einer Wiederkehr zu suggerieren. Hergestellt werden weniger stabile Solidargemeinschaften oder soziale Identitäten (mit gleichbleibenden Merkmalen wie Unverwechselbarkeit und Wiedererkennbarkeit). Eher wäre mit Zygmunt Baumann (2009: 87) von „Gemeinschaften auf Rückruf“ oder „instant communities“ auszugehen. Für die Dauer eines per definitionem zeitlich begrenzten Ereignis wird das Entstehen und Auseinanderfallen von Gemeinschaft erfahrbar. Mit Rekurs auf Jean-Luc Nancy (1988: 38) ließen sich temporäre Heimaten auch als Artikulation von stets „undarstellbaren“, „uneingestehbaren“ oder „unmöglichen“ Formen von Gemeinschaft beschreiben, welche sich als identitäre Konzeption zwar immer wieder neu denken, aber niemals verwirklichen lässt. Im Sinne von möglichen Selbstbeschreibungen der Gesellschaft konstituiert sich Öffentlichkeit als flüchtiges ‚Wir‘. In der Bezeichnung temporäre Heimaten stecken also zahlreiche begriffliche Widersprüche, die sich wohl auch nur bedingt auflösen lässt, aber vielleicht produktive Ambivalenzen erlauben.

Demokratische Öffentlichkeit als Gespenst: Pluralität statt Antagonismus

Andeuten, aufzeigen, nahelegen, irritieren, offenlegen, suggerieren und verhandeln – es dominieren weiche Verben. Alle diese Praktiken sind wenig geeignet, eine konkrete

Position zu beziehen, Arenen einer oppositionellen Gegenöffentlichkeit herzustellen oder einen Konflikt vom Zaun zu brechen. Entgegen einer expliziten Betonung von Dissens und Konfliktualität radikaldemokratischer Öffentlichkeitskonzeption (Laclau 1999, Lefort 1999, Mouffe 2008, Negri/Hardt 2004) wird kaum auf einen antagonistischen Hauptwiderspruch fokussiert. Abgrenzung und Gegenpositionierung fungieren vielmehr als performative und rhetorische Gesten zur Legitimierung einer irgendwie gesellschaftskritischen Praxis. Die jeweiligen Gegnerfiguren in Gestalt des Landwirtschaftsministers von Mecklenburg-Vorpommern, der Münchener Stadtverwaltung, dem Staatstheater oder Banker, die Sachverwalter des Allgemeinen in Politik, Verwaltung und Wirtschaft, werden meist nur indirekt adressiert oder namentlich genannt; sie sind selten persönlich oder real anwesend. Sie sind implizit oder latent anwesend insofern man sich performativ auf sie bezieht. Betont wird die Vielfalt unterschiedlicher – pluraler – Beschreibungsoptionen, Perspektiven, Rollenmuster, Wahrnehmungsweisen und parallele Formen der Wirklichkeitserfahrung. Pluralität ohne Antagonismus, Ambiguität, Mehrdeutigkeit und Unbestimmtheit statt Gegensatz und Widerspruch:

„For me, a radically democratic society is one in which a plurality of public spaces constitutes around specific issues and demands, and strictly autonomous of each other, instills in its members a civic sense in which is a central ingredient of their identity as individuals. Despite the plurality of these spaces, or, rather, as a consequence of it, a diffuse democratic culture is created, which gives the community its specific identity. Within this community, the liberal institutions – parliament, elections, divisions of power – are maintained, but these are one public space, not the public space.“ (Laclau 1996: 121)

Lassen sich Interventionen in ihrer Logik von Dispersion und permanenter Neukomposition stets ereignishafter und also pluraler Öffentlichkeiten – wie dies die Aussage von Laclau tendenziell suggeriert – als Signum und Kernbestandteil einer demokratischen Gesellschaft postulieren? Um diese Frage genauer zu untersuchen, wird hier eine gedankliche Engführung des Öffentlichen mit dem Gespenstischen, Phantastischen und Illusionären vorgeschlagen. Bereits Walter Lippmann verwendete diese Metapher in seiner Publikation ‚The Phantom Public‘ (1927). Die systemimmanenten Pathologien und Widersprüche repräsentativer Entscheidungsfindung (in elitären und exklusiven Gremien) sowie deren Abhängigkeit von massenmedialer Propaganda erklärt Lippmann mit einem falsch verstandenen Öffentlichkeitsbegriff. Dieses Mißverständnis sucht Lippmann mit einer

Öffentlichkeitsbegriff als einer Abstraktion zu begegnen. Öffentlichkeit ist ein Phantom: niemals wirklich, real oder in vollständiger Gestalt greifbar – ein Phantom steht gemeinhin für ein Trugbild und etwas nur in der Einbildung Vorhandenes: „I hold that this public is a mere phantom. It is an abstraction. [...] This public is not a fixed body of individuals.“ (ebd. 1993 [1927]: 67) Öffentlichkeit im Sinne einer ‚Aktion des Öffentlichen‘ kann demzufolge prinzipiell nur für eine begrenzte Dauer aktiviert, das heißt in Erscheinung oder zur Aufführung gebracht werden:

„The action of a public, we had concluded, is principally confined to an occasional intervention in affairs by means of an alignment of the force which a dominant section of that public can wield. [...] The public will arrive in the middle of the third act and will leave before the curtain, having stayed just long enough perhaps to decide who is he hero and who is the villain of the piece.“ (ebd.: 53f.)

Diese Umschreibung von Öffentlichkeit als gelegentliche Intervention korrespondiert nicht allein durch die Wortwahl mit dem hier untersuchten ‚Phänomen‘ künstlerischer Interventionen. Sie zeigt zudem, dass sich demokratische Öffentlichkeit stets nur für einen kurzen zugespitzten Moment ereignet: im dritten Akt eines Theaterstücks, wenn wie bei der klassischen Gliederung eines Theaterstücks in fünf Akten das im Wesentlichen zu Entscheidende, der Höhepunkt und entscheidende Wendepunkt stattfindet. Die Bürger eines demokratischen Gemeinwesens können und müssen insofern nicht über das Spezialwissen von Experten verfügen. Es reicht, dass den Bürgern (dem Theaterpublikum) alle notwendigen Informationen, wesentlichen Argumente und Handlungsoptionen zur Entscheidung (wie in einem Theaterstück jetzt auf der politischen Bühne) dargeboten werden. Letztlich beruhen die Beurteilungen und Einschätzung eines bestimmten Sachverhalts, so argumentiert Lippmann, stets auf ausschnitthaften, selektiven und unvollständigen Fakten, Einschätzungen und Informationen. Für ein demokratisches Gemeinwesen als unabdingbar erweist sich die Herstellung solcher gelegentlichen Öffentlichkeiten, welche immer wieder neu aktiviert und dramatisiert werden müssen. Öffentlichkeit kann sich gemäß dieser Logik tendenziell überall ereignen und in vielfältiger Gestalt auftauchen. Wenn es etwas wie Öffentlichkeit gibt, dann gibt es gute Gründe, diese in der Figur des Phantoms oder besser noch: des Gespensts zu fassen.

„Was ist ein Gespenst? Was ist seine Geschichte, und was ist seine Zeit?“, fragt Derrida (1995: 141) und verweist damit unmittelbar auf die spezifische Zeitlichkeit des Gespenstischen. Wie ein ‚Déjà-vu-Ereignis tritt ein Gespenst wiederholt, aber stets

augenblicklich, diesmalig oder jedesmalig an unterschiedlichen Orten in Erscheinung. Grundsätzlich ist ein Gespenst, so viel scheint unbestritten, ein Etwas zwischen Ding und Person; eine Erscheinung besonderer Art. Gespenster lassen sich nicht herbeirufen, ansprechen oder direkt adressieren. Mehr noch: Das Gespenst irritiert allein durch seine (eher fiktive denn faktische) Existenz die bestehende Ordnung und überschreitet vermeintlich gesicherte, meist dichotomische oder dialektische Grenzziehungen zwischen dem Lebendigen und dem Toten, zwischen Vergangenheit und Zukunft. In ihrer besonderen Phänomenalität des Irrealen, Unfassbaren, Unverständlichen und Ephemeren haben sie ganz konkrete Auswirkungen auf das Bestehende, Gegenwärtige und Reale. Sie spuken durch unsere Vorstellungen, mitunter verunsichert allein der Gedanke an ihr potentiell Erscheinen-Können. Öffentlichkeit gedacht in einer solchen Logik des Gespenstischen ist demnach stets latent anwesend, präsent als Ereignis und konstituiert sich durch gelegentliche Grenzüberschreitungen. Öffentlichkeit als Gespenst betont die Ereignishaftigkeit und Alterität des Anderen: sie spielt mit den Möglichkeiten der Alternative (zur Realität), die es durch seinen Besuch in der Gegenwart verunsichert, damit gleichsam aktualisiert und variiert. Diese Interpretation macht deutlich, warum Derrida das Auftauchen von Gespenstern als Déjà-vu-Ereignis weniger als *entmutigend*, sondern als *ermutigend* bezeichnet. Weil es die Möglichkeit einer zwar nicht gegenwärtigen, aber latenten Anwesenheit als Potentialität illustriert, die jeweilig für einen vorübergehenden Moment zum Erscheinen gebracht werden kann. Das Ermutigende besteht in dieser Perspektive darin, die beruhigende Ordnung der Gegenwart anzuzweifeln, vermeintlich klar gezogene Grenzen zwischen abwesend und anwesend, drinnen und draußen, tot und lebendig, Luxusmeile und Problembezirk, sauber und schmutzig, Vergangenheit und Zukunft immer wieder neu verschieben zu können. Für die Frage der Partizipation entscheidend ist, ob es gelingt diese Grenzmarkierungen zum Gegenstand einer gemeinsamen Beobachtung zu machen. Diese Frage nimmt Bezug auf den bereits mehrfach angeklungenen Gesprächscharakter von Partizipation und verweist zugleich auf Dirk Baeckers Öffentlichkeitsverständnis als eine spezifische Kommunikationsform und der „Beobachtung ihrer Form als Zwei-Seiten-Form“ (1996: 95). Die Intervention wird zu einer „Operation der Öffnung“, was eine Art wechselseitige Grenzüberschreitung impliziert:

„Hält man sich strikt an das im Wort ‚Öffentlichkeit‘ bereits enthaltene Wissen darum, was ‚Öffentlichkeit‘ ist, dann ist die Operation Öffentlichkeit eine

Grenzüberschreitung, die sowohl innerhalb wie außerhalb der Grenze Sinn macht, das heißt Anschluß finden kann. Sie macht außerhalb der Grenze Sinn, weil dort beobachtet wird, was innerhalb der Grenze geschieht. Und sie macht innerhalb der Grenze Sinn, weil dort beobachtet werden kann, wie das, was innerhalb geschieht, von außerhalb beobachtet wird. Die Öffentlichkeit ist eine Operation der ‚Öffnung‘, die die Grenze, die sie überschreitet, offensichtlich nicht auflöst, sondern markiert – und zwar etwas markiert, das das Interesse daran weckt, was ‚dahinter‘ liegt.“ (Baecker 1996: 94f.)

Ein Parkplatzbazar, ein mobiles Büro, eine Vertretungsstunde oder ein Wohncontainer markieren Grenzen einer sozialen Situation, welche zumindest für den Augenblick beobachtbar und mithin überschreitbar werden. Die Kunst der Partizipation zielt in dieser Lesart auf die (Er-)Öffnung eines bestimmten Typs von Kommunikation gemäß einer Zwei-Seiten-Beobachtungsformel: „Die Markierung der Form der Grenze blickt auf beide Seiten der Grenze und entdeckt die Grenze als eine, die so oder anders gezogen werden kann.“ (Baecker 1996: 95) Die konstitutive Unentscheidbarkeit und Veränderbarkeit von Grenzziehungen ist mit anderen Worten das Produkt einer Kommunikation und nicht Gegenstand einer Auseinandersetzung. Öffentlichkeit ereignet sich im Modus von Kommunikation, das heißt der gemeinsamen Beobachtung (nach der Entdeckung) von Grenzen und ihrer arbiträren, artifiziellen und mithin verschiebbaren Grenzziehungen.

Im Gegensatz zu anderen zivilgesellschaftlichen Organisationen wie Bürgerinitiativen, NGOs oder Vereinen profiliert sich eine solche Praxis weniger als „Themenanwalt“ (Priller 2008: 308), um über bestehende Kanäle politischer Entscheidungsfindung und demokratischer Gesetzgebung Öffentlichkeit für ein bestimmtes Anliegen oder einen Themenkomplex zu generieren, Ansprüche einzufordern oder zu verteidigen. Vielmehr geht es darum, Ambiguitäten im Sinne von Mehrdeutigkeiten jeglicher sozialer und politischer Konflikte gemäß der Logik des Gespenstischen zu erschließen. Die Interventionen fungiert als Themenradar, der vielfältige und beständig wechselnde Themen(signale) empfängt, aufzeichnet, verstärkt und/oder weiterleitet. Öffentlichkeit für wechselnde Themen wird als eine Art Déjà-vu-Ereignis konzipiert und dokumentiert damit gleichsam die latente Anwesenheit, Varianz und Wandelbarkeit pluraler demokratischer Öffentlichkeiten.

Partizipation als Ereignis – Affirmation in 6 Schritten

1. *Konfrontation mit einer Präsenz* – Staubaufwirbeln provoziert eine direkte Reaktion: Augen zukneifen, husten, niesen, Luft wedeln, den Atem anhalten, die Nase rümpfen, sich beschweren oder sich wegrehen. Konfrontiert mit einem solchen Ereignis kann man sich nicht auf eine kontemplative Betrachterposition zurückziehen, sondern wird zu einer direkten und tendenziell unfreiwilligen Auseinandersetzung gezwungen. Inmitten der Allgegenwart von webbasierten Kommunikationsforen, digitalen Medien und Liquid Feedback, so scheint es, sind die Ansprüche auf Wahrnehmung und Sichtbarkeit im öffentlichen (zumeist städtischen) Raum nicht geringer geworden (vgl. Apprich 2010; Fahlenbrach 2009; Huning 2006). Interventionen reagieren auf dieses Bedürfnis nach nicht-medial vermittelten und synästhetisch erfahrbaren Wahrnehmungen mit Gesten, Körpern, Stimmen, Gerüchen und Dingen in Reichweite (vgl. Rötzer 1995). Partizipation entfaltet sich hier im Anfassen, Berühren, Hören, Riechen, Schmecken, Sporteln, Verbrennen, Essen und Trinken. Anwesenheit und Präsenz werden sinnlich erfahrbare. Es geht darum, dass die jeweils Angesprochenen eine Erfahrungen machen, welche als Erfahrung einer (Be-)Wertungen von falsch oder richtig unterläuft. Partizipation erfolgt als Modus der Präsenzgewinnung und ‚Jetztzeit-Erfahrung‘ in einer spezifischen Zeit, an einem konkreten Ort. Partizipation meint hier Da-Sein, Dabei-Sein, Präsent-Sein, und impliziert auch jene scheinbar unbeteiligten Beobachter – ob sie wollen oder nicht.

2. *Eine einmaliges Ereignis und seine Dringlichkeit* – Interventionen schaffen keine dauerhafte und bleibende Bezugspunkte mit Rückkehr-Option, sondern behalten stets den Charakter des Angedeuteten, Ersehnten, Temporären und Vorläufigen. Es handelt sich um einmalige Ereignisse, die so nie wieder vorkommen, nicht vorkommen können. Diese Ereignishaftigkeit erhöht gewissermaßen die Dringlichkeit, dieses besondere Geschehen nicht zu verpassen, hinzugehen und hinzugucken – die Gegenwart nicht zu verpassen. Jenseits des unmittelbaren Geschehens (der Intervention) sind die Anwesenden (in übertragendem Sinne) letztendlich beteiligt an aktuellen gesellschaftlichen Geschehnissen, Veränderungen und Vorgängen. Diese Debatten passieren nicht einfach, sondern es werden in der jeweiligen Gegenwart über Fragen der Zukunft entschieden. Interventionen dienen hier der dramatischen Zuspitzung politischer Öffentlichkeit wie im dritten Akts eines Theaterstücks und machen zeigen, dass öffentlichen Angelegenheiten beobachtbar, gestaltbar und veränderbar sind.

3. *Tendenziell überall* – Intervention geben Hinweise auf die Vielfalt der Orte, an denen sich Partizipation diesseits der klassischen Orten politischer Beteiligung von Bürgerbüro, Wahlkabine oder Parteitag tendenziell ereignen kann: nämlich überall dort, wo gesellschaftliche und politische Grenzen durch Verdichtung, Verschiebung, Expression und Präsenz markiert und (von zwei Seiten) beobachtbar werden. Vornehmlich in Städten beheimatet und in ihnen entstanden handelt sich bei Interventionen letztlich um eine den jeweiligen Ort des Geschehens transzendierende oder translokale Praxis. Temporär eingerichtet werden Bedeutungszusammenhänge, die von den jeweils Beteiligten – Anwohnern, Passanten, Tierparkbesuchern oder japanischen Touristen – in einem offenen Kommunikationsprozess selbst mit Sinn angereichert werden müssen. Sie sind ortsgebunden im Sinne von an einem bestimmten Ort stattfindend und/oder auf diesen Bezug nehmend, also kontextsensibel. Gegenwärtige Stadtentwicklungs- und Stadterneuerungsprogramme setzen meist auf eine geografisch-räumlichen Regulation sozialer Verhältnisse. Mit einer solchen Lokalisierung, so argumentiert Margit Mayer, tragen sie damit zu einer Festschreibung sozialer Stigmatisierungen in ärmeren und zumeist migrantisch geprägten Stadtteilen oder sogenannten Problemkiezen bei. Mayer spricht in diesem Kontext von einer „Territorialisierung lokaler Anti-Armutspolitik“ (2003: 272) – Ash Amin von einer „sozialen Pathologisierung“ (Amin 2005: 629). Demgegenüber entziehen sich Interventionen einer solchen sozialräumlich dominierten Logik von kommunalen, regionalen und urbaner Regenerationsprogramme zur Aktivierung und Förderung lokaler Gemeinschaften und sozialer Kohäsion (in Form von Freiwilligenagenturen, Familien-, Jugend- und Sozialzentren, Quartiermanagement, Aktionsräumen oder Selbsthilfegruppen) und können diese Programme im Sinne einer produktiven Irritation und einem spezifischen Kommunikationsangebot über deren implizite Annahmen und Erwartungen vielleicht ergänzen.

4. *Seismographen der Gegenwart* – Künstlerische Interventionen werden vielfach als eine Art „Frühwarnsystem“ (Schmidt 2000: 265) für lösungsbedürftige Probleme beschrieben. Dabei sich die Frage, ob Interventionen etwas aussprechen können, bevor dieses ‚etwas‘ eine konkrete Gestalt angenommen hat, bevor die Richtung oder der Gegenstand (der Kommunikation) präzise formuliert sind oder gar eine neue soziale Praxis definieren – ähnlich wie dies Alberto Melucci (1991: 1) für soziale Bewegungen

als „Propheten der Gegenwart“¹⁸ postulierte? Oder wäre gegenüber dieser emphatischen Überhöhung und Zuschreibung prophetischer Fähigkeiten eher von einer Funktion als Themenradar oder Seismograph auszugehen?

Letztlich an den klassischen Avantgardegedanken anknüpfend wird das Bild des Seismographen vielfach metaphorisch verwendet, um künstlerischen Projekten eine antizipative Wirkung oder gar visionäre Qualität zu attestieren. Angezeigt und aufgezeichnet wird, worüber in den Tagesthemen nicht berichtet wird, noch nicht. Außer Acht gelassen wird dabei vielfach, dass ein Seismograph im ursprünglichen geophysikalischen Sinne zunächst der indexikalischen Darstellung von Messergebnissen dient: Aufgezeichnet werden Bewegungen, Schwingungen und Eruptionen von *vergangenen* und nicht von *kommenden* Ereignisse. Zu Recht verweist die Kunsthistorikerin Sigrid Schade darauf, dass sich das seismographische Gleichnis immer auf die Vergangenheit richtet und dass Deutungen und Interpretationen immer nachträglich erfolgen:

„So ist es die eigene Zeit, die die Deutung der vergangenen Erregung vornimmt und sie je nach Mitschwingen – d. h. projektiver Wiederkehr – umformuliert. Visionäres und Prophetisches wird erst von einer Zukunft her als solche definiert, d.h. der Seismograph zeichnet nicht einfach auf, sondern er übersetzt, verschiebt, deutet um. Der Historiker – und der Künstler – ist demnach jemand, der zwischen Zeiten und Deutungen vermittelt.“ (ebd. 2011: 144f.)

Eine Funktion der Intervention im originären hinweisenden Sinne des Seismographen besteht dann darin, je gegenwärtige Dynamiken und Schwingungen im Sinne einer Art Registriermaschine aufzuzeichnen und zu vermessen. Angezeigt werden mit bloßem Auge oftmals nicht wahrnehmbare gesellschaftliche Entwicklungen bzw. eine Veränderung von Sachverhalten in bestimmten Zeiträumen. Diese Schwingungen werden mit unterschiedlichen Methoden, Instrumenten und Medien aufgezeichnet, und erlauben dabei eine Vielzahl von Annäherungen, Darstellungsweisen, Hinweisen und Variationen von Gegenwart. Erst in der nachträglichen Deutung, das heißt durch die Übersetzung von der zeitlichen in eine historische Dimension erlangen die zu einer

¹⁸ Melucci zufolge testen an Mitgliederzahl meist gering und eher informell organisierte Gruppen mit einer veränderten Problemwahrnehmung neue Formen, Spielarten und Muster von Kommunikation und Kollektivität – und definieren damit eine neue soziale Praxis: „Like the prophets, the movements ‚speak before‘: they announce what is taking shape even before its direction and content has become clear. The inertia of the old categories may prevent us from hearing the message and from deciding, consciously and responsibly. [...] Contemporary movements are the prophets of the present.“ (1996: 1)

bestimmten Zeit gemäß den zu diesem Zeitpunkt zur Verfügung stehenden bzw. verwendeten je spezifischen Messinstrumente aufgezeichneten Daten überhaupt eine Lesbarkeit. In dieser Perspektive stimmt das Bild des Seismographen zur Beschreibung einer Praxis, die prophetische Fähigkeiten nicht benötigt, sondern das je Gegenwärtige aufschreibt und deren Interpretation und Rezeption anderen zur Weiterverarbeitung anbietet.

5. *Klein machen, konkret machen, (be-)greifbar machen* – Horst Rittel und Melvin Webber (1984) bezeichnen mit dem Terminus ‚wicked problems‘ eine Klasse von Problemstellungen, die einen besonderen Komplexitätsgrad aufweisen. Vertrackte Probleme entziehen sich aufgrund stets unvollständiger, oftmals widersprüchlicher und interdependenter Parameter herkömmlichen Beschreibungskategorien oder gar linearen Problemlösungsstrategien. Oftmals gelingt es kaum, das eigentliche Problem zu präzisieren, welches sich zudem im Verlauf des Versuchs seiner Lösung immer wieder anders darstellt. Anstatt die Debatte und Entscheidungskompetenz über komplexe oder vertrackte Probleme auf die Ebene übergeordneter Instanzen öffentlicher Politik in Fachausschüssen, Expertengremien und Sachverständigenräten zu delegieren, werden einzelne Teilaspekte herausgegriffen und im Hinblick auf ihren konkreten Wirklichkeitsbezug überprüfen. Große Themen werden kleingemacht, zu einem konkreten Gesprächsgegenstand und verhandelbaren Sache. Die Kunst der Partizipation lenkt die Aufmerksamkeit vom Allgemeinen zum Speziellen mit viel Verständnis für die Rolle des Besonderen, Kleinen, Partikularen und scheinbar Trivialen. Gemeinsam ist den Ansätzen der Intervention, jenseits ihrer Diversität und bildlich gesprochen der Objektivwechsel zwischen der Mikro- und Makro-Linse. Interventionen beschreiben eine Pendelbewegung zwischen verschiedenen Abstraktions- bzw. Konkretionsebenen, welche in einem beständigen Rein- und Rauszoomen verknüpft werden. Meist auf einem hohen Abstraktionsgrad verhandelte Themen der Arbeitsmarkt-, Bildungs-, Finanz- oder Verkehrspolitik finden eine konkrete Form und Manifestation als Ungewollte Dienstleistung, Selbstoptimierungs-Workshop in der Freien Klasse, als fiktives Verkehrsschild eines Leitsystem zum Neuen oder öffentlich vorgelesene und verbrannte Steuererklärung. Zwischen dem Konkreten und dem Abstrakten, dem Speziellen und dem Allgemeinen gilt es, direkte sinnliche Erfahrung und repräsentative Funktion in einer konkreten Kommunikationssituation zusammenzuführen. Wobei ein genaues (nochmaliges, wiederholtes) Hingucken, Zuhören und Scharfstellen Belanglose und eine Vielfalt unterschiedlicher Rückantworten, Feedbacks und Rezeptionen bewusst zulässt

bzw. einfordert. Die Intervention ist zugleich die Aufforderung und eine Gelegenheit, genau hinzusehen.

6. *Das Potential der Dinge* – Ein Frisbee, ein Schwamm, eine Seifenblasdose, ein Formular oder ein illegal kopierter Geldschein – Dinge geben der Kommunikation im wörtlichen wie übertragenden Sinne etwas in die Hand. Konzeptionelle und materielle Artefakte, das heißt technische, gebaute, mediale und oftmals ganz alltägliche Gebrauchsgegenstände bekommen neben ihrer originären Zweckbestimmung (Sport, Putzen, Spielen, Beantragen) eine zusätzliche Funktion: Sie werden zu Partizipationswerkzeugen. Durch diese kommunikative Aneignung abstrakter Themen entsteht „qua Verdinglichung eine Textur öffentlicher Angelegenheiten“ (Marchart 2005: 85). Durch das sinnliche Erfassen – Schmecken, Riechen, Berühren, Hören und Tasten – werden zusätzliche Informationen gewonnen. Derart gelingt es möglicherweise einfacher, tiefer in die Bedeutung eines Gegenstandes einzudringen und oder zumindest Teilaspekte zu verstehen.

Das Verdinglichen erhöht zumindest die Wahrscheinlichkeit einer Anschlussfähigkeit im doppelten Sinne von Lesbarkeit und Zugänglichkeit. Mehr noch: Vielleicht liegt gerade in der Verlagerung der Bedeutsamkeit auf das Abwegige, Beiläufige, Gegenständliche und Nebensächliche eine spezifische Qualität? Über den Umweg des scheinbar Belanglosen und Trivialen gelingt die Auseinandersetzung mit komplexen Problemlagen gewiss leichter. Ausgehend vom Kleinen, Konkreten und Lokalen verändert sich womöglich der Blick auf übergeordnete bzw. zugrunde liegende Strukturen und Zusammenhänge; gerade weil der Blick nicht verstellt wird durch gewohnte Blickvorgaben des Repräsentativen.

Das Potential der Dinge liegt also darin, meist auf einem hohen Abstraktionsgrad verhandelte Meta-Themen zu konkretisieren, klein zu machen und mithin ein Begreifen zu erleichtern. In ihrem Zeichen- oder Verweischarakter vermögen konzeptionelle und materielle Artefakte – Skizzen, Schaubilder und Modelle – Teilaspekte komplexer oder vertrackter Problemlagen darzustellen und diese (be-)greifbar zu machen. Manche Gegenstände wie eine Postkarte, ein Aufkleber oder ein (illegal kopierter) Geldschein werden zum Souvenir und verleihen dem flüchtigen Ereignis auf diesem Wege eine gewisse Dauerhaftigkeit. Materielle Gegenstände und konzeptionelle Artefakte als bildlicher Ausdruck und objekthafte Artikulation fungieren als Anreiz, Hilfsmittel und Instrument zur Initiierung und der Organisation von Partizipationsprozessen. Diese Dinge werden mal genutzt, um Öffentlichkeit für ein bestimmtes Thema zu generieren

und zugleich konstituiert sich Öffentlichkeit durch die gemeinsame Aneignung oder den Gebrauch von Dingen. Prägnant beschreibt diese Doppelfunktion materieller Partizipation Noortje Marres (2012) indem sie zwischen „things making public“ und „making things public“ unterscheidet.

Problematisierung: Alles eine Frage der Rezeption?

Die Frage nach der Rezeption im Sinne der verstehenden Aufnahme eines (Kunst-)Werks durch die Betrachter ist bereits mehrfach angeklungen. Es ist die Frage, für wen die Intervention eine Kommunikation eröffnet. Wer ist an diesem Kommunikationsprozess *de facto* beteiligt? Stellt eine an Baecker orientierte Öffentlichkeitskonzeption, welche auf die Beobachtung der Beobachtung von Grenzen sozialer Systeme zielt, nicht ein exklusives und folgenloses Unterfangen dar? Also dass statt einer Operation der Öffnung eine Operation der Schließung stattfindet, weil das Kommunikationsangebot nicht verstanden wird und insofern auch keine Beantwortung oder Fortsetzung findet?

Jede Rezeption steht in einer Art rekursiven kommunikativen Prozess zwischen (Kunst-)Werk und Rezipient, und wirkt wiederum in einem beständigen Wechselspiel auf den Gehalt des Kunstwerks zurück. Anders formuliert: Die Interpretation und Weiterverhandlung eines jeglichen – skulpturalen, bildhaften oder performativen – Kunstwerks liegt außerhalb der künstlerischen Praxis. Gerade in dieser Verweigerung einer bestimmten Aussage, in der Unvorhersehbarkeit und Vielfalt von Rezeption und Rezeptionsgeschichten liegt ihr spezifischer Sinn. Egal ob Performance, Ausstellung, Demonstration, Installation, You-Tube-Video, Sachbericht oder Intervention – jedes Medium impliziert seine eigene Begrenzung. Generiert wird eine spezifische Form von Aufmerksamkeit, welche bestimmte Wahrnehmungen und Betrachtungsweisen bündelt und dabei immer nur für gewisse Rezipienten anschlussfähig, verständlich ist. Interventionen können sowohl Selektionsinstrument als auch Wahrnehmungsverstärker sein – und fordern bestimmte Zugangsqualifikationen ein. Eine Chance zur Partizipation ergibt sich nur für diejenigen, welche die Intervention als einen – visuellen, diskursiven oder performativen – Text, als Zeichen und Verweis auf eine bestimmte Aussage, Frage oder Thema entziffern können. Eine Gelegenheit zur Kommunikation gemäß der Zwei-Seiten-Betrachtungsformel eröffnet sich nur, wenn die Einladung zum Gespräch erkannt und angenommen (oder auch abgelehnt) wird. Hier erweist sich die Intervention als eine hochgradig ambivalente Angelegenheit. Wenn keine Erklärung geboten wird, muss sich jede(r) selbst den Sinn erschließen. Die Antworten auf die qua Intervention gestellte Frage kann und muss jeder für sich selbst finden. Zugespitzt formuliert: Es bleibt die Chance, dass die Beobachter etwas nicht verstehen. Bestenfalls gelingt es, Interesse zu wecken, sich eingehender mit einem bestimmten Thema

auseinanderzusetzen – an einem anderen Ort, zu einem anderen Zeitpunkt und in einer veränderten Konstellation.

Das Staubaufwirbeln illustriert die Artifizialität und Konstruiertheit von Bedeutungsweisen und Ordnungslogiken – übersetzt sich jedoch nicht automatisch in Erfahrbarkeit oder Erkenntnis. Zwar wird den jeweils Beteiligten eine Rezeptionsfähigkeit und eigene Interpretation eines sich plötzlich, augenblicklich ereignenden Geschehens zugesprochen, dies lässt sich in der konkreten Situation allerdings nicht unmittelbar mit einer Aktualisierung des fundamentalen Gleichheitsprinzips einer demokratischen Grundordnung gleichsetzen. Das muss man erstmal aushalten können, wenn vertraute Sichtweisen und gesicherte Wissensbestände in ihrer Funktionslogik, Zweckbestimmungen und in ihren Medien erodieren. Einer der auffälligsten Widersprüche besteht hier zwischen einem Gestus, der ständig das Publikum zu packen, zu ergreifen und zu animieren sucht, und der Hermetik einer anspielungsreichen und überlagerungsdichten Handlungsführung und Inszenierung. Gesellschaftliche Relevanz erfährt eine Kunst der Partizipation erst, wenn es gelingt, ein Ereignis derart zu gestalten, dass dieses als Kommunikationsform, angenommen, das heißt erkannt und beantwortet wird. Schließlich zeichnet demokratische Partizipationsprozesse aus, dass deren Grundsätze, Mechanismen, Inhalte und Prozesse verständlich und nachvollziehbar sind. Diesen schlichten wie einleuchtenden Gedanken formuliert Greven: „Denn es gehört zu den kognitiven Binsenwahrheiten der politischen Legitimationstheorie, dass keine Legitimität erzeugen kann, was nicht allgemein verstanden wird“ (2003: 78). Diese Forderung nach Allgemeinverständlichkeit bezieht sich hier weniger auf die Qualität und Komplexität künstlerischer Forschung oder die internen Diskussionen in der Praxisgemeinschaft, sondern wie deren (stets vorläufige) Ergebnisse, Fragen und Vorschläge in den öffentlichen Diskurs eingebracht, übersetzt und/oder vermittelt werden. Eine künstlerische Praxis, die durchaus komplizierte Mittel zu einer Aufforderung zur Beteiligung an die Zuschauer verwendet, welche ihr Verständnis des künstlerischen Mediums selbst wie ihre eigene Beobachtungsposition und Wahrnehmungsweise ändern müssen, gerät leicht in die Gefahr zu einer Anschauung von Elitekultur zu werden; weil hier eine Idee von Partizipation vermittelt wird, für die das Medium zur Herstellung von Partizipation, die interventionistische Praxis, noch nicht hinreichend ausdifferenziert und vorbereitet ist.

Öffentlichkeit und Partizipation – Viertes Zwischenergebnis

Partizipation ereignet sich im Modus des Öffentlichen, wenn Grenzmarkierungen als prinzipiell variabel anerkannt und geteilt werden. Interventionen irritieren gesellschaftliche Verabredungen, wohlsortierte Aufteilungen, Betrachtungsweisen und Grenzziehungen. Durch das Staubaufwirbeln werden implizite Rhetoriken und immanente *Grenzziehungen* werden beobachtbar bzw. als veränderliche *Grenzziehungsprozesse* wahrnehmbar. Interventionen beschreiben verschiedene und zuweilen dramatische Einbrüche in bestehende vermeintlich gesicherte Ordnungen. Markiert wird die Grenze eines flüchtigen ‚Wir‘ und die se Grenzen dieser sozialen Situation zugleich zur Disposition bzw. der Kommunikation zur Verfügung gestellt werden. Diese Praxis beschreibt mit anderen Worten ein Prinzip von Öffentlichkeit, die sich als ein spezifischer Kommunikationstyp artikuliert und ist zugleich die Form selbst, in denen sich diese Kommunikation ereignet. Die Intervention setzt auf Anwesenheit und die Potentialität des Sich-Ereignens von Öffentlichkeit – und muss dabei zwangsläufig diverse und zuweilen widersprüchliche Betrachtungsweisen, Interpretationen und Geltungsansprüche zulassen. Dass diese Einladung als Gelegenheit zu einer gemeinsamen Grenzüberschreitung erkannt und genutzt wird ist keine Selbstverständlichkeit als vielmehr ein seltenes Ereignis.

In der Betonung der Ereignishaftigkeit und dem kommunikativen Charakter von Öffentlichkeit liegt zugleich das Potential zur Permanenz. Erinnernd bleibt die Erfahrung, dass alles auch anders beobachtet werden kann. Die Intervention findet ihre Fortsetzung als Déjà-vu-Ereignis, welches tendenziell überall und vielgestaltig – wie ein Gespenst – auftauchen kann. In dieser Perspektive ließe sich auch Partizipation durch ihre kommunikative Funktion bestimmen, welche ihr einen Ort zuweist: Im Stadtraum, in Privatbesitz befindlichen oder virtuellen Räumen konstituiert sich Partizipation als eine Vielfalt von Annäherungen, Darbietungen, Darstellungen und Variationen, als etwas Beobachtbares, Auszuhandelndes und Zu-Aktivierendes. Nicht zuletzt bietet die Freiheit, gängige Normen, Selbstverständlichkeiten und Setzungen infrage zu stellen, die Grundlage für ein weiterreichendes Engagement, Einmischen und Mitmischen an einem kritischen öffentlichen Diskurs. Die Ereignishaftigkeit erhöht die Dringlichkeit, sich im Hier und Jetzt zu beteiligen. Die Intervention wird in dieser Lesart zum Aufruf, Gelegenheit und praktische Ermunterung zur nochmaligen, wiederholten Aneignung öffentlicher Angelegenheiten. Die Betonung des Alltäglichen, scheinbar Belanglosen, Kleinen, Gegenständlichen und Partikularen macht deutlich, dass Jede/r implizit beteiligt und verstrickt ist in gegenwärtige gesellschaftliche Dynamiken, Veränderungen und Vorgänge. It's all about being involved.

5.5 Kooperation: Neue Formen der Verabredung¹⁹

„Cooperation makes it happen. Cooperation. Working together. Dig it! I saw these crazy dudes and they went out on the street. They were cleanin‘ out the empty lot and making it neat! I said: „Man, is this cool, what you‘re trying to do? They said: ‚Making a garden for me and for you! They said: Hey man, join us! Come on, let’s go! Together we can make a pretty garden grow.“

Lied der Sesamstraße: Street Garden Cooperation

Die vorangegangenen Ausführungen haben gezeigt, dass künstlerische Interventionen ein facettenreiches Experimentier- und Lernfeld für unterschiedliche Artikulationen und Formen von Partizipation eröffnen, dabei jedoch kaum mit institutionalisierten kultur- und sozialpolitischen Strukturen verknüpft sind. Wie können kooperative Verfahren politischer Partizipation effektiv, transparent und nachhaltig gestaltet werden?

Im Zuge der vielfach proklamierten ‚Renaissance der Städte‘ haben lokale Politikansätze auf Stadtebene im Sinne eines „Experimentierfelds staatlicher Modernisierung“ (Zimmermann 2008: 210) und damit die Stadt als Ort des Politischen zunehmend an Relevanz gewonnen. Demnach ist die Aufgabe einer partizipativen Stadtpolitik nicht nur die Rechtsetzung und die Verteilung von Finanzmitteln, sondern auch die Initiierung von Gelegenheitsstrukturen und kooperativen Arrangements. Die zunehmende Anerkennung des sozialen ‚Gemacht-Seins‘ städtischer Räume führte in den letzten Jahren zu einer veränderten Wahrnehmung und Modifizierung bestehender Konzepte von Stadterneuerung sowie grundlegender Paradigma von Städtebau, Stadtplanung und Regionalentwicklung. Klaus Selle spricht in diesem Zusammenhang von einer „Entdeckung der Akteure“ als „Ko-Produzenten von Stadtraum“ (2010: 47), welche eine verstärkt partizipativ und kooperativ ausgerichtete Stadtentwicklungs- und Stadtplanungspolitik motiviert (vgl. Bischoff 2005; Wiese von Ofen 2001). Nach der

¹⁹ Diese Bezeichnung verdankt sich maßgeblich Christian Schneegass, Leiter des Fachbereichs Kunst + Gesellschaft an der Akademie der Künste Berlin. Im Begriff ‚Neue Formen der Verabredung‘ entwickelte die AdK zahlreiche alternative Begegnungs-, Gesprächs- und Vermittlungsformate zwischen ästhetischer Praxis und theoretischer Reflexion: einen „Experimentellen Dialog“ zu Tony Cragg (September 2006) oder das „Diskurslabor für optimierte Dialoge reflektierten Tuns“ auf dem FeldForschungsFestival_Kultur (Mai 2010).

Konjunktur von Zwischennutzungen städtischer Brachflächen oder leerstehender Gebäude durch sogenannte ‚Urban pioneers‘ (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung Berlin 2007) herrscht eine gewisse Ernüchterung über die Möglichkeiten, durch informelle Nutzungen und temporäre Raumeignungen Stadtentwicklungsvorhaben und Stadtplanungsprozesse mit- oder umzugestalten (vgl. dazu auch Ekardt 2007; Rostalski 2011; Springer 2007).

Wie können geeignete zeitgemäße Begegnungs-, Gesprächs- und Vermittlungsformate zwischen künstlerischer Praxis, Politik und Zivilgesellschaft aussehen? Zunächst wird die gegenwärtige Situation einer Art friedlichen Koexistenz rekapituliert, und anschließend die Intervention als spezifisches Beteiligungs- und Verhandlungsinstrument im Kontext kooperativer Demokratietheorie verortet. Sodann werden zentrale Parameter im Sinne von Bestimmungsgrößen oder Gestaltungsprinzipien für geeigneter Begegnungs-, Gesprächs- und Vermittlungsformate skizziert, welche die künstlerische Praxis, lokales Engagement mit der Ebene städtischer Politik und Verwaltung zu verbinden suchen; und hierfür der Begriff ‚Neue Formen der Verabredung‘ verwendet. Entgegen der dominierenden Förderlogik von Kunst am Bau-Maßnahmen, Atelierförderung oder Projektstipendien sowie den funktionalen Logiken bestehender Beteiligungsoptionen (zur Optimierung verwaltungstechnischer Abläufe, einer höheren Effektivität und Legitimitätssteigerung politischer Entscheidungen) können solche Neuen Formen der Verabredungen – und der Konjunktiv im Sinne der Darstellung einer Möglichkeit ist an dieser Stelle bewusst – die Intensität, Inklusion und Chancengleichheit demokratischer Teilhabe befördern.

Friedliche Koexistenz – Rekapitulation

Generell ist das Kooperationsverhalten der Gruppen mit Einzelpersonen, andere Gruppen, zivilgesellschaftliche Organisationen, Unternehmen, Forschungseinrichtungen und staatliche Institutionen von einem friedlichen Nebeneinander gekennzeichnet. Im Zentrum meist wenig formalisierter und projektbezogener temporärer Allianzen oder Zweckbündnissen steht die Machbarkeit. Es gilt, Freiräume innerhalb der bestehenden ökonomischen, rechtlichen, kulturpolitischen und institutionellen Rahmenbedingungen auszuloten. In einem reziproken Wechselspiel gegenseitiger Einladungen und Verpflichtung werden Aufträge, Auftritte und Projektbeteiligungen mit anderen Aktions-, Künstler- oder Projektgruppen flexibel gehandelt. In der „projektbasierten

Polis²⁰ stehen Kooperation und Konkurrenz, Netzwerk und Networking nach wie vor komplementär zueinander. Diese Tauschhandel qualifizieren sich jedoch kaum für eine Kooperation im originären Sinne einer gemeinsamen Aufgabenstellung, Zielformulierung, Umsetzung und Auswertung qualifizieren (vgl. Schäfers 1999: 24f.). Und obwohl die hier las Praxisgemeinschaften bezeichneten Gruppen sich alle tendenziell mit ähnlichen Fragen beschäftigen und mit vergleichbaren Problemen konfrontiert sehen, gibt es wenig Bemühungen um einen systematischen Erfahrungs-, Informations- und Wissensaustausch, eine gezielte Vernetzung oder gar eine gezielten Einflussnahme auf politische Prozesse.

Interventionen gewinnen Bedeutung für die Frage der Kooperation weniger durch ihre Effizienz, Nachhaltigkeit oder Transparenz, sondern durch ein hochgradig kontextspezifisches spezifisches Praxis- oder auch How-to-Wissen. Für andere Akteure aus den Bereichen der öffentlichen Politik und Verwaltung, für Organisationen aus dem edukativen, gemeinwohlorientierten Bereich, politische Parteien, private Stiftungen oder Unternehmen ist oftmals kaum ersichtlich, worin der spezifische Beitrag der Intervention für ein Gesamtvorhaben liegen kann. Implizites oder tazides Wissen ist erklärtermaßen nur schwer zu artikulieren, kaum darstellbar und mithin kaum im Hinblick auf ein kooperatives Gesamtvorhaben operationalisierbar. Was fehlt, sind passende Instrumente, Methoden und Verfahren, um dieses spezifische Wissen für andere Akteure und Kontexte zu übersetzen, zu externalisieren. Dass die vorgestellten Gruppen unklar kommunizieren – ob aus taktischem Kalkül, Nachlässigkeit oder Zeitmangel – erschwert eine Kontaktaufnahme, eine Anbindung oder Verknüpfung mit bestehenden Beteiligungsstrukturen zusätzlich. Diese Uneindeutigkeit und Vielfalt scheint symptomatisch für eine generelle Verschiebung von Berufsprofilen hin zu Tätigkeitsprofilen, welche sich maßgeblich an individuellen und/oder kollektiven Interessensgebiete orientiert und dabei den herkömmlichen Kommunikations- und Kooperationskanälen entzieht (vgl. dazu auch Göhler 2006; Krempel 2009; Merkel 2011; Mörtenböck/Mooshammer 2008). Mehr als eine bloße Feststellung verweist diese Beobachtung zugleich auf die fundamentale Grundproblematik einer Praxis, die sich

²⁰ Unter der projektbasierten Polis verstehen Boltanski und Chiapello (: 147f.) die Rechtfertigungsordnung einer Netzwerkökonomie, welche zur Sicherung ihrer Funktionsfähigkeit Projekte als „ein Teilbereich des Netzwerks in hohem Aktivitätsstatus“ (ebd. 2003: 149) benötigt. Projekte dienen in einem lose organisierten Netz mit einer geringen Integrationsleistung als systemstabilisierende Komponente indem sie zumindest temporär Bedingungen ermöglichen.

maßgeblich über Eigeninitiative, Originalität, Experiment, Expressivität, Selbstorganisation und Subjektivität definiert und gleichwohl Ziele formuliert, für deren Realisierung eine Kooperation mit anderen gesellschaftlichen Akteuren, Organisationen und Institutionen unabdingbar ist.

„Die Kunst“ wird zum Großteil als Ausnahme gegenüber der Normalität „der Politik“ beschrieben, und diese Gegenüberstellung dabei gerne selbstironisch kommentiert. Eine solche Stilisierung positioniert die künstlerische Intervention quer zur Ebene politischer Entscheidungsprozeduren und jenseits prozeduraler oder verwaltungstechnischer Aspekte der Organisation von Gesellschaft. Es gibt nur ein Ausnahmefällen eine Verknüpfung mit der politikgestaltenden Ebene, das heißt mit Maßnahmen oder damit im Zusammenhang stehenden Modellen einer zunehmend bürgernah ausgerichteten Politik durch direktdemokratische Beteiligungsmodelle wie Planungszellen, Bürgerversammlungen, Bürgerforen, Bürgerhaushalte, Stadtteilkonferenzen oder Bürgergutachten. So werden begonnene Gespräche nicht fortgeführt, Ideen und Impulse alternativer Stadtnutzungen finden kein Feedback, keine Fortsetzung oder Verstetigung. Es existieren kaum Strukturen, um die Erfahrungen und Ergebnisse künstlerischer Interventionen in andere (neue) Initiativen einfließen zu lassen. In einem äußerst dynamischen und nach neuen Verbindungen suchenden Praxisfeld zwischen Kunst- und Kulturproduktion, Stadtentwicklung und Sozialengagement fehlen geeignete Gelegenheitsstrukturen, Möglichkeitsräume im Sinne von „stabilisierende Beteiligungs-Infrastrukturen“ (Banner 2005: 21). Nachzudenken wäre insbesondere über eine geschickte Verbindung und Vermittlung zwischen eigens initiierten und selbstorganisierten, durch gemeinsame Interessen motivierte und wechselnde Wissensgebiete konturierte Praxisgemeinschaften mit (eher) an Sachthemen ausgerichteten Foren demokratischer Entscheidungsfindung (mit dem Fokus auf anspruchsvolle kognitive Aushandlungsprozesse in meist exklusiven Expertengremien, Fachausschüssen, Sachverständigenräten und Kommissionen).

Die Intervention als verhandlungsdemokratisches Element kooperativer Demokratie

Im Zentrum kooperativer Demokratietheorien steht eine Vielfalt von sich geografisch, inhaltlich und zeitlich überlagernden verhandlungsdemokratischen Arenen, welche mehrheitsdemokratisch legitimierte Foren politischer Entscheidungsfindung (in Parlament und Parteien) zu ergänzen suchen:

„Formen kooperativer Demokratie, worunter ich die neuen nicht gesetzlich vorgeschriebenen, sondern freiwilligen, dialogisch orientierten und auf kooperative Problemlösung angelegten Verfahren der Bürger- und Verbände-beteiligung an der Politikformulierung und an der Politikumsetzung verstehe, ergänzen die bestehenden Formen repräsentativer und direkter demokratischer Willensbildung auf lokaler Ebene und verändern die kommunalen Entscheidungsprozesse.“ (Bogumil 2002: 152)

Interventionen können sich kaum auf formale und verfahrensmäßige Kriterien demokratischer Legitimierung etablierter politischer Beteiligungsformen qua Entstehungsregeln (Wahlen) oder Binnenstrukturen (Abstimmungsmodi, Verhandlungs- und Abstimmungsprozesse) berufen. Insofern wäre, wenn überhaupt, nach alternativen Begründungen einer demokratischen Legitimierung zu suchen – ähnlich wie dies John Keane (2009) für Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens wie Bürgerrechtler, Journalisten, Unternehmer, Mäzene und Wohltätigkeitsstifter, Wissenschaftler, Kunst- und Kulturschaffende oder Religionsführer propagiert. Diese Personen beziehen ihre demokratische Legitimität aus anderen Quellen wie moralische Autorität, ehrenamtlichem Engagement oder anderweitige Verdienste beziehen. Hinter dieser Argumentation verbirgt sich der Gedanke, dass demokratische Legitimität in einem Prozess entsteht und dass deren Grundlagen stets abhängig sind von der spezifischen Kultur einer Gesellschaft, also den zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt allgemein gültigen Anschauungen, Werten und Normen, welche eine demokratische Praxis zu erfüllen oder anzustreben zumindest vorgeben muss. So wird in der Governance-Diskussion als auch in der Zivilgesellschaftsdebatte die wechselseitige Bedingtheit und Verstärkung von politisch-kulturellen Faktoren und demokratisch legitimierten öffentlichen Einrichtungen zunehmend herausgestellt und mit einem Bedeutungsgewinn der lokalen Politikebene verbunden (vgl. Benz 1998/2004; Bogumil 2002; Evans 2001; Fung/Wright 2001; Göschel/Kirchberg 1998; Haus 2002/2005; Stoker 1998). Zur Diskussion steht also weniger die Frage der rechtlichen Legalität oder die demokratische Legitimität von künstlerischen Interventionen. Vielmehr zu erörtern ist, inwiefern Interventionen als Beteiligungsinstrument zu einer Steigerung der ‚Input-Legitimität‘ (im Sinne von demokratischer Repräsentativität und Chancengleichheit) sowie der ‚Output-Legitimität‘ (im Sinne von Effektivität, Effizienz und konkreten Ergebnissen, deren Sichtbarkeit und Transparenz) von kooperativen demokratischen Entscheidungs- und Beteiligungsforen beitragen können.

Neue Formen der Verabredung – Affirmation

Das Ziel nachstehender Überlegungen ist es nicht, konkrete Handlungsempfehlungen an ‚die Politik‘ oder ‚die Stadt‘ als politisch-administrativen Akteur zu formulieren. Eröffnet wird vielmehr ein argumentatives Feld, auf dem Empfehlungen zur Gestaltung geeigneter Kooperationsformate im Sinne von Gelegenheitsstrukturen und Möglichkeitsräumen plausibler gemacht werden können. Lässt sich die gegenwärtige Situation einer friedlichen Koexistenz zu einem produktiven Miteinander wenden?

Bei Verabredungen handelt es sich um einen umgangssprachlichen und kaum theoretisierten Terminus. Verabredungen werden meist im Freizeit- und Privatbereich getroffen und beruhen auf einem wechselseitigen und meist persönlichen Interesse an einem gemeinsamen Zeitvertreib. Ohne einen formalisierten Ablauf oder festgelegtes Protokoll benötigen Verabredungen gleichwohl einen konkreten Ort und eine Uhrzeit zum sich treffen. Man verabredet sich auch zum Skypen. Der Begriff der Verabredung steht insofern für kooperative Arrangements, die zwischen Verbindlichkeit und Flexibilität, Offenheit und Konkretheit, Beiläufigkeit und Verantwortlichkeit oszillieren. Sinn und Zweck einer solchen Umschreibung ist es, günstige Bedingungen für ein Zusammenwirken von künstlerischer Praxis in ihrer Betonung von Ambivalenz, Dialog, (Ergebnis-)Offenheit und Prozess mit einer an Programmatik, Langfristigkeit und Nachhaltigkeit ausgerichteten öffentlichen Politik und Verwaltung zu formulieren; und dass womöglich aus solchen Gelegenheiten Gewohnheiten werden.

Als Destillat der Governance-Literatur, der Innovationsforschung und Organisationssoziologie wie dem empirischen Material werden im Folgenden sechs Gestaltungsprinzipien und Möglichkeitsbedingungen von Gelegenheitsstrukturen vorgestellt. Der Begriff der ‚Gelegenheitsstruktur‘ steht dabei gemäß seiner Verwendung in der sozialen Bewegungsforschung für die Ermöglichung variabler Gelegenheiten zur Beteiligung unterschiedlicher gesellschaftlicher Akteure (vgl. Roth 1994; Rucht 1994). Es handelt sich mit anderen Worten um zentrale Parameter geeigneter Begegnungs-, Gesprächs- und Vermittlungsformate zwischen ästhetischer Praxis, zivilgesellschaftlichen Organisationen mit der Ebene städtischer Politik und Verwaltung vorgestellt.

1. *Die Anerkennung unterschiedlicher Geschwindigkeiten, Leistungen und Wissensformen* – Angesichts der zunehmenden Ausdifferenzierung, Komplexität und Fragmentierung demokratischer Aushandlungsprozesse in ihren unterschiedlichen Geschwindigkeiten, Referenzsystemen, Handlungs- und Organisationslogiken werden verschiedene Mechanismen einer Verknüpfung dieser bisher meist parallel stattfindenden und wenig miteinander kommunizierenden Arenen diskutiert. Exemplarisch genannt sei hier das von Arthur Benz propagierte Modell der losen Arenenkoppelung: „Lose Kopplung bedeutet eine Verbindung getrennter Systeme, die deren Eigendynamik nicht oder nur begrenzt unterbindet und damit ein hohes Maß an Flexibilität sichert.“ (ebd. 1998: 215) Auch die Staatsrechtlerin Nicole Saam betont die Notwendigkeit einer „Koppelung von Entscheidungen in Repräsentativgremien des Staates an Entscheidungen aus dem partizipativen Verfahren“ (ebd. 2008: 264) zur Gewährleistung der Nachhaltigkeit transformativer Verfahren politischer Partizipation. Die Kopplung kombiniert dabei Trennendes und Verbindendes, so dass verschiedene dezentrale eher konsensorientierte Verhandlungsarenen in zivilgesellschaftlichen Diskussionsforen politische Debatten in Parlament und Parteien sinnvoll ergänzen können; auch wenn diese eher auf die Artikulation von Dissens zielen. Es geht also nicht darum, die Intervention als Projekt und soziale Praxis zu institutionalisieren, sondern vielmehr eine Diversität und Gleichzeitigkeit vielfältiger Artikulationen, Organisationsweisen und Logiken von Partizipation anzuerkennen. Es gilt, Impulse der Intervention aufzugreifen, möglicherweise zu verstetigen ohne dabei den Charme des Kurzweiligen, des Zufälligen und Spielerischen zu verlieren. Unterschiedliche Geschwindigkeiten und Wissensformen erweisen sich als notwendig, wenn nicht unabdingbar für vielseitig anschlussfähige und integrative Partizipationsprozessen.

2. *Eine klare Aufgabenteilung* – Eine klare Aufgabenbeschreibung der einzelnen möglichst komplementären Aufgabenbereiche und Zuständigkeiten der jeweils Beteiligten erscheint für eine gelingende Kooperation unabdingbar. Nur dann entsteht in einem kooperativen Zusammenspiel mehr als eine bloße Addition der einzelnen Beiträge. Erst die Anerkennung und präzise Benennung (und mithin die Begrenzung) der eigenen – formal gestalterischen, konzeptionell-inhaltlichen, organisatorischen oder kommunikativen – Kompetenzen bietet letztlich eine Grundlage für ein produktives, das heißt für die Beteiligten gewinnbringende Kooperation eines „collaborative advantage“ (Huxham/Vangen 2003). Erst auf dieser Grundlage wird Kooperation

überhaupt effektiv und kommunikativ wirksam. Angesichts der zunehmenden Auflösung traditioneller Berufsbilder, Erwerbskarrieren, disziplinärer Zuordnungen, formaler Qualifikationen, Professionen, Kompetenzen und Zuständigkeiten wäre in diesem Sinne für eine klarere Abgrenzungen, Präzisierung und Schärfung von Kompetenzprofilen zu plädieren (vgl. Graw 2010).

3. *Konkrete Treffpunkte* – Kooperation braucht Orte, an denen man sich (wiederholt) trifft. Wo man miteinander ins Gespräch kommt und im Gespräch bleiben kann. Insbesondere das Gespräch von Angesicht zu Angesicht, die physische Anwesenheit und räumliche Nähe an einem konkreten Ort erweist sich als essentiell; was geschriebene Worte nicht leisten können. Neben der Unmittelbarkeit und Dichte an Informationen durch Face-to-face-Interaktion wäre die sequentielle Effizienz von ‚Ko-Präsenz‘ (Boden/Molotch 1994) gesondert herausgestellt. Sequentielle Effizienz bedeutet, dass man im direkten Gespräch mit einem Gegenüber und in seiner Dauer spontan auf Einfälle reagieren kann. In einer Art Sequenz entstehen Ideen für gemeinsame Projekte, werden wiederholt besprochen und weiterentwickelt. Ein Wort gibt sich das nächste. Durch diese wechselseitige Bestätigung und Kommentierung werden kollektive Bedeutungsmuster, Sinnstrukturen und Bewältigungsstrategien fortlaufend erarbeitet, Wissensbestände aktualisiert, geprüft, ausdifferenziert und modifiziert. An solchen Treffpunkten entstehen Gelegenheiten für beiläufige Gespräche, Vertrautheit und möglicherweise Ideen für ein gemeinsames Vorhaben.

4. *Geteilte Verantwortung* – Interventionen sind kein Selbstzweck, sondern wollen gestaltend eingreifen, also mitgestalten. Damit die Intervention eine (nicht geplante und nicht planbare) Fortsetzung und Weiterentwicklung für angrenzende Praxisfelder und Wissensgebiete findet, bedarf es einer gewissen Grundausstattung an materiellen und finanziellen Ressourcen. Dies bedeutet eine Übertragung von Rechten und Pflichten gleichermaßen. Eine geteilte Verantwortung ist also Anreiz und Verpflichtung zugleich. Geteilte Verantwortung heißt dem Gegenüber Verantwortung zu geben und in die Verantwortung zu nehmen; was einen „potentiellen Kontrollverlust“ impliziert (Zittel 2007: 224). Entscheidend ist, dass für alle Beteiligten (nicht nur budgetär) etwas auf dem Spiel steht, über das gemeinsame verhandelt, realisiert und evaluiert wird. In einem Prozess der „freundlichen Frustration“ (Kersting 2008: 288), das heißt im Prozess von oftmals mühseligen, kleinteiligen und selten widerspruchsfreien Aushandlungen über ein gemeinsames Vorhaben, werden positive Resultate ebenso wie unbeabsichtigte

möglicherweise weniger erfreuliche Nebeneffekte, Rückschläge und Kompromisse von allen Beteiligten verantwortlich geteilt.

5. *Langfristigkeit und Prozessorientierung* – Kooperation benötigt einen langen Atem. Offene, dialogische Beteiligungsverfahren bieten Raum für ergebnisoffene Gespräche, spontane Ad-hoc-Aktion, schnelle Analysen, experimentelle Pilotprojekte und produktive Missverständnisse. Politikwissenschaftliche Untersuchungen zum „participatory engineering“ legen nahe, dass auch kleinteilige und projektbasierte Formen einer temporären Zusammenarbeit kumulativ zu einer Veränderung des bestehenden Partizipationsverständnis und bereits etablierter Beteiligungspraktiken beitragen.

„Reforms that stay within the framework of established liberal democracy are not without meaning from the perspective of participatory engineering. This is for two reasons. First, they might imply side-effects or non-intentional results that point beyond the established framework of liberal democracy. [...] Second, a temporal series of marginal changes or a combination of several small-scale reforms might alter the nature of representative government in the long run, changing the role of representatives from being trustees to being delegates.“ (Zittel 2007: 224)

Förderlich für die Entstehung und Entfaltung einer (wiederholt geforderten) „Kultur der Partizipation“ (Wiese von Ofen 2001: 53ff.) sind Latenzphasen von scheinbarer Flaute und Stillstand, wobei beiläufige und ungeplante Begegnungen, eher informelle und zunächst unverbindliche Gespräche weniger auf eine konkrete Problemlösung gerichtet sind oder sich sogleich als konkretes Kooperationsvorhaben manifestieren. Diesen Gedanken von Latenzphasen beschreiben Amin und Roberts (2008: 362) im Begriff des „organised slack“: „High creativity collaborations are influenced by the scope for free thinking, imaginative play, visualisation of problems, and serendipity.“

6. *Eine Vermittlungsinstanz* – Für eine gelingende Kooperation zwischen verschiedenen Praxisfeldern respektive Wissenskulturen bedarf es der Vermittlung – im doppelten Sinne von Übersetzung und Prozessgestaltung (vgl. Donges/Jarren 2009). Intermediäre Organisationen (Gruber 2007), Multiplier (Hamdi 2004) oder Schnittstellen (Wellmann 2009; Zeischegg 2006) übersetzen verschiedene Handlungslogiken, Rationalitäten, Sprachen und Wissensformen ineinander und füreinander. Zugleich moderieren sie diesen Prozess. Wichtig scheint, dass diese ‚Transmission‘ im Sinne einer „wechselseitigen Übertragung von Informationen und

Argumenten“ nicht automatisch durch eine Ausdifferenzierung der Arenen von Kooperationsstrukturen und Verhandlungsprozessen erfolgt, sondern maßgeblich durch (Einzel-)Personen gesichert wird (vgl. Amin/Roberts 2008; Benz 2004: 217). Diese Personen pendeln zwischen den unterschiedlichen institutionellen Ebenen (bspw. parlamentarischen Gremien, Parteien, Bezirks- oder Fachabteilungen der Verwaltungen, künstlerischen wie zivilgesellschaftlichen Organisationen) und nehmen damit eine Art Brückenfunktion wahr. Es bedarf einer (oder mehreren) Personen, die über einen längeren Zeitraum zwischen den Beteiligten Vertrauen aufbauen, Kompromisse aushandeln, verschiedene Erfahrungen und Kompetenzen bündeln – die sich um den Kooperationsprozess als solchen kümmern:

„Nurture, nurture, nurture. The key message of this paper is that collaborative structures need to be understood as ambiguous, complex and dynamic in order that practitioners convening them, or policy makers promoting them clearly understand the enormous challenges which collaboration presents. Achieving collaborative advantage for all but requires major resource investment, together with significant managerial skill and patience from each of the individual participants. [...] An experienced and competent collaboration facilitator or convenor is an essential asset, but cannot be expected to deliver for the collaboration without the appropriate level of resource and support. [...] The picture painted here demonstrates that the nurturing process must be expected to be required indefinitely.“ (Huxham/Vangen 2000: 800)

Mit dieser Aussage wird deutlich, warum hier weder von *Vermittlerinnen* (als Akteur) noch von *Vermittlung* (als Praxis) gesprochen wurde, sondern von einer *Vermittlungsinstanz* (als eine Stelle) mit entsprechenden Entscheidungskompetenzen – Kompetenzen im doppelten Sinne von Fähigkeiten und Zuständigkeiten.

Kooperation und Partizipation – Fünftes Zwischenfazit

Eine Kunst der Partizipation verlangt Durchlässigkeit. Die Ergebnisse der vorgelegten Arbeit legen nahe, dass Impulse künstlerischer Intervention verpuffen, wenn diese als ein Außen im Sinne von Störung, Optimierungstool oder Side-Event wahrgenommen werden. Um verbindlich zu werden und neue Praktiken des Wissens, der Selbstdefinition und Transformation in Gang zu setzen, müssen diese Impulse von anderen, etablierten Akteuren oder Institutionen aufgegriffen werden. Mit anderen Worten: Eine Kunst der Partizipation braucht günstige Bedingungen und gute Gelegenheiten. Auf der Suche nach zeitgemäßen Akteurskonstellationen, Kommunikationsstrukturen, Kooperationsformen und Handlungsspielräumen für eine kooperativ und partizipativ ausgerichtete Stadtpolitik erscheint die wichtigste Direktive

Durchlässigkeit entgegen dem leidigen Gegensatz von Innen (Politik/Planung) und Außen (Kunst/Intervention). Als zentrale Gestaltungsprinzipien und Möglichkeitsbedingungen für solche Neuen Formen der Verabredung lassen sich sechs Parameter angeben: 1. Die Anerkennung unterschiedliche Leistungen und Wissensformen, 2. eine klare Aufgabenteilung, 3. konkrete Treffpunkte, 4. eine geteilte Verantwortung, 5. Langfristigkeit und Prozessorientierung sowie 6. eine Vermittlungsinstanz. Künstlerische Interventionen liefern Anregungen und bieten ein Experimentierfeld für unterschiedliche, oftmals pragmatische und sich überlappende Kooperationen im Schnittfeld von Kunst, gesellschaftlichem Engagement und Stadtentwicklung: Neue Formen der Verabredungen. Künstlerische Interventionen qualifizieren sich für das Prädikat *politisch* letztlich erst durch die explizite Bezugnahme auf das Gemeinwohl und ein gesellschaftliches Ganzes. Wenn also die Intervention diesseits des Singulären nicht bloß als Ausnahme, Irritation oder Störung fungiert, sondern als ein elementarer Bestandteil einer – langfristig angelegten, vertrauensvollen, verbindlichen, mitunter frustrierenden und nicht immer konfliktfreien – Zusammenarbeit.

6. Partizipation als Kunst und ästhetische Praxis

„Zuerst die Hauptsache. Wie so oft bei Hauptsachen ist sie gar keine Sache, sondern eine Einstellung. Erst wann man die Einstellung ändert, enthüllt sich etwas wichtiges.“

Alexander Mitscherlich, Die Unwirtlichkeit der Städte (1965: 28)

Wie viel Partizipation steckt in der Intervention? Am Anfang dieser Arbeit stand die Frage nach dem Potenzial künstlerischer Interventionen als Beitrag zur Aktualisierung, Neukonzeption und Weiterentwicklung demokratischer Teilhabe. Diese Frage nach den gegenwärtigen Bedingungen und möglichen Funktionen einer Kunst der Partizipation wurde zunächst anhand ausgewählter Fallbeispiele empirisch untersucht und diese anschließend aus demokratietheoretischer Perspektive erörtert. In einem integrativen und reflexiven Ansatz wurden neuere Erkenntnisse der politischen Partizipationsforschung berücksichtigt sowie ideengeschichtliche Positionen verschiedener – antagonistische, deliberative, kooperative, partizipatorische, radikale und realistische – Demokratietheorien mit Berichten aus der Praxis künstlerischer Interventionen verknüpft. Die Verknüpfung politikwissenschaftlicher Konzepte mit Ansätzen aus den Kunst- und Kulturwissenschaften, der Philosophie und Soziologie erschien notwendig, um in einem immer stärker ausdifferenzierten und disziplinübergreifenden Praxisfeld, eine Vielfalt sozialer und kultureller Praxis angemessen zu erfassen und in der Gesamtschau charakteristische Merkmale herauszuarbeiten.

Die leitende Prämisse der Untersuchung war die Annahme, dass sich Partizipation in einer Vielfalt sozialer Handlungen konstituiert und dass demokratische Teilhabe immer wieder neu erfunden und entfaltet – enacted – werden muss. Mit dieser Betonung der Heterogenität, der Erfahrbarkeit und Ereignishaftigkeit von Partizipation relativiert sich ein aufklärerischer oder emanzipatorischer Gestus und verweigert zugleich eine essentialistische Lesart eines Wortgebrauchs von ‚Partizipation an sich‘; weil es keinen richtigen Begriff von Partizipation gibt, nicht geben kann. In dieser Perspektive läßt sich die gesellschaftliche Relevanz einer Kunst der Partizipation

dahingehend bestimmen, jenseits der etablierten Formate von bürger- oder zivilgesellschaftlichem Engagement, Ehrenamt, sozialen Bewegungen und politischem Protest die Ausdrucksformen, Bedeutungsweisen und Möglichkeitsbedingungen demokratischer Teilhabe kontinuierlich zu befragen, zu aktualisieren und damit letztlich zu verändern. Eine Kunst der Partizipation schafft Anlässe und Gelegenheiten, mit alternativen Formen demokratischer Teilhabe zu experimentieren. Oftmals auf eigene Initiative und in vielfältigen Kooperationsbeziehungen – mit Anwohnern, Bürgerinitiativen, Forschungsinstituten, Hochschulen, Kunst- und Kultureinrichtungen, Stadtentwicklungsbehörden oder Unternehmen – ereignet sich Partizipation als flüchtige Artikulation von Präsenz. Letztlich handelt es sich bei der Frage nach dem Beitrag und Stellenwert künstlerischer Interventionen für eine Aktualisierung und Neukonzeption demokratischer Teilhabe um die „alten“ Fragen des Umgangs mit Kontingenzen, Widersprüchlichkeit und Unabwägbarkeiten. Um das Eingangszitat von Alexander Mitscherlich aufzugreifen ließe sich die Kunst der Partizipation als eine spezifische Einstellung beschreiben, deren Potential darin liegt, Kontingenzen und Paradoxien anerkennend auszuloten. Es ist letztlich eine Frage der Einstellung, einer bestimmten Haltung, Betrachtungsperspektive und stets selektiven Ausrichtung des Denkens, Wahrnehmens und (Be-)Wertens, welche über die gesellschaftliche Relevanz eines bestimmten Phänomens entscheidet. Mitunter gilt es die Einstellung zu ändern, damit sich etwas Wichtiges enthüllt.

Anhand der vorgeschlagenen fünf Dimensionen einer Kunst der Partizipation – Initiative, Kollektivität, Inszenierung, Öffentlichkeit und Kooperation – lassen sich die Beiträge einer Kunst der Partizipation genauer bestimmen als:

1. Erfahrung individueller Selbstbestimmung und potentieller Neuanfang (Initiative)
2. Lernfeld zur Einübung demokratischer Fähigkeiten und Kompetenzen in selbstorganisierten und selbstmotivierten Praxisgemeinschaften (Kollektivität)
3. Experiment mit alternativen Strukturen und Repräsentationen von Partizipation (Inszenierung)
4. Spezifischer Kommunikationstyp und zugleich die Form selbst, in der sich diese ereignet (Öffentlichkeit)
5. Anregung und Bestandteil bei der Gestaltung neuer demokratischer Austausch-, Gesprächs- und Vermittlungsformate (Kooperation).

Initiative – Künstlerische Interventionen betonen die menschliche Fähigkeit, einen Entschluss zu fassen und einen Neuanfang zu wagen. Das Initiativ-Werden als Handlungsbegriff wird dabei weniger als Postulat und Handlungsaufforderung gefasst, sondern fokussiert auf das Moment von Kontingenz als Figur des Dritten und die Potentialität alternativer Bedeutungen, Handlungsoptionen und Wahrnehmungsweisen. Diese Art von Selbst-Aktivierung lässt sich anschaulich im Bild der Schwellenerfahrung beschreiben, welches das räumliche Bild der Schwelle als Grenzlinie und Verbindungsraum aufnimmt, in eine zeitliche Dimension transponiert und dabei den Moment des Übergangs betont. Neue Formen von Partizipation sind das Resultat von Irritation und Provokation, dass Spannungen, die eine Neubewertung des Gewohnten des Bestehenden und Gewohnten nicht nur ermöglichen, sondern es herausfordern. Den jeweils Angesprochenen wird die Fähigkeit zur eigenen Interpretation, auch im Umgang mit Irritationen und Unvorhersehbarkeiten zugesprochen, was eine Vielfalt an möglichen Feedbacks und Rezeptionen impliziert. Entscheidend ist, für die jeweils Beteiligten einen anschlussfähigen Handlungskontext für Erfahrungen von Selbstwirksamkeit herzustellen.

Kollektivität – Partizipation benötigt Gemeinschaft. Damit sich demokratische Beratungs- und Lernprozessen entfalten können, brauchte es das Gespräch von Angesicht zu Angesicht, die kollektive Interessensbekundung auf Gruppenebene und eine gemeinsame soziale Praxis, also ein häufiges und regelmäßiges Miteinandertun – meist informell organisiert, vertraulich und zunächst von einem geringen Öffentlichkeitsgrad gekennzeichnet. Diese spezifische Kollektivität wurde hier als Praxisgemeinschaft beschrieben. Diese bieten einen gemeinsamen Orientierung- und Handlungsrahmen in einem durch die kollektiven Interessen der Gruppe konturierten Wissensgebiet. Es ist insbesondere die kommunikative Funktion der Praxisgemeinschaft, welche eine Interpretation als eine freudige, humorvolle, selbstmotivierte oder auch dilettantische Variante von deliberativen Beratungs- und Verständigungsprozessen begründet. Kognitive Kompetenzen sind zwar eine notwendige Voraussetzung der Teilhabe an Lernprozessen in solchen Kleingruppen, jedoch spielen motivationale Faktoren die zentrale Rolle: Neugierde, Begeisterung und Spaß an einer oftmals anekdotischen, episodenhaften und dabei stets verständigungsorientierten Auseinandersetzung miteinander und mit dringenden Fragen der Gegenwart. Deliberation erfolgt hier weniger durch eine argumentative Logik, sondern informell, situativ und sinnsuchend in einem zunehmend ausdifferenzierten,

fragmentierten und nach neuen Verbindungen suchenden Praxisfeld. Insbesondere der vielfach zitierte gemeinsame Sinn für Humor bietet einen effektiven kulturellen Klebstoff, wobei eine solche Betonung von Heiterkeit und Geselligkeit keinesfalls mit Leichtfertigkeit gleichzusetzen ist. Humor und Witz bieten vielmehr eine Option, in der ironischen Brechung lachend auf die Dramatik eines Problems zu verweisen ohne gleich eine Lösung zu suggerieren. Eine stärkere Fokussierung auf selbstorganisierte und wenig formalisierte Kleingruppen, welche bislang kaum untereinander assoziiert und organisiert sind, vermag wichtige Erkenntnisse über emergente Formen einer neuen Arbeitsteilung zwischen Kunst, Bürgerengagement, städtischen Klein- und Kleinstökonomien zu liefern.

Inszenierung – Das Verhältnis zwischen Partizipation und Repräsentation lässt sich auf drei Ebenen konzipieren: als mentale Vorstellung, als szenische Präsentation vor anderen sowie als politische Stellvertretung. Die Inszenierung von Partizipation entwirft protopolitische Probestadien, um mit alternativen Strukturen und Repräsentationen von Partizipation zu experimentieren. Es handelt sich dabei um symbolische Darstellungen und praktische Abstraktionen, die sich nachdrücklich einem unmittelbaren Realitätsanspruch verweigern. Verwendet wird ein breites Repertoire inszenatorischer Techniken, Methoden und Verfahrensweisen, um eine Dramaturgie der Raumerfahrung zu kreieren und diese möglichst intensiv und sinnlich erfahrbar zu gestalten. Beabsichtigt ist die Herstellung von flüchtigen Gemeinschaften, welche sich im Moment der Aufführung als ‚Wir‘ konstituieren und danach wieder auflösen. Eine unmittelbare Wirksamkeit ist nicht intendiert, sondern wird in den Bereich des Fiktiven, Imaginären und Symbolischen verlagert. Die experimentelle Versuchsanordnung dient der Generierung, Organisation und Materialisierung von Fragen und generiert weniger Modelle mit direkter Anwendbarkeit.

Öffentlichkeit – Intervention schaffen plurale Öffentlichkeiten für wechselnde Themen an unterschiedlichen Orten. Durch die Konfrontation mit einem plötzlich auftauchenden Ereignis wird die Plausibilität des Gewohnten, Offenkundigen und Vertrauten destabilisiert. Markiert wird die Grenze einer temporären Gemeinschaft oder einer Vergemeinschaftung, wobei diese Grenze zugleich zur Disposition bzw. der Kommunikation zur Verfügung gestellt wird. In der (medien-)politischen Debatte meist auf einem hohen Abstraktionsgrad verhandelte Themen werden kleingemacht, konkretisiert, verdinglicht – als Gegenstand der Kommunikation zu einer verhandelbaren Sache. Bestenfalls entsteht ein Gespräch über öffentliche

Angelegenheiten, welche letztlich alle angehen und welches durch gelegentliche Interventionen wie im dritten Akt eines Theaterstücks einer Zuspitzung bedürfen. Bildlich gesprochen: Das Staubaufwirbeln macht die Anwesenheit und die Potentialität des Sich-Ereignens oder Sich-Ergebens von Öffentlichkeit erfahrbar. Mehr noch: Die Ereignishaftigkeit erhöht die Dringlichkeit, sich im hier und jetzt zu beteiligen.

Kooperation – Partizipation ist weder voraussetzungslos noch zweckresistent, sondern braucht gute Gelegenheiten und günstige Bedingungen. Flüchtigkeit, Kleinteiligkeit, mangelnde Transparenz und unklare Kompetenz erklären, warum die hier untersuchte Praxis bisher kaum als verhandlungsdemokratisches Element einer kooperativen Demokratie berücksichtigt wird. Um das spezifische und zum Großteil implizite oder tazide Wissen der Gruppen für andere Akteure aus dem edukativen, gemeinwohlorientierten Bereich, aus Verwaltung und Politik zu erschließen, braucht es neue Austausch-, Gesprächs- und Vermittlungsformate. Es bedarf neuer Formen der Verabredung, welche sich als Gelegenheitsstrukturen und Möglichkeitsräume an den in Kapitel 5.5 erläuterten Gestaltungsprinzipien orientieren sollten: 1. die Anerkennung unterschiedlicher Leistungen, 2. eine klare Aufgabenteilung, 3. konkrete Räume, 4. Langfristigkeit und Prozessorientierung, 5. eine geteilte Verantwortung sowie 6. eine Vermittlungsinstanz. In einem zunehmend ausdifferenzierten, fragmentierten und nach neuen Verbindungen suchenden Praxisfeld im Schnittfeld zwischen Kunst, Sozialengagement und Stadtentwicklung gibt die Kunst der Partizipation wichtige Anregungen zur Gestaltung von intermediären Schnittstellenorganisationen, die eine Vielfalt unterschiedlicher Erfahrungen und Wissensformen systematisch mit etablierte kultur- und sozialpolitischen Förderstrukturen, in politische Beteiligungsprozessen oder Planungsvorhaben verknüpfen.

Fazit: Partizipation ist prinzipiell entwicklungsfähig, gestaltbar und veränderbar. Dies geschieht oftmals wenig sichtbar und jenseits etablierter Formate und offizieller Foren: durch symbolische Verdichtung, die flüchtige Artikulation von Gemeinschaft – den Einbruch von Zeitlichkeit in bestehende soziale Sedimentierungen. Das partizipatorische Potential der künstlerischen Intervention besteht darin, die Debatte über demokratische Teilhabe, ihre gegenwärtigen Formen und Institutionalisierungen in einer Gemeinschaft wechselnder Konstellationen, an vielfältigen Orten und mit anderen Mitteln fortzusetzen. Temporäre Maßnahmen, fiktionale Effekte und scheinbar

unbedeutende Ereignisse, welche den meisten politikwissenschaftlichen Analysen und Metadiskursen entgehen, erfüllen insofern eine wesentliche Funktion für eine lebendige demokratische Gesellschaft. Künstlerische Interventionen zielen auf das Zentrum des Politischen: Handlungsfähigkeit und Deutungsmacht. Sie aktivieren beharrlich die Grundbedingungen unserer Demokratie, die im alltäglichen Selbstverständnis mitunter einzuschlafen droht. Kurz: Die Intervention auf pure Provokation oder Störung zu reduzieren, greift zu kurz und wird der Vielfalt aktueller Auseinandersetzungen mit Fragen demokratischer Teilhabe nicht gerecht. Irritiert und befragt werden vermeintlich gesicherte gesellschaftliche Verabredungen und konventionelle Kategorien in ihren meist in griffigen binären Schemata aufgeteilten Verantwortlichkeiten von Kunst und Politik, Bürgerrecht und Bürgerpflicht, Teilhabe und Trennung – es entsteht ein Zwischenraum zur (Neu-)Orientierung und/oder (Neu-)Bewertung einer bestimmten Situation in einer Zeit zunehmender Komplexität in Gesellschaft, Wirtschaft und Politik. Genau diese grundsätzliche Ebene der Bedeutungsproduktion, der Dynamik und Veränderung im Tun hebt das Modell der Performativität hervor. Als theoretischer Ansatz, der ursprünglich sprachphilosophisch begründet und heute maßgeblich kulturwissenschaftlich bestimmt wird, betont Performativität den Vollzugscharakter und die Teilhabe an der Bedeutungsproduktion durch Handlung. Die Intervention als eine performative Äußerung nimmt insofern immer Bezug zu bestimmten gesellschaftlichen Konventionen, wobei durch die Wiederholung inklusive dem Aufzeigen einer Differenz, der Abweichung von der Norm eben diese bestehenden Konventionen modifiziert und verändert werden. Das Performative von Partizipation ins Zentrum zu stellen heißt also nicht, eine neue spezifische Beteiligungsform oder Variante (immer dienstags an diesem oder jenem Ort) zu definieren. Vielmehr bedeutet es, eine Ebene der Bedeutungsproduktion zu konturieren, die in jeder Handlung vorhanden ist. Konventionen demokratischer Beteiligung werden durch performative Äußerungen aufgenommen, in der Be- und Umnutzung transformiert.

Qualitäten und Zustände des Ästhetischen

Um Missverständnissen vorzubeugen: In dieser Untersuchung ging es nicht um die Frage von Kunst/Nichtkunst – als Genre, Stil oder Sparte – im Sinne einer ästhetischen Beurteilung und auch nicht um die Frage der gesellschaftlichen Relevanz von „Kunst“ generell (mit oder ohne Anführungszeichen). Im kunstwissenschaftlichen Diskurs gilt mittlerweile als anerkannt, dass Interpretationen von Kunst stets abhängig sind von

kulturellen Setzungen und institutionell vermittelten Blickregimen. Demnach entscheidet über was als (Kunst-)Werk entdeckt und als solches benannt wird weniger ein einheitliches ästhetisches Urteil denn durch die Geschichte der Kunst geprägte Gewohnheiten und gegenseitige Versicherungen. Von der Warte der philosophischen Ästhetik argumentiert: Es kann keine stabilen und verlässlichen Definitionen und eindeutige Verortungen des Ästhetischen oder des Künstlerischen geben. Insofern wird nicht diskutiert, ob es mit den Worten Walter Benjamins (1963) eine zunehmende ‚Ästhetisierung der Politik‘ bzw. eine ‚Politisierung der Kunst‘ gegeben hat oder sich gerade ereignet. Es soll keiner Ästhetisierung von Partizipation das Wort geredet werden – weder theoretisch noch empirisch-analytisch oder zeitdiagnostisch. Im Zentrum steht die Frage nach dem Potenzial einer ästhetischen Konzeptualisierung von Partizipation. Nicht zuletzt ist es Ästhetiktheoretikern wie Nicolas Bourriaud (1998, 2009), Claude Lefort (1999), Jean-Luc Nancy (1988) und Jacques Rancière (2002, 2006) geschuldet, dass Partizipation zunehmend auch in der politischen Theoriediskussion als paradoxe Verflechtung von Ein- und Ausschluss diskutiert wird.

Abgeleitet vom griechischen *aísthesis* (die Lehre von den Wahrnehmungen) wird zu einem Phänomen des Ästhetischen in strengem Sinne etwas, dass sich auf den Prozess des Wahrnehmens selbst konzentriert, ohne an bestimmte Absichten, Anwendbarkeiten oder Zwecke gebunden zu sein. Partizipation als Kunst und ästhetische Praxis besteht darin, Wahrnehmungen von Partizipation zu gestalten. Anders gewendet: Wenn hier die Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz einer Kunst zum Gegenstand der wissenschaftlichen Auseinandersetzung erhoben wird, ist ein bestimmter Kunstbegriff zum Ausgangspunkt genommen, der sich sowohl der Vorstellung von ‚L’art pour l’art‘ einer autonomen aus jeglichen lebenspraktischen Bezügen herausgelösten selbstreferentiellen Kunst ebenso verweigert wie einem kompletten Aufgehen und Entgrenzung in alle möglichen gesellschaftlichen Wirkungsbereiche. Genau diese spezifische Eigenlogik der Kunst beschreibt Martin Seel im Begriff ästhetischer Praxis:

„Ästhetische Praxis unterscheidet sich von aller übrigen Praxis nicht durch irgendwelche Funktionen, die sie erfüllt, sondern durch eine bestimmte innere Verfassung, die ihr zukommt. Ihr ‚Telos‘ ist ein *inneres* Telos. Welche sozialen, therapeutischen, ökonomischen und sonstigen Funktionen ihr außerdem zukommen mögen, ist zwar im faktischen Leben keineswegs gleichgültig, darf aber den Begriff der Praxis nicht bestimmen. Der generelle Sinn ästhetischer Praxis ist gerade,

gegenüber allen diesen externen Funktionalisierungen indifferent sein zu *können*.“
(Seel 1993: 400)

Die Kunst der Partizipation muss eine Zielsetzung (etwa die Initiierung, Aktivierung und Organisation von Partizipationsprozessen) nicht ausschließen, diese Intention ist jedoch nicht unmittelbar praxisbestimmend. Dies bedeutet keine Negation von möglichen aber eben nicht intendierten Wirkungen. Ästhetische Praxis lässt sich weniger in Mittel-Zeck-Relationen oder kausalen Wirkungsketten bestimmen. Nur in dieser Verweigerung, so ließe sich mit Juliane Rebentisch argumentieren, kann Kunst überhaupt eine gesellschaftliche Funktion und Relevanz zugeschrieben werden:

„Engagement sollte sich nicht von der autonomen Logik des Ästhetischen losmachen wollen. Kunst sollte sich nicht dafür entschuldigen wollen, dass sie konstitutiv mit einer Praxis verbunden ist, die weder direkt in Handlung noch aber unmittelbar in Erkenntnis zu übersetzen ist. Kunst eröffnet eine spezifische Erfahrung. Und zwar eine Erfahrung der Distanz, der Verunsicherung des verstehenden Zusammenhangs zum ästhetischen Objekt.“ (2003: 279)

Einer gesellschaftlich relevanten ästhetischen Praxis kann es demnach weniger um eindeutige politische Botschaften, konkrete Problemlösungen oder Handlungsempfehlungen gehen. Partizipation als Kunst und ästhetische Praxis muss sich Nützlichkeitsabwägungen und Rationalitätsansprüchen von Ökonomie, Aktivismus, Didaktik, Politik oder Planung (v)erwehren. Quantifizierbare also messbare Ergebnisse zur Aktivierung von Bürgerengagement und Beteiligung bei integrativen Stadtentwicklungsprogrammen, zur Förderung von „Sozialkapital“ (Putnam 2005) oder „Kreativität als Produktivkraft“ (Bröckling 2010) können nicht und werden nicht vorgelegt. Dementsprechend wäre zur Beurteilung der gesellschaftlichen Relevanz weniger in Kategorien von Wert und Nutzen zu argumentieren, sondern von Funktionen, Potenzialen oder Grenzen. Das demokratiepolitische Potential einer Kunst der Partizipation besteht weniger in der Steigerung der Output-Legitimität im Sinne von Ergebnis oder Problemlösung, aber bietet einen Mechanismus zur Erhöhung der Input-Legitimität einer Politik, die sich auf einem anderen, zeitgemäßen Verständnis demokratischer Repräsentation und gesellschaftlicher Teilhabe beruft. Nicht zuletzt belegen zahlreiche politikwissenschaftliche Untersuchungen, dass kleinteilige und projektbasierte Formen der Zusammenarbeit, marginale Veränderungen und ungeplante Nebeneffekte, kumulativ zu einer Transformation und Reform des bestehenden Partizipationsverständnis und etablierter Beteiligungspraktiken beitragen (vgl. Fuchs/Zittel 2007). Es geht also nicht um eine Ästhetisierung bürokratischer

Verwaltungsvorgänge, sondern um das Erproben neuer Modelle einer langfristigen und dauerhaften Zusammenarbeit. Künstlerische Interventionen fungieren hier als Denkanstoß, Irritation und symbolische Aktion, welche ungleiche Partizipationschancen und wachsenden Asymmetrien bei etablierten wie weniger formalisierter unkonventionellen Beteiligungsangeboten aufzeigen, ergänzen, irritieren, aber kaum ersetzen können; und ein solches Ziel auch nicht postulieren sollten.

Eine ästhetische Konzeptualisierung positioniert die Beteiligten als erfahrende Subjekte. Im Zentrum steht die Eigenerfahrung von Partizipation als gelebte Wirklichkeit, performative Praxis und seltenes Ereignis, wenn Demokratie als Erfahrung erlebbar wird. Eine ästhetische Rechtfertigung von Partizipation liegt also weder in den Motiven oder Absichten noch in den Zielen, sondern einzig und allein in ihrer Durchführung, im praktischen Vollzug. Dabei eröffnen Interventionen eine spezifische Erfahrung, die sich mit Rebentisch (2003: 279) beschreiben lässt als „eine Erfahrung der Distanz, der Verunsicherung des verstehenden Zusammenhangs zum ästhetischen Objekt.“ Hergestellt werden experimentelle Versuchsanordnungen für aktuelle gesellschaftliche Auseinandersetzungen, um alternative Bedeutungen und Wahrnehmungsweisen in einer Art ambivalenten Gleichzeitigkeit auszuloten. Die vorgelegte Untersuchung zeugt von dieser konstitutiven Ambivalenz und Widersprüchlichkeit zwischen Flüchtigkeit und (dem Potential) zur Permanenz, Institutionskritik und öffentlichem Auftrag, Autorschaft und Kollektivverhalten, Einladung und Provokation, Lokalität und internationaler Vernetzung. Um eine solche – nicht immer angenehme, einladende, oftmals konfliktreiche und verunsichernde – Erfahrung der Distanz hervorzurufen, braucht es ein vermittelndes Drittes: ein Aufkleber, ein Frisbee, ein Formular, eine Skizze, eine Postkarte, eine Erzählung oder eine Choreographie. Und hier kommt die Kunst der Partizipation im originäre bildnerischen oder gestalterischen Sinne ins Spiel: Sie gestaltet oder produziert konkrete Objekte, Materialien und/oder konzeptuelle Artefakte, um ein Gespräch zu eröffnen. Partizipation ist immer eine Antwort. Und mittels solcher materiellen Artefakte und räumlichen Inszenierungen gelingt es mitunter besser, ins Gespräch zu kommen und im Gespräch zu bleiben. Die Kunst der Partizipation erzeugt nicht nur kurzfristige Aufmerksamkeit, sondern verlangt eine Antwort im Sinne von genauer Hingucken, Anpacken, Zuhören, Mitmachen. Sie gestaltet Raumerfahrungen, entwirft Dramaturgien des Als-ob und markiert flüchtige Orte gesellschaftlicher Selbstverständigung. Solche Werke verweigern sich einer Abbildung oder Formgebung als Malerei, Skulptur,

Installation oder Denkmal. Diese Bilder der Demokratie sind flüchtig und entziehen sich immer schon im Augenblick der Erfahrung. Demokratie konstituiert sich hier als ästhetische Erfahrung. Und die Kunst der Partizipation besteht darin, die Flüchtigkeit demokratischer Teilhabe erfahrbar zu machen, also gestaltbar und veränderbar.

Die Kunst der Partizipation lässt sich als eine eigenständige ästhetische Praxis beschreiben, die ein breites Spektrum an Perspektiven, an affirmativen wie kritischen Positionen anbietet und in ihrer aporetischen Eigenlogik mit vielfältigen Formen und Wahrnehmungen von Partizipationen experimentiert. Jenseits gängiger institutioneller Verfahrensweisen des White Cubes (von Galerien und Museen), der Black Box (des Theaters) sowie der Beteiligungslogiken und Rationalitäten von Parlament und Parteien, erfindet die Kunst der Partizipation eigene Bilder und Geschichten der Demokratie. Getragen von dem Wunsch nach direkten basalen, möglichst intensiven und nicht medial vermittelten Begegnungen besteht die Kunst der Partizipation darin, Erfahrungsräume zu öffnen, die anschlussfähig sind und die entgegen den Zumutungen permanenter Selbstaktivierung in einer immer komplexeren und verwirrenden Nachrichtenlage das Experimentieren mit alternativen Bedeutungen und Wahrnehmungen erlauben. Und in der Herstellung von solchen Erfahrungsräumen oder genauer: der Übersetzung von Begriffen in Erfahrungen steckt ein gehöriges Maß demokratischer Legitimität. Im Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Politik, Impuls und Verstetigung, Einladung und Irritation, setzt die Kunst der Partizipation auf eine Vielfalt demokratischer Teilhabe und formuliert konkrete Angebote zur flüchtigen Beteiligung. Staubaufwirbeln irritiert die bestehenden Mechanismen, Aufteilungen und oftmals impliziten Grenzziehungslogiken, welche für einen kurzen Augenblick sichtbar, zur Disposition und gemeinsamen Verhandlung dargeboten werden. Das doppelte Anliegen ist es, *einerseits* die Schwelle zwischen drinnen/draußen, zwischen Inklusion/Exklusion, zwischen dem Eigenen und dem Fremden zu lokalisieren und *andererseits* diese Schwelle als – nur gemeinsam – überschreitbar zu behaupten. Vielleicht besteht die heimliche Relevanz einer Kunst der Partizipation darin, sich immer wieder dem Risiko auszusetzen, von allen Seiten als ungenügend betrachtet zu werden.

Grenzen einer ästhetischen Argumentation

Eine Beschreibung und Erklärung sozialer Phänomene in ästhetischen Kategorien bewegt sich zwangsläufig in einem bestimmten konzeptionellen Referenzsystem, dem der Kunst. Hier stehen Fragen der Autorschaft, des künstlerischen Arbeitsprozesses und Resultats im Zentrum. Das heißt, dass auch eine abgrenzende und distanzierende Bezugnahme auf diese für Kunst letztlich konstitutive Trias von Autor, Werk und

Präsentation in diese Begriffe und Beschreibungswesen verstrickt ist. Partizipation anhand dieser Parameter zu determinieren gerät mit anderen Worten schnell an ihre Grenzen: konditioniert von Rezeptionsweisen und Wechselwirkungen mit Betrachtern, und muss sich entlang dieser immanenten und konstitutiven Paradoxien abarbeiten.

Hinzu kommt noch etwas anderes. In der politikwissenschaftlichen Rezeption ästhetischer Praktiken wird das Gemeinsame von ästhetischen wie politischen Praktiken vielfach beschrieben als ein Modus der Präsenzgewinnung und ein Sich-Zusammenfügen oder Sich-Ergeben von Öffentlichkeit (vgl. Bedorf/Röttgers 2010; Greven 2010; Mouffe 2005/2008). In dieser Perspektive qualifiziert sich eine Kunst der Partizipation als flüchtige Artikulation gesellschaftlicher Selbstorganisation in einer Vielfalt möglicher Ausdrucks-, Bedeutungs- und Wahrnehmungsweisen. Schwellenerfahrung und inszenierte Utopie, Staubaufwirbeln in temporären Heimaten und Öffentlichkeit als Gespenst – allein die hier verwendete Metaphorik legt eine Topologie des Ästhetischen nahe, die von vielfältigen, pluralen, zuweilen unvereinbaren oder widersprüchlichen Räumen ausgeht. Eine solche Fassung des Ästhetischen/Politischen als „paradoxaer Handlungstypus“ (Rancière 2008: 11) respektive der Betonung von Kontingenz und Ambiguität im Sinne von Mehrdeutigkeit und Unbestimmtheit verhindert eine klare Positionierung oder Parteinahme, und erweist sich wenig geeignet als Beitrag und Element zu einer „demokratischer Reform im Sinne einer bewussten Gestaltung und Veränderung gesellschaftlicher Verhältnisse“ (Hirsch 2007: 8).

Aus dieser Zuschreibung politischer Qualitäten für ästhetische Praktiken des Sozialen folgt also keineswegs, dass sie bereits Politik sind. Klar und deutlich zu unterscheiden ist insofern zwischen ‚der Politik‘ eo ipso (als einer bestimmten Form des Handelns oder ein bestimmtes Teilsystem) und ‚dem Politischen‘, welches sich qualifiziert „sowohl als eine Modalität der Existenz des gemeinsamen Lebens als auch eine Form kollektiven Handelns, die sich implizit von der Ausübung der Politik unterscheidet“ (Rosanvallon 2003: 14). Partizipation gibt es letztlich in allen künstlerischen, technischen, wirtschaftlichen oder wissenschaftlichen Vorhaben. In der Politik aber kommt etwas hinzu: die ausdrückliche Bezugnahme auf ein gesellschaftliches Ganzes als eine „soziale Totalität“ (Gerhardt 2007: 28). Fehlt diese Bezugnahme auf gesamtgesellschaftliche Regelungen und Repräsentation drohen ästhetische Praktiken zu einer kulturellen und symbolischen Geste der Subversion zu

erstarren, soziale Konflikte lediglich zu exponieren statt sich einzumischen und bestimmte soziale Ansprüche im Sinne von politischen Forderungen nicht nur aus-, sondern zu verhandeln. Politik bedeutet Organisation, das heißt die Bündelung und Verknüpfung disparater Positionen und vereinzelter – oft wenig eindeutigen, flüchtigen, unvernünftig oder zufällig erscheinenden, lokalen und erfahrungsbasierten – Äußerungen und Ereignisse, um diese für das gesellschaftliche Zusammenleben zu regeln. Um es auf den Punkt zu bringen: Das Sich-Ereignen oder Sich-Zusammenfügen mehr oder weniger flüchtiger Formen von Gemeinschaft konstituiert noch keine politische Subjektivität. Das Ästhetische beschreibt Zustände von Gemeinschaft und nicht von Gesellschaft. Eröffnet wird ein Diskurs der Ausnahme, der Irritation und Unterbrechung des Bestehenden. Soziale Anliegen werden kaum im Sinne von Forderungen für den politischen Entscheidungsprozess im Sinne von ‚Agenda-Setting‘ (Schulz 1997) formuliert. Kurz: Partizipation als Kunst und ästhetische Praxis lässt sich in Kategorien des Ästhetischen, des Sozialen und Politischen diskutieren, sollte aber nicht mit einer Politik der Partizipation verwechselt werden. Wenn Dissens, Missverständnisse und Streit als Beginn demokratischer Politik gelten können – wie dies Rancières Schriften zu Politik und Philosophie tendenziell suggerieren – dann verlangt die Politik, dass jeweils bestehende soziale Zustände und ungleiche Kräfteverhältnisse zunächst als solche interpretiert werden müssen, um sie überhaupt verschieben zu können. Zu viel Freiraum für Interpretationen ist hier unerwünscht. Wenn die Kunst stets vorläufige Dramaturgien und flüchtige Bilder der Demokratie entwirft, bedarf es im nächsten Schritt der Interpretation, der Übersetzung und Verständigung, damit solche seltenen und symbolischen Akte konkrete Folgen zeitigen. Diesen Zwischenbereich von deliberativen und repräsentativen Ansätzen, auszuweiten bedarf es einem neuen Modell demokratischer Vermittlung oder neuer Formen der Verabredung. Abschliessen festzuhalten ist, dass die Kunst der Partizipation erweist sich als eine äußerst ambitionierte und voraussetzungsvolle Angelegenheit. Das durch die Intervention vertraute Bedeutungs- und Wahrnehmungsweisen nicht nur irritiert werden, sondern zu einer Reflexion und Modifikation bestehender (Beteiligungs-)Formate führen, ist keine Selbstverständlichkeit. Die jeweils Angesprochenen oder auch nur zufällig Anwesenden müssen die Übersetzungs- oder Transformationsleistung selbst vollbringen. Entscheidend ist nicht nur die Bereitschaft, sondern auch die Fähigkeit, sich auf eine stets unfertige, manchmal verwirrende und mitunter witzige Situation einzulassen. Skepsis scheint angebracht insbesondere gegenüber einer Praxis,

welche sich in einem egalitären Gestus und prinzipiellen Offenheit völlig undifferenziert an ein allgemeines unspezifisches Publikum richtet. Interventionen generieren mitunter weniger eine aktive Teilhabe, sondern reproduzieren Trennungen. Das Angedeutete, Dargestellte oder Sich-Ereignende zeigt sich nur für manche und eben nicht alle als beobachtbar, gestaltbar und veränderbar. Das Ausgedachte und die Potentialität, das Symbolische und Zeichenhafte ästhetischer Praxis übersetzt sich nicht zwangsläufig in Erfahrbarkeit, Handlungsfähigkeit, Lesbarkeit und Zugänglichkeit. Gefragt ist insbesondere die Fähigkeit, Unbestimmtheit und Ungewissheit – zumindest für den Moment – auszuhalten; dabei Mehrdeutigkeit, Unvorhersehbarkeit, Uneinheitliches und Widersprüchliches nebeneinander existieren zu lassen. Eine Kunst der Partizipation muss bestimmte Voraussetzungen erfüllen, damit sie verständlich ist. Damit Partizipation als Erfahrung und Zwischenereignis gelingen kann, damit sie als Einladung und Gelegenheit aufgenommen und mitvollzogen wird, bedarf es einer sorgfältigen Dramaturgie der Raumerfahrung. Es bedarf der Verdichtung und Zuspitzung, um wie im dritten Akt eines Theaterstücks überhaupt erst einmal Aufmerksamkeit zu erzeugen. Diese Momente müssen ästhetisch wie kulturell anschlussfähig sein an konventionelle Beteiligungsformate, Denkweisen und Sehgewohnheiten. Kurz: Dass Partizipation als Begegnung möglichst Aller als möglichst Gleiche erkennbar und erfahrbar wird, ist keine Selbstverständlichkeit, vielmehr ein seltenes Ereignis.

Desiderat und Ausblick

Mit der vorliegenden Untersuchung wurde ein neues Forschungsfeld systematisch freigelegt, das sich einer ästhetischen, soziologischen wie politischen Lesart anbietet. Als Ausblick und Desiderat – im Sinne von was fehlt, dringend benötigt und wünschenswert – eröffnen sich insbesondere für die politikwissenschaftliche Forschung und praktische Politik drei vielversprechende Forschungsperspektiven:

1. Die Ergebnisse dieser Arbeit legen nahe, dass der ästhetischen Dimension von Partizipation (als Ausdrucksweise politischer Prozesse) mehr Aufmerksamkeit zu schenken ist, das heißt ihrer Flüchtigkeit, Materialität und Performativität. Durch materielle Gegenstände und konzeptionelle Artefakte, durch Dramatisierung und Zuspitzung, erfahren soziale Verhältnisse und weitgehend abstrakte Imperative politikwissenschaftlichen Denkens Konkretion, Dauer und Festigkeit. Neben dieser materiellen Dimension von Partizipation ist der Erfahrungscharakter von Partizipation

stärker zu betonen: *Dass* es sich ereignet und *wie* es sich ereignet. Damit verschiebt sich zugleich der Akzent auf die grundsätzliche Ebene der Bedeutungsproduktion, womit eine tendenziell unendliche Vielfalt und Bandbreite von Akteuren, Orten und Konstellationen demokratischer Teilhabe eröffnet.

2. Für eine Profilschärfung der hier untersuchten Praxis erscheint eine kritische Ergänzung, Erläuterung oder Rahmung aus wissenschaftlicher oder auch kuratorischer Perspektive unabdingbar. Die zentrale Herausforderung besteht darin, die vielschichtigen Werke einer Kunst der Partizipation zu kontextualisieren, und zwar ohne ein adäquates Vokabular der Beschreibung oder Handwerkszeug zur Präsentation parat zu haben.

3. Eine Kunst der Partizipation bedeutet, Durchlässigkeit zu erzeugen. Um verbindlich zu werden und neue Praktiken des Wissens, der Selbstdefinition und Transformation in Gang zu setzen, müssen Aufzeichnungen, Impulse und Signale von anderen Akteuren oder Institutionen empfangen, das heißt aufgenommen und weiterverarbeitet werden. Bislang verpufft das Partizipationspotential der künstlerischen Intervention, weil das entsprechende Instrumentarium zur Aufzeichnung, Beschreibung, Auswertung und Weiterverarbeitung (noch) nicht vorhanden ist.

7. Verwendete Literatur

- Abbott, Andrew (1992): What do cases do? Some notes on activity in sociological analysis. In: Howard S. Becker/Charles C. Ragin (Hrsg.), *What Is a Case?: Exploring the Foundations of Social Inquiry*, S. 53-82.
- Abromeit, Heidrun (2002): *Wozu braucht man Demokratie?* Opladen: Leske + Budrich.
- Agamben, Giorgio (2001): *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik.* Freiburg/Berlin: Diaphanes.
- Allmendinger, Jutta (Hg.) (2005): *Karriere ohne Vorlage. Junge Akademiker zwischen Studium und Beruf.* Hamburg: Körber-Stiftung.
- Ambrosini, Véronique/Cliff Bowman (2001): Tacit knowledge: Some suggestions for operationalization. In: *Journal of Management Studies* 38, S. 811-829.
- Amin, Ash/Joanne Roberts (2008): Knowing in action: Beyond communities of practice. In: *Research Policy* 37, S. 353-369.
- Amin, Ash/Nigel Thrift (2004): *The Emancipatory City?* In: Loretta Lees (Hrsg.), *The Emancipatory City? Paradoxes and Possibilities.* London: Sage, S. 231-235.
- Amin, Ash/N. J. Thrift (2002): *Cities. Reimagining the urban.* Malden, MA: Blackwell.
- Apprich, Clemens (2010): Upload dissident culture: Public Netbase's interventions into digital and urban space. In: *Interface: a journal for and about social movements* 2, S. 79-91.
- Arendt, Hannah (1968): *The human condition.* Chicago: University of Chicago Press.
- Arendt, Hannah (1983 [1958]): *Vita activa oder vom tätigen Leben.* München: Piper.
- Arendt, Hannah (1993): *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß.* München: Piper.
- Arendt, Hannah (1994): *Über die Revolution.* München/Zürich: Piper.
- Arendt, Hannah (1994): *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken.* München: Piper.
- Arendt, Hannah (1998): *Vom Leben des Geistes. Das Denken. Das Wollen.* München/Zürich: Piper.
- Arlt, Peter/Judith Laister (Hg.) (2005): *seltene.urbane.praktiken.* Graz: Forum Stadtpark.
- Ash, Amin (2005): Local community on trial. In: *Economy and Society* 34, S. 612-633.
- Ashford, Doug (2010): Group Material: Abstraktion als Einbruch des Realen. In: *transversal* 09, S. 1-22.
- Askanius, Tina/Nils Gustafsson (2010): Maintreaming the Alternative: The Changing Media Practices of Protest Movements. In: *Interface: a journal for and about social movements* 2, S. 23-41.
- Atkins, Robert/Rudolf Frieling/Boris Groys/Lev Manovich (Hg.) (2008): *The art of participation.* New York & London: Thames & Hudson.
- Austin, Joe (2010): More to see than a canvas in a white cube. For an art in the streets. In: *CITY* 14, S. 33-47.
- Azzouni, Safia/Uwe Wirth (Hg.) (2009): *Dilettantismus als Beruf.* Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Bachmann-Medick, Doris (2006): *Cultural turns.* Reinbek: Rowohlt.
- Bader, Veit-Michael (1991): *Kollektives Handeln.* Opladen: Leske+Budrich.

- Baecker, Dirk (1996): Oszillierende Öffentlichkeit. In: Rudolf Maresch (Hrsg.), Medien und Öffentlichkeit. Positionierungen, Symptome, Simulationsbrüche. München: Klaus Boer, S. 89-107.
- Balibar, Etienne (2009): Klassenkampf um die Demokratie? Zur historischen Dialektik von Demokratie und Bürgerschaft. In: polar #7, S. 21-25.
- Banner, Gerhard (2005): Bürgerbeteiligung und Kommunalverwaltung. In: Peter C. Daniel (Hrsg.), Die Befreiung der Politik. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 21-22.
- Barber, Benjamin (1985): Strong Democracy. Participatory Politics for a New Age. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Bauman, Zygmunt (2003): Flüchtige Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bauman, Zygmunt/Frank Jakubzik (2008): Gemeinschaften. Auf der Suche nach Sicherheit in einer bedrohlichen Welt. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Beaumont, Justin/Walter Nicholls (2008): Plural Governance, Participation and Democracy in Cities. In: International Journal of Urban and Regional Research 32.1, S. 87-94.
- Becker, Howard (1984 [1982]): Art Worlds. Berkeley: University of California Press.
- Becker, Howard S. (1992): Cases, causes, conjunctures, stories, and imagery. In: Howard S. Becker/Charles C. Ragin (Hrsg.), What Is a Case? Exploring the Foundations of Social Inquiry, S. 205-216.
- Becker, Howard S. (1998): Tricks of the Trade. Chicago: University of Chicago.
- Bedorf, Thomas/Kurt Röttgers (Hg.) (2010): Das Politische und die Politik. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Beech, Dave (2011): The Ideology of Duration in the Dematerialised Monument. In: Claire Doherty/Paul O'Neill (Hrsg.), Locating the Producers. Durational Approaches to Public Art. Valiz: Antennae, S. 313-326.
- Belinda, Bernd (2003): Kultur? Macht und Profit! Zu Kultur, Ökonomie und Politik im öffentlichen Raum und in der Radical Geography. In: Hans Gebhardt/Paul Reuber/Günter Wolkersdorfer (Hrsg.), Kulturgeographie. Heidelberg und Berlin: Spektrum S. 83-97.
- Benjamin, Walter (1936): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.
- Benjamin, Walter (1991 [1928]): Der Weg zum Erfolg in dreizehn Thesen. In: Tillman Rexroth (Hrsg.), Walter Benjamin. Gesammelte Schriften – IV: Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. 2 Teilbände. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 349-352.
- Benz, Arthur (1998): Postparlamentarische Demokratie? Demokratische Legitimation im kooperativen Staat. In: Michael Greven (Hrsg.), Demokratie – eine Kultur des Westens? Opladen: Leske + Budrich, S. 201-222.
- Benz, Arthur (Hg.) (2004): Governance – Regieren in komplexen Regelsystemen. Wiesbaden: VS-Verlag.
- Berking, Helmuth/Martina Löw (Hg.) (2008): Die Eigenlogik der Städte. Frankfurt/New York: Campus.
- Beyes, Timon (2010): Uncontained: The art and politics of disorganizing urban space. In: Culture and Organization 16, S. 229-245.
- Beyes, Timon/Sophie-Thérèse Krempf/Amelie Deuffhard (Hg.) (2009): Parcitypate: Art and Urban Space. Zürich: Verlag Niggli.
- BGBI, Bundesgesetzbuch (1949): Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland.

- Binder, Beate (2009): Die Anderen der Stadt. Überlegungen zu Forschungsperspektiven im Grenzgebiet von Europäischer Ethnologie und Geschlechterstudien. In: Zeitschrift für Volkskunde, 233-254.
- Bischoff, Ariane/Klaus Selle/Heidi Sinning (Hg.) (2005): Informieren, Beteiligen, Kooperieren. Kommunikation in Planungsprozessen. Eine Übersicht zu Formen, Verfahren und Methoden. Dortmund: Dortmunder Vertrieb für Bau- und Planungsliteratur.
- Bishop, Claire (2006): The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. In: Artforum, S. 179-185.
- Bishop, Claire (Hg.) (2006): Participation. Cambridge, MA: Whitechapel/MIT Press.
- Bishop, Claire (2010): Rate of Return. In: Artforum, S. 231-236.
- Bismarck, Beatrice von (2006): Teamwork und Selbstorganisation. In: Hubertus Butin (Hrsg.), DuMonts Begriffslexikon Zeitgenössische Kunst. Köln: DuMont, S. 279-282.
- Bismarck, Beatrice von (2009): In the space of the curatorial: Art, training, and negotiation. In: Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine (Hrsg.), Crosskick. Berlin: Walther König, S. 42-45.
- Bismarck, Beatrice von (2010): Auftritt als Künstler – Funktionen eines Mythos. Köln: Walther König.
- Bismarck, Beatrice von (2010): R. S. V. P. Louise Lawler und die Kunst des Einladens. In: Karin Gludovatz/Dorothea von Hantelmann/Michael Lüthy/Bernhard Schieder (Hrsg.), Kunsthandeln. Zürich: diaphanes, S. 73-86.
- Bismarck, Beatrice von/Therese Kaufman/Ulf Wuggenig (2008): Nach Bourdieu. Wien: Turia + Kant, S. 7-32.
- Bismarck, Beatrice von/Diethelm Stoller/Ulf Wuggenig (Hg.) (1996): Games, Fights, Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung. Ostfildern: Cantz.
- Block, Rene/Angelika Nollert (Hg.) (2005): Kollektive Kreativität. Frankfurt am Main: Revolver.
- Bock, Stephanie/Christa Böhme/Thomas Franke (2007): Aktivierung und Beteiligung in der integrativen Stadtteilentwicklung. In: Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen 20, S. 64-71.
- Boden, Deidre/Harvey Molotch (1994): The Compulsion of Proximity. In: R. Friedland/Deidre Boden (Hrsg.), Nowhere. Space, time and modernity. Berkeley: University of California Press, S. 257-286.
- Bogumil, Jörg (2002): Kooperative Demokratie – Formen, Potenziale und Grenzen. In: Michael Haus (Hrsg.), Bürgergesellschaft, soziales Kapital und Lokale Politik. Opladen: Leske + Budrich, S. 151-166.
- Bohnsack, Ralf (2000): Rekonstruktive Sozialforschung. Opladen: Leske+Budrich.
- Boltanski, Luc/Ève Chiapello (2003): Der neue Geist des Kapitalismus. Konstanz: UVK Universitätsverlag Konstanz.
- Bourriaud, Nicolas (1998): Relational Aesthetics. Dijon: Les Presse Du Reel.
- Braun, Sabine (2001): Bürgerschaftliches Engagement in politischen Diskursen. In: Aus Politik und Zeitgeschichte B 25-26, S. 3-5.
- Bröckling, Ulrich (2010): Jenseits des kapitalistischen Realismus: Anders anders sein. In: Sighard Neckel (Hrsg.), Kapitalistischer Realismus. Von der Kunstaktion zur Gesellschaftskritik. Frankfurt am Main: Campus, S. 281-301.
- Brömme, Norbert/Hermann Strasser (2001): Gespaltene Bürgergesellschaft? In: Aus Politik und Zeitgeschichte B 25-26, S. 6-14.

- Buchstein, Hubertus (1995): Zumutungen der Demokratie. Von der normativen Theorie des Bürgers zur institutionell vermittelten Präferenzkompetenz. In: Klaus von/Offe Beyme, Claus (Hrsg.), *Politische Theorien in der Ära der Transformation*. Opladen, S. 304-320.
- Buchstein, Hubertus (2009): *Demokratie und Lotterie Das Los als politisches Entscheidungsinstrument von der Antike bis zur EU*. Frankfurt am Main: Campus.
- Buchstein, Hubertus (2009): *Demokratietheorie in der Kontroverse*. Baden-Baden: Nomos.
- Buergel, Roger M./Ruth Noack/Sophia Prinz (2005): *How do we want to be governed? (Figure and Ground)*. Miami: Miami Art Central.
- Bullmann, Udo (1998): *Politische Partizipation – soziale Teilhabe: Die Entfaltung der demokratischen Idee*. In: Franz Neumann (Hrsg.), *Handbuch politische Theorien und Ideologien*. Opladen: Leske + Budrich, S. 79-114.
- Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung (2011): *Generationen übergreifende Aneignung und Nutzung urbaner Freiräume*.
- Burckhardt, Jakob (1978 [1905]): *Weltgeschichtliche Betrachtungen*. Stuttgart: Kröner.
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Büttner, Claudia (1996): *Art goes public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-öffentlichen Raum*. München: Verlag Silke Schreiber.
- Carlson, Marvin (1996): *Performance: A Critical Introduction*. London: Routledge.
- Castel, Fanny (2009): *Bubbles to Burst te Bubble and the 80s Hits to Hit the Headlines*. In: Laila Huber/Judith Laister/Anton Lederer/Margarethe Markovec/Oliver Ressler (Hrsg.), *Land of Human Rights – Artistic Strategies of Making Human Rights Visible*. Graz, S. 108-117.
- Cohen, Joshua (1989): *Deliberation and Democratic Legitimacy*. In: Alan Hamlin/Philip Pettit (Hrsg.), *The Good Polity: Normative Analysis of the State*. Oxford: Basil Blackwell, S. 17-34.
- Cooke, Bill/Uma Khortary (Hg.) (2001): *Participation the new tyranny*. London: Palgrave.
- Critchley, Simon (2002): *Über Humor*. Wien: Turia + Kant.
- Crouch, Colin (2004): *Post-democracy*. Malden, MA: Polity.
- Cumberlidge, Clare/Lucy Musgrave (2007): *Design and Landscape for People. New approaches to renewal*. Thames & Hudson.
- Cupers, Kenny/Markus Miessen (2002): *Spaces of uncertainty*. Wuppertal: Müller + Busmann.
- Dahme, Heinz-Jürgen/Norbert Wohlfahrt (2007): *Aporien staatlicher Aktivierungsstrategien*. In: *Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen* 2, S. 27-39.
- Dani, Mario (2003): *Networks and social movements: A research programme*. In: Mario Dani/Doug McAdam (Hrsg.), *Social Movements and Networks: Relational Approaches to Collective Action*. Oxford: Oxford University Press, S. 299-319.
- Daniel, Peter C. (Hg.) (2005): *Die Befreiung der Politik*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- David, Benjamin (2005): *Feste, Märkte und Proteste – Die Rückeroberung des öffentlichen Raums in München*. In: Günter Heinritz/Ulrike Bührlen/Benjamin David (Hrsg.), *Die Wiederentdeckung des öffentlichen Raumes in der europäischen Stadt*. München: Geographische Gesellschaft München, S. 34-47.
- De Cauter, Lieven/Ruben De Roo/Karel Vanhaesebrouck (Hg.) (2011): *Art and Activism in the Age of Globalization*. Rotterdam: NAI Publications.
- De Certeau, Michel (1988 [1980]): *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve Verlag.

- De Lange, Michael (2009): From Always-On to Always-There. Locative Media as Playful Technologies. In: Adriana de Souza e Silva/Daniel M. Sutko (Hrsg.), *Digital Cityscapes merging digital and Urban Play spaces*. New York: Peter Lang, S. 55-70.
- De Souza e Silva, Adriana/Daniel M. Sutko (2009): Merging digital and urban playspaces. In: Adriana de Souza e Silva/Daniel M. Sutko (Hrsg.), *Digital Cityscapes merging digital and urban playspaces*. New York: Peter Lang, S. 1-17.
- De Tocqueville, Alexis (2007 [1835/1840]): *Democracy in America*. New York & London: W. W. Norton & Company.
- Decter, Joshua (2010): Everywhere. In: *The Exhibitionist No 2*, S. 42-45.
- Delicath, John W./Kevin Michael Deluca (2003): Image Events, the Public Sphere, and Argumentative Practice: The Case of Radical Environmental Groups. In: *Argumentation* 17, S. 315-333.
- Denzin, Norman K. (1978): *The Research Act. A Theoretical Introduction to Sociological Methods* New York: Mc Graw Hill.
- Derrida, Jacques (1995): *Marx' Gespenster*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Deutsche, Rosalyn (1996): *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Dewey, John (1984): *Demokratie und Erziehung*. Weinheim: Beltz.
- Dewey, John (2001 [1927]): *Die Öffentlichkeit und ihre Probleme*. Berlin/Wien: Philo.
- Dienel, Peter C. (Hg.) (2005): *Die Befreiung der Politik*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Doerr, Nicole (2011): Politicizing Precarity, Producing Visual Dialogues on Migration: Transnational Public Spaces in Social Movement. In: *Forum Qualitative Social Research* 11.
- Doherty, Claire (Hg.) (2009): *Situation. Documents of Contemporary Art*. London/Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/MIT Press.
- Doherty, Claire/Paul O'Neill (Hg.) (2011): *Locating the Producers. Durational Approaches to Public Art*. Valiz: Antennae.
- Donges, Patrick/Otfried Jarren (2009): Politikrealitäten – Politik in den Medien als Ergebnis von Interaktionen. In: Urs Dahinden/Daniel Süss (Hrsg.), *Medienrealitäten*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, S. 89-100.
- Dörner, Andreas (2003): Demokratie – Macht – Ästhetik. Zur Präsentation des Politischen in der Mediengesellschaft. In: Hans Vorländer (Hrsg.), *Zur Ästhetik der Demokratie. Formen der politischen Selbstdarstellung*. Stuttgart: DVA, S. 200-223.
- Draxler, Helmuth (2010): Der Fluch der guten Tat. In: *Texte zur Kunst*, S. 35-41.
- Easton, David (1953): *The Political System*. New York: Knopf.
- Eckardt, Frank (2006): Vom Magdeburger Platz zur Politik der Räume. In: Lilian Fessler Vaz/Sabine Knierbein/Max Welch Guerra (Hrsg.), *Der öffentliche Raum in der Planungspolitik – Studien aus Rio de Janeiro und Berlin*. Weimar: Bauhaus-Universität, S. 99-112.
- Eckardt, Frank (2009): *Die komplexe Stadt. Orientierungen im urbanen Labyrinth*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Eckardt, Frank (2012): Stadtsoziologie als transdisziplinäres Projekt. In: Frank Eckardt (Hrsg.), *Handbuch Stadtsoziologie*. Wiesbaden: Springer VS, S. 9-27.
- Eco, Umberto (2002 [1962]): *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ehrenberg, Alain (2011): *Das Unbehagen der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Ekardt, Philipp (2007): Don't do it yourself, do it with everybody else. In: Jan Broch/Markus Rassiller/Daniel Scholl (Hrsg.), *Netzwerke der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 161-187.
- Enzensberger, Hans Magnus (2009): *Rebus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp/Insel.
- Evans, Graeme (2001): *Cultural Planning*. London: Routledge.
- Evers, Adalbert (2009): Bürgerschaftliches Engagement. Versuch, einem Allerweltsbegriff wieder Bedeutung zu geben. In: Ingo Bode/Adalbert Evers/Ansgar Klein (Hrsg.), *Bürgergesellschaft als Projekt*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 66-79.
- Evers, Adalbert/Claus Leggewie (1999): Der ermunternde Staat. Vom aktiven Staat zur aktivierenden Politik. In: *Gewerkschaftliche Monatshefte* 6, S. 331-340.
- Faas, Thorsten/Sascha Huber (2010): Experimente in der Politikwissenschaft: Vom Mauerblümchen zum Mainstream. In: *Politische Vierteljahresschrift* 51, S. 721-749.
- Fahlenbach, Kathrin (2002): *Protest-Inszenierungen. Visuelle Kommunikation und kollektive Identitäten in Protestbewegungen*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Fahlenbrach, Kathrin (2009): *Protest-Räume – Medien-Räume. Zur rituellen Topologie der Straße als Protest-Raum*. In: Sandra Maria Geschke (Hrsg.), *Straße als kultureller Aktionsraum*, S. 98-110.
- Farrell, Michael P. (2001): *Collaborative circles*. Chicago und London: The University of Chicago Press.
- Feldhoff, Silke (2009): *Zwischen Politik und Spiel. Partizipation als Strategie und Praxis in der bildenden Kunst*. Fakultät Bildende Kunst. Berlin: Universität der Künste. Dissertation.
- Felshin, Nina (Hg.) (1995): *But is it art? The Spirit of Activism*. Seattle/Washington: Bay Press.
- Ferguson, Francesca (2004): Architecture minds the gap: Berlin's fragmented urbanisation. In: Shumon Basar/Markus Miessen (Hrsg.), *Did someone say participate?* Cambridge: MIT Press, S. 123-135.
- Fine, Gary Alan/Brooke Harrington (2004): Tiny Publics: Small Groups and Civil Society. In: *Sociological Theory* 22, S. 341-356.
- Fischer-Lichte, Erika (1997): *Die Entdeckung des Zuschauers*.
- Fischer-Lichte, Erika (2000): Vom Text zur „Performance“. Der „PERFORMATIVE TURN“ in den Kulturwissenschaften. In: *Kunstforum international* 152, S. 61-63.
- Fischer-Lichte, Erika (2001): *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen: Francke Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M Suhrkamp.
- Fisher, Len (2010): *Schwarmintelligenz. Wie einfache Regeln Großes möglich machen*. Frankfurt am Main: Eichborn.
- Flick, Uwe (2007): Triangulation. In: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), *Qualitative Sozialforschung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 309-318.
- Flick, Uwe (2009): Design und Prozess qualitativer Forschung. In: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), *Qualitative Forschung*. Hamburg: Rowohlt, S. 252-264.
- Florida, Richard L. (2004): *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York, NY: Basic Books.
- Foster, Hal (1996): *The Artist as Ethnographer. The Return of the Real*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Fotiadi, Eva (2008): *Participation and Collaboration in Contemporary Art*. Fakultät der Geisteswissenschaften. Amsterdam. Doktor.

- Franck, Georg (1998): *Ökonomie der Aufmerksamkeit*. [Nachdr.]. München [u.a.]: Hanser.
- Franzen, Brigitte/Kasper König/Carina Plath (Hg.) (2007): *skulptur projekte münster 07*. Köln: Buchhandlung Walther König.
- Frieling, Rudolf (2008): *Toward participation in art*. In: Robert Atkins/Rudolf Frieling/Boris Groys/Lev Manovich (Hrsg.), *The art of participation*. New York & London: Thames & Hudson, S. 33-48.
- Fritz, Angelika (2005): *Parallelaktionen*. In: *Archplus* 173, S. 58-59.
- Frohne, Ursula (2007): *Kunst ohne Werk: Künstlerische Praxis als kritisch-diskursives Projekt*. In: Jutta Held (Hrsg.), *Kunst und Politik*. Göttingen: Guernica-Gesellschaft, S. 103-126.
- Frohne, Ursula/Christian Katti (2007): *Einführung: Bruchlinien und Bündnisse zwischen Kunst und Politik*. In: Jutta Held (Hrsg.), *Kunst und Politik*. Göttingen: Guernica-Gesellschaft. Jahrbuch 9, S. 15-26.
- Fung, Archon/Erik Wright (2001): *Deepening democracy: Innovations in Empowered Participatory Governance*. In: *Politics & Society* 29, S. 5-41.
- Gabriel, Oscar/Eva-Maria Trüdinger/Kerstin Völkl (2004): *Bürgerengagement in Form von ehrenamtlicher Tätigkeit und sozialen Hilfsleistungen*. In: Statistisches Bundesamt (Hrsg.), *Alltag in Deutschland. Analysen zur Zeitverwendung*. Wiesbaden: Statistisches Bundesamt, S. 337-356.
- Gaiser, Wolfgang/Winfried Krüger/Johan de Wijke (2009): *Demokratielernen durch Bildung und Partizipation*. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 45, S. 39-46.
- Gallie, Walter B. (1956): *Essentially Contested Concepts*. In: *Proceedings of the Aristotelian Society* 56, S. 167-198.
- Gebhardt, Winfried/Ronald Hitzler (Hg.) (2006): *Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Gee, Marie (1995): *Yes in My Front Yard: Participation and the Public Art*. In: *High Performance* 69/70.
- Geene, Stephan (2006): *Interventionismus und Aktivismus*. In: Hubertus Butin (Hrsg.), *DuMonts Begriffslexikon Zeitgenössische Kunst*. Köln: DuMont, S. 138-141.
- Geiselberger, Heinrich (2007): *Und jetzt? : Politik, Protest und Propaganda*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- George, Alexander/Andrew Bennett (2005): *Case Studies and Theory Development in the Social Science*. Cambridge, MA: Belfer Center for Science and International Affairs.
- Gerhardt, Volker (2007): *Partizipation*. München: C. H. Beck.
- Gerring, John (2001): *Social Science Methodology: A Criterial Framework*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gertler, Meric (2003): *Tacit knowledge and the economic geography of context, or The undefinable tacitness of being (there)*. In: *Journal of Economic Geography* 3, S. 75-99.
- Giddens, Anthony (1979): *Central Problems in Social Theory. Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*. London: MacMillan.
- Gieryn, Thomas (2000): *A space for place in sociology*. In: *Annual Review of Sociology* 26, S. 463-496.
- Goffmann, Erving (1973 [1959]): *Wir alle spielen Theater*. München: Piper.
- Göhler, Adrienne (2006): *Verflüssigungen: Wege und Umwege vom Sozialstaat zur Kultargesellschaft*. Frankfurt am Main: Campus.

- Göschel, Albrecht/Volker Kirchberg (Hg.) (1998): Kultur in der Stadt. Stadtsoziologische Analysen zur Kultur. Opladen: Leske+Budrich.
- Graw, Isabelle (2008): Learning from Bourdieu. In: Beatrice von Bismarck/Therese Kaufman/Ulf Wuggenig (Hrsg.), Nach Bourdieu: Visualität, Kunst, Politik. Wien: Turia+Kant, S. 303-318.
- Graw, Isabelle (2010): Im Griff des Marktes? Über die relative Heteronomie von Kunst, Kunstwelt und Kunstkritik. In: Sighard Neckel (Hrsg.), Kapitalistischer Realismus. Von der Kunstaktion zur Gesellschaftskritik. Frankfurt am Main: Campus, S. 73-92.
- Greven, Michael (2010): Verschwindet das Politische in der politischen Gesellschaft? In: Thomas Bedorf/Kurt Röttgers (Hrsg.), Das Politische und die Politik. Frankfurt: Suhrkamp, S. 68-88.
- Greven, Michael Th. (2003): Sind Demokratien reformierbar? Bedarf, Bedingungen und normative Orientierungen für eine Reform. In: Claus Offe (Hrsg.), Demokratisierung der Demokratie. Frankfurt am Main: Campus, S. 72-91.
- Gronemeyer, Marianne (1976): Motivation und politisches Handeln. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Grothe, Nicole (2005): InnenStadtAktion Kunst oder Politik? Künstlerische Praxis in der neoliberalen Stadt. Wien: transcript.
- Groys, Boris (2004): Über das Neue: Versuch einer Kulturökonomie. Frankfurt am Main: Fischer.
- Gruber, Sabine (2007): Intermediäre Organisationen in der Stadtentwicklung. Gemeinwesenentwicklung, Quartiermanagement und Lokale Ökonomie. München: Fachhochschule München. Europäischer Masterstudiengang.
- Gschwend, Thomas/Frank Schimmelpfennig (Hg.) (2007): Forschungsdesign in der Politikwissenschaft. Frankfurt: Campus.
- Guidi, Emanuele (Hg.) (2008): Urban makers. Parallel narratives of grassroots practices and tensions. Berlin: b_books.
- Gutmann, Amy/Dennis Thompson (1996): Democracy and Disagreement. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Haagemann, Anke/Elke Beyer (2008): Kulturelle Strategien für schrumpfende Städte. In: Christa Reicher/Silke Edelhoff/Päivi Kataikko (Hrsg.), StadtPerspektiven. Positionen und Projekte zur Zukunft von Stadt und Raum. Stuttgart/Zürich, S. 100-108.
- Habermas, Jürgen (1981): Theorie des kommunikativen Handelns. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Habermas, Jürgen (1992): Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hamdi, Nabeel (2004): Small Change. London: Earthscan.
- Hantelmann, Dorothea von/Michael Lüthy (2010): Handeln als Kunst und Kunst als Handeln. Zur Einführung. In: Karin Gludovatz/Dorothea von Hantelmann/Michael Lüthy/Bernhard Schieder (Hrsg.), Kunsthandeln. Zürich, S.
- Haus, Michael (Hg.) (2002): Bürgergesellschaft, soziales Kapital und Lokale Politik. Opladen: Leske + Budrich.
- Haus, Michael (2005): Zivilgesellschaft und soziales Kapital im städtischen Raum. In: Aus Politik und Zeitgeschichte 3/2005, S. 25-31.
- Haus, Michael (2010): Transformation des Regierens und Herausforderungen der Institutionenpolitik. Baden-Baden: Nomos.

- Hauser-Schäublin, Brigitta (2003): Teilnehmende Beobachtung. In: Bettina Beer (Hrsg.), Methoden und Techniken der Feldforschung. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, S. 33-54.
- Häussermann, Hartmut/Dieter Läßle/Walter Siebel (2008): Stadtpolitik. Frankfurt: Suhrkamp.
- Häussermann, Hartmut/Walter Siebel (1987): Neue Urbanität. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Häussermann, Hartmut/Katja Simons (2003): Facing Fiscal Crisis: Urban Flagship Projects in Berlin. In: Frank Moulaert/Arantxa Rodriguez/Erik Swyngedouw (Hrsg.), The Globalized City – Economic Restructuring and Social Polarization in European Cities. Oxford: Oxford University Press, S. 107-124.
- Healey, Patsy (1997): Collaborative Planning – Shaping Societies. Houndmills and London: MacMillan Press.
- Hebdige, Dick (1979): Subculture: The meaning of style. London: Methuen.
- Heckhausen, Heinz (1989): Motivation und Handeln. Heidelberg: Springer-Verlag.
- Heidemann, Christine (2005): Dilettantismus als Methode. Mark Dions Recherchen zur Phänomenologie der Naturwissenschaften Philosophie. Gießen: Justus-Liebig-Universität Gießen.
- Helfferrich, Cornelia (2005): Die Qualität qualitativer Daten. Wiesbaden: Leske + Budrich.
- Hesse, Hans Albrecht (1998): Experte, Laie und Dilettant. Über Nutzen und Grenzen von Fachwissen. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Himmelmann, Gerhard (1983): Interesse als Paradigma der sozialwissenschaftlichen Lehre: Didaktisches Modell und Fallstudie. In: Ulrich Von Alemann/Erhard Forndran (Hrsg.), Interessenvermittlung und Politik. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 11-66.
- Hirsch, Michael (2004): The space of community; Between culture and politics. In: Markus & Shumon Basar Miessen (Hrsg.), Did someone say participate? Cambridge: MIT Press, S.
- Hirsch, Michael (2007): Die zwei Seiten der Entpolitisierung. Zur politischen Theorie der Gegenwart. Stuttgart: Franz Steiner.
- Hirsch, Michael (2009): Subversion und Widerstand. 10 Thesen über Kunst und Politik. In: INAESTHETIK Nr. 1, S. 7-23.
- Hirschauer, Stefan (2004): Praktiken und ihre Körper. Über materielle Partizipanden des Tuns. In: Karl H. Hörning/Julia Reuter (Hrsg.), Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis. Bielefeld: Transcript, S. 73-91.
- Hitzler, Ronald (1993): Verstehen: Alltagspraxis und wissenschaftliches Programm. In: Thomas Jung/Stefan Müller-Dohm (Hrsg.), „Wirklichkeit“ im Deutungsprozess. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 223-240
- Hitzler, Ronald (1998): Posttraditionale Vergemeinschaftung. Über neue Formen der Sozialbindung. In: Berliner Debatte INITIAL 9, S. 81-89
- Hitzler, Ronald (2010): Der Goffmensch. In: Anne Honer/Michael Mayer/Michaela Pfadenhauer (Hrsg.), Fragile Sozialität. Inszenierungen, Sinnwelten, Existenzbastler. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 17-34.
- Hitzler, Ronald/Anne Pfadenhauer (Hg.) (2008): Posttraditionale Gemeinschaften. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Holert, Tom (2000): Bildfähigkeiten. In: Tom Holert (Hrsg.), Imagineering. Köln: Oktagon, S. 14-33.

- Höller, Christian (1995a): Fortbestand durch Auflösung. Aussichten interventionistischer Kunst. In: *Texte zur Kunst* 20, S. 109-117.
- Höller, Christian (1995b): Störungsdienste. In: *springer – Hefte für Gegenwartskunst* Nr. 1, S. 20-26.
- Höller, Christian (2007): Entsorgung der Demokratie. In: *Spingerin* 3, S. 1-8.
- Holmes, Brian (2003): Liar's Poker. In: *springer – Hefte für Gegenwartskunst* 1.
- Holmes, Brian (2005): Eine egalitäre Kultur auf dem Wege der Partizipation für alle, die bereit sind, sofort anzufangen. In: Rene Block/Christian Nold (Hrsg.), *Kollektive Kreativität*. Frankfurt am Main: Revolver, S. 82-86.
- Holmes, Brian (2007): Do-It-Yourself Geopolitics: Cartographies of Art in the World. In: Blake Stimson/
- Gregory Sholette (Hrsg.), *Collectivism after modernism. The art of social imagination*. Minneapolis & London: University of Minnesota, S. 271-293.
- Holmes, Brian (2007): Extradisziplinäre Forschungen. Für eine neue Institutionenkritik. In: *transversal* 01.
- Holmes, Brian/Marco Deseriis (2009): Concerning art and social change. In: *Mute* 2, S. 44-57.
- Horn, Christian/Matthias Warstat (2003): Politik als Aufführung. Zur Performativität politischer Ereignisse. In: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Sandra Umathum/Matthias Warstat (Hrsg.), *Theatralität*. Tübingen & Basel: A. Francke Verlag, S. 395-415.
- Hörning, Karl H. (2001): Experten des Alltags. Die Wiederentdeckung des praktischen Wissens. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Hörning, Karl H./Julia Reuter (Hg.) (2004): *Doing Culture: Kultur als Praxis. Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Bielefeld: Transcript.
- Huber, Laila (2009): *Kunst der Intervention*. Marburg: Tectum.
- Hübner, Matthias/Robert Klanten (Hg.) (2010): *Urban Interventions. Personal projects in public spaces*. Berlin: Die Gestalten Verlag.
- Hummer, Bernard/Therese Kaufmann/Raimund Minichbauer/Gerald Raunig (Hg.) (2005): *republicart practices*. Wien: European Institute for Progressive Cultural Policies.
- Huning, Sandra (2006): *Politisches Handeln in öffentlichen Räumen*. Berlin: Leue.
- Huntington, Samuel/Joan M. Nelson (1976): *No easy choice. Political participation in developing countries*. Cambridge: Harvard University Press.
- Huxham, Chris/Siv Vangen (2003): *Enacting Leadership for Collaborative Advantage: Dilemmas of Ideology and Pragmatism in the Activities of Partnership Managers*. In: *British Journal of Management*, 14, S. 61-76.
- IBA-Büro (Hg.) (2008): *Die anderen Städte. Stadtumbau 2010*. Dessau: Stiftung Bauhaus Dessau.
- Jacobs, Mary Jane (2010): *Art in Public Space*. In: *The Exhibitionist* No. 2, S. 37-42.
- Jaeggi, Rahel (1997): *Welt und Person. Zum anthropologischen Hintergrund der Gesellschaftskritik Hannah Arendts*. Erstaussg., 1. Aufl. Berlin: Lukas-Verl.
- Joas, Hans (1996): *Die Kreativität des Handelns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jordan, Grant/William A Maloney (2007): *Explaining low participation rates: collective action and the „concerned unmobilized“*. In: Thomas Zittel/Dieter Fuchs (Hrsg.), *Participatory Democracy and Political Participation*. London & New York: Routledge, S. 127-151.

- Junge, Matthias (2004): Scheitern: Ein unausgearbeitetes Konzept soziologischer Theoriebildung und ein Vorschlag zu seiner Konzeptionalisierung. In: Matthias Junge/Götz Lechner (Hrsg.), Scheitern, Aspekte eines sozialen Phänomens. Wiesbaden: VS Verlag, S. 15-32.
- Kaase, Max (1982): Partizipatorische Revolution. Ende der Parteien? In: Joachim Raschke (Hrsg.), Bürger und Parteien. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 1-10.
- Kaase, Max (1992): Vergleichende politische Partizipationsforschung. In: Dirk Berg-Schlosser/Ferdinand Müller-Rommel (Hrsg.), Vergleichende Politikwissenschaft. Opladen: Leske+Budrich, S. 145-160.
- Kaase, Max (1997): Vergleichende Politische Partizipationsforschung. In: Dirk Berg-Schlosser/Ferdinand Müller-Rommel (Hrsg.), Vergleichende Politikwissenschaft. Ein einführendes Studienhandbuch. Opladen: Leske + Budrich, S. 159-174.
- Kanngieser, Anja (2007): Gesten des Widerstands im Alltag. Die Bedeutung von Spiel und Begehren in der Politik kollektiver Aneignung von Umsonst. (<http://eipcp.net/transversal/0307/kanngieser/de>; Zugriff 23.9.2012).
- Kaschuba, Wolfgang (2004): Repräsentation im öffentlichen Raum. In: Heinz Nagler/Riklef Rambow/Ulrike Sturm (Hrsg.), Der öffentliche Raum in Zeiten der Schrumpfung. Berlin: Leue, S. 40-48.
- Keane, John (2009): The Life and Death of Democracy. London/New York: Simon & Schuster.
- Kennedy, Padraic (2002): A carnival of revolution. Central Europe 1989. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Kersting, Norbert (2008): Innovative Partizipation: Legitimation, Machtkontrolle und Transformation. In: Norbert Kersting (Hrsg.), Politische Beteiligung. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 11-39.
- Kersting, Norbert (2008): Evaluation dialogischer Beteiligungsinstrumente. In: Norbert Kersting (Hrsg.), Politische Beteiligung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 270-292.
- Kersting, Norbert/Philippe Schmitter/Alexander Trechsel (2008): Die Zukunft der Demokratie. In: Norbert Kersting (Hrsg.), Politische Beteiligung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 40-62.
- Kester, Grant H. (2004): Conversation pieces. Community+Communication in modern art. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Kirby, Michael ([1987] 1990): A Formalist Theatre. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Kirchberg, Volker (1998a): Stadtkultur in der Urban Political Economy. In: Albrecht Göschel/Volker Kirchberg (Hrsg.), Kultur in der Stadt. Stadtsoziologische Analysen zur Kultur. Opladen: Leske+Budrich, S. 41-52.
- Kirchberg, Volker (1998b): Kulturerlebnis Stadt? Money, Art and Public Places. In: Albrecht Göschel/Volker Kirchberg (Hrsg.), Kultur in der Stadt. Stadtsoziologische Analysen zur Kultur. Opladen: Leske+Budrich, S. 81-99.
- Klamt, Martin (2012): Öffentliche Räume. In: Frank Eckardt (Hrsg.), Handbuch Stadtsoziologie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 775-804.
- Klass, Tobias Nikolaus (2010): Das Gespenst des Politischen. Anmerkungen zur „politischen Differenz“. In: Thomas Bedorf/Kurt Röttgers (Hrsg.), Das Politische und die Politik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 303-334.
- Klein, Ansgar (2005): Bürgerschaftliches Engagement und Zivilgesellschaft. In: Politische Vierteljahresschrift 33, S. 1-17.

- Kluge, Alexander/Oskar Negt (1972): *Öffentlichkeit und Erfahrung: zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Knott, Marie Luise (2011): *Verlernen: Denkwege bei Hannah Arendt*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Kofman, Eleonore/Elizabeth Lebas (1996): *Lost in Transposition*. London: Blackwell.
- Kolesch, Doris (2008): *Politik als Theater: Plädoyer für ein ungeliebtes Paar*. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 42, S. 35-40.
- Krajewski, Markus (Hg.) (2004): *Projektemacher*. Berlin: Kadmos.
- Kravagna, Christian (1998): *Arbeit an der Gesellschaft. Modelle partizipatorischer Kunst*. In: Marius Babias/
- Achim Könneke (Hrsg.), *Die Kunst des Öffentlichen*. Dresden: Verlag der Kunst, S. 29-46.
- Krell, Christian/Thomas Meyer/Tobias Mörschel (2012): *Demokratie in Deutschland. Wandel, aktuelle Herausforderungen, normative Grundlagen und Perspektiven*. In: Christian Krell/Tobias Mörschel (Hrsg.), *Demokratie in Deutschland. Zustand – Herausforderungen – Perspektiven*. Wiesbaden: Springer VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 9-24.
- Krempf, Sophie-Thérèse (2009): *Paradoxien der Arbeit. Die Paradigmatik von Funktion und Bedeutung in den Transformationen des Arbeitsbegriffs* Universität St. Gallen. Dissertation, S. 435.
- Kronauer, Martin (2002): *Exklusion*. Frankfurt: Campus.
- Kube Ventura, Holger (2002): *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*. Wien: edition selene.
- Kulturmassnahmen (2005): *Anton Reiser Werkstipendium. Dokumentation*. Berlin.
- Kwon, Miwon (2002): *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA/ London: MIT Press.
- Kwon, Miwon (2007): *Öffentliche Sphäre*. In: Brigitte Franzen/Kasper König/Carina Plath (Hrsg.), *skulptur projekte münster 07*. Köln: Buchhandlung Walther König, S. 412.
- Laclau, Ernesto (1996): *Emancipation(s)*. London-New York: Verso.
- Laclau, Ernesto (1999): *Dekonstruktion, Pragmatismus, Hegemonie*. In: Chantal Mouffe (Hrsg.), *Dekonstruktion und Pragmatismus. Demokratie, Wahrheit und Vernunft*. Wien: Passagen, S. 111-154.
- Lacy, Suzanne (1996): *Cultural pilgrimages and metaphoric journeys*. In: Suzanne Lacy (Hrsg.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, S. 19-47.
- Lamnek, Siegfried (1995): *Qualitative Sozialforschung. Band I: Methodologie*. Weinheim: Beltz.
- Landry, Charles (2008): *The creative city: a toolkit for urban innovators*. 2nd. London, UK: Earthscan.
- Lange, Bastian (2005): *Culturepreneurs in Berlin: Orts- und Raumproduzenten von Szenen*. In: *Berliner Blätter*, S. 53-65.
- Lange, Bastian (2007): *Die Räume der Kreativszenen*. Bielefeld: transcript.
- Latour, Bruno (2002): *Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*. In: *Critical Inquiry* 30.
- Latour, Bruno (2005): *From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public*. In: Bruno Latour/
- Peter Weibel (Hrsg.), *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*. Karlsruhe.

- Lave, Jean/Etienne Wenger (1991): *Situated Learning. Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Law, John (2003): *Making a Mess with Method*. (<http://www.comp.lancs.ac.uk/sociology/papers/Law-Making-a-Mess-with-Method.pdf>)
- Law, John/John Urry (2003): *Enacting the Social*. (<http://www.comp.lancs.ac.uk/sociology/papers/Law-Urry-Enacting-the-Social.pdf>).
- Lazzarato, Maurizio (1996): *Immaterial Labour*. In: Michael Hardt/Paolo Virno (Hrsg.), *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 133-147.
- Lebuhn, Henrik/Katharina Morawek (2009): *Die Nähe zu sozialen Bewegungen ist entscheidend*. In: *analyse & kritik* Nr. 543.
- Lee, Kyungjoon/John Brownstein/Richard Mills/Isaac Kohane (2010): *Does Collocation Inform the Impact of Collaboration?* In: *PloS ONE*.
- Lefebvre, Henri ([1967] 1991): *The production of space*. Oxford, OX, UK; Cambridge/MA: Blackwell.
- Lefebvre, Henri (1996): *Writings on cities*. Cambridge/MA: Blackwell Publishers.
- Lefort, Claude (1999): *Fortdauer des Theologisch-Politischen?* Wien: Turia + Kant.
- Leggewie, Claus/Richard Münch (Hg.) (2001): *Politik im 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lehmann, Steffen (Hg.) (2009): *Back to the city. Strategies of urban interventions*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Lehmuskallio, Asko (2007): *Visuelle Brüche? Anmerkungen zu kulturellem Widerstand mit werbeähnlichen Methoden*. In: Jutta Held (Hrsg.), *Kunst und Politik*. Göttingen: Guernica, S. 139-157.
- Lehnert, Matthias/Bernhard Miller/Arndt Wonka (2007): *Na und? Überlegungen zur theoretischen und gesellschaftlichen Relevanz in der Politikwissenschaft*. In: Thomas & Frank Schimmelpfennig Gschwend (Hrsg.), *Forschungsdesign in den Politikwissenschaften*. Frankfurt/New York: Campus, S. 39-62.
- Lewitzky, Uwe (2005): *Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität*. Bielefeld: transcript.
- Lezaun, Javier/Noortje Marres (2011): *Materials and devices of the public: an introduction*. In: *Economy and Society* 40, S. 489-509.
- Lind, Maria (2004): *Aktualisierung des Raums: Der Fall Oda Projesi*. In: *transversal* 10, S. 1-8.
- Lind, Maria (2007): *The collaborative turn*. In: Johanna Billing/Maria Lind/Lars Nilsson (Hrsg.), *Taking the matter into common hands*. London: black dog publishing, S. 15-31.
- Linden, Markus/Winfried Thaa (2009): *Die politische Repräsentation von Fremden und Armen*. Baden-Baden: Nomos.
- Lippard, Lucy (1973): *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley & London: University of California Press.
- Lippmann, Walter (1993 [1927]): *The Phantom Public*. New Brunswick: Transaction.
- Loftus, Alex (2006): *Democratic Interventions into the Urbanisation of Nature. Generalized Empowerment: Urban Forum*. London: CityMine(d).

- Logemann, Jan (2006): Einkaufsparadies und „Gute Stube“. Fußgängerzonen in Westdeutschen Innenstädten der 1950er bis 1970er Jahre. In: Adelheit von Saldern (Hrsg.), Stadt und Kommunikation in bundesrepublikanischen Umbruchszeiten. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, S. 103-122.
- Lorenz, Renate/Juliane Rebenitsch (1996): Wir haben nichts zu verlieren außer unseren Anführungszeichen. In: Texte zur Kunst 6, S. 95-109.
- Lösch, Bettina (2005): Deliberative Politik. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Lovink, Geert (Hg.) (2004): Shaping the network society: the new role of civil society in cyberspace. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Lovink, Geert/Pit Schultz (1997): Anmerkungen zur Netzkritik. In: Stefan Münkler/Alexander Roesler (Hrsg.), Mythos Internet. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.
- Löw, Martina (2001): Raumsoziologie. Frankfurt: Suhrkamp.
- Lüders, Christian (2003): Teilnehmende Beobachtung. In: Ralf Bohnsack/Winfried Marotzki/M. Meuser (Hrsg.), Hauptbegriffe Qualitative Sozialforschung. Ein Wörterbuch. Opladen: Leske + Budrich, S. 151-153.
- Luhmann, Niklas (1984): Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt: Suhrkamp.
- Maciunas, George (1965): Manifesto on Art/Fluxus Art Amusement. 2009.
- Macunias, George (1965): Fluxus Art-Amusement.
- Maffesoli, Michel (1996): The Time of Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society. London: Sage.
- Maier, Jürgen (2000): Politikverdrossenheit in der Bundesrepublik Deutschland. Dimensionen – Determinanten – Konsequenzen. Opladen: Leske+Budrich.
- Manin, Bernard (2007): Kritik der repräsentativen Demokratie. Berlin: Matthes & Seitz.
- Marchart, Oliver (2005): Auf der Bühne des Politischen. In: Gerald Raunig/ULF Wuggenig (Hrsg.), PUBLICUM Theorien der Öffentlichkeit. Wien: Turia + Kant.
- Marchart, Oliver (2005): Neu beginnen. Hannah Arendt, die Revolution und die Globalisierung. Wien: Turia + Kant.
- Marchart, Oliver (2010): Die politische Differenz – Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Marcuse, Peter/Ronald van Kempen (2002): Of states and cities: the partitioning of urban space. Oxford/
New York: Oxford University Press.
- Marres, Noortje (2012): Material Participation: Technology, the Environment and Everyday Publics. London: Palgrave Macmillan.
- Matarasso, Francois (2005): Art, Society & Autonomy. In: Hans-Peter Burmeister (Hrsg.), Autonomie und Intervention. Loccum: GGP media on demand, S. 227-236.
- Mattoni, Alice (2008): Serpica Naro and the Others. The Media Sociali Experience in Italian Struggles Against Precarity. In: PORTAL Journal of Multidisciplinary Studies vil. 5, S. 1-24.
- Matzner, Florian (Hg.) (2004): Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Mauss, Marcel (1984 [1950]): Die Gabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mayer, Margit (2003): Lokale Politik und Bewegungen im Kontext der Globalisierung. In: Oliver Schmidtke/
Albert Scharenberg (Hrsg.), Das Ende der Politik?: Globalisierung und der Strukturwandel des Politischen. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 277-300.

- Mayntz, Renate (1997): Soziale Dynamik und politische Steuerung: theoretische und methodologische Überlegungen. Frankfurt am Main/New York: Campus.
- Mayring, Philipp (2002): Einführung in die Qualitative Sozialforschung. Weinheim und Basel: Wetzl.
- Mayrofer, Nina (2003): Kunst des Scheiterns.
- Mazza, Lisa/Julia Moritz (Hg.) (2011): Kritische Komplizenschaft/Critical Complicity. Wien: Schlebrügge.
- McAdam, Doug (2003): Beyond structural analysis: Toward a more dynamic understanding of social movements. In: Mario Dani/Doug McAdam (Hrsg.), Social Movements and Networks: Relational Approaches to Collective Action. Oxford: Oxford University Press, S. 281-298.
- McDonald, Kevin (2002): From Solidarity to Fluidity: social movements beyond ‚collective identity‘ – the case of globalization conflicts. In: Social Movement Studies 1, S. 109-128.
- McKenzie, Jon (2001): Perform or else. From discipline to performance. New York: Routledge.
- McRobbie, Angela (2004): Everyone is Creative. Artists as Pioneers of the New Economy. In: Tony Bennett/Elizabeth Silva (Hrsg.), Contemporary Culture and Everyday Life. Mill Valley, CA: Sociology Press, S. 186-199.
- McRobbie, Angela (2007): Die Los-Angelesisierung von London. Drei kurze Wellen in den Kreativitäts- und Kultur-Mikroökonomien von jungen Menschen in Großbritannien. In: Gerald Raunig/Ulf Wuggenig (Hrsg.), Kritik der Kreativität. Wien: Turia + Kant, S. 79-91.
- Meinefeld, Werner (2009): Hypothesen und Vorwissen in der qualitativen Sozialforschung. In: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), Qualitative Forschung. Hamburg: Rowohlt, S. 265-286.
- Melucci, Alberto (1985): The symbolic challenge of contemporary movements. In: Social Research 52, S. 789-817.
- Melucci, Alberto (1996): Challenging Codes: Collective Action in the Information Age. Cambridge: Cambridge University Press.
- Merkel, Janet (2011): Kreativität und Stadt. Zu Rolle, Wirkung und Formen horizontaler Kooperationsformen in der Beförderung von Kultur- und Kreativwirtschaft. Berlin: Humboldt-Universität.
- Merkel, Wolfgang/Alexander Petring (2012): Partizipation und Inklusion. In: Christian Krell/Tobias Mörschel (Hrsg.), Demokratie in Deutschland. Zustand – Herausforderungen – Perspektiven. Wiesbaden: Springer VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 93-119.
- Merli, Paola (2002): Evaluating the social impact of participation in arts activities. In: International Journal of Cultural Policy 9 (3), S. 337-346.
- Merten, Klaus/Joachim Westerbarkey (1994): Public Opinion und Public Relations. In: Klaus Merten/Siegfried J. Schmidt/Siegfried Weischenberg (Hrsg.), Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 188-211.
- Metken, Günter (1996): Spurensicherung: eine Revision. Amsterdam: Verlag der Kunst.
- Meuser, Michael/Ulrike Nagel (2002): Experteninterviews – vielfach erprobt, wenig bedacht. In: Alexander Bogner/Beate Littig/Wolfgang Menz (Hrsg.), Das Experteninterview. Opladen: Leske + Budrich, S. 441-471.

- Meuser, Michael/Ulrike Nagel (2003): Experteninterview. In: Ralf Bohnsack/Winfried Marotzki/Michael Meuser (Hrsg.), *Hauptbegriffe Qualitative Sozialforschung*. Opladen: Leske + Budrich, S. 57-58.
- Meyer, Thomas (2009): *Was ist Demokratie? Eine diskursive Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Meyer, Thomas/Rüdiger Ontrup/Christian Schicja (2000): *Die Inszenierung der Politischen. Zur Theatralität von Mediendiskursen*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Michel, Boris (2005): *Stadt und Gouvernamentalität*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Micheletti, Michele/Andrew McFarland (Hg.) (2010): *Creative Political World*. Boulder: Colorado: Paradigm Publishers.
- Michels, Christoph (2010): *Räume der Partizipation – Wie man ein Kunstmuseum inszeniert*. Hochschule für Wirtschafts-, Rechts- und Sozialwissenschaften. Bamberg: Universität St. Gallen. Doktor der Wirtschaftswissenschaften, S. 296.
- Miessen, Markus (Hg.) (2010): *Albtraum Partizipation*. Berlin: Merve.
- Miessen, Markus/Shumon Basar (Hg.) (2004): *Did someone say participate?* Cambridge: MIT Press.
- Milevska, Suzana (2006): *Partizipatorische Kunst*. In: Springer | in 2.
- Mitscherlich, Alexander (1965): *Die Unwirtlichkeit unserer Städte*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Mittelstraß, Jürgen (1992): *Von der Freiheit der Forschung und der Verantwortung des Wissenschaftlers*. In: Jürgen Mittelstraß (Hrsg.), *Leonardo-Welt. Über Wissenschaft, Forschung und Verantwortung*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Mittelstraß, Jürgen (2003): *Transdisziplinarität – wissenschaftliche Zukunft und institutionelle Wirklichkeit*. Konstanz: UVK Universitätsverlag Konstanz.
- Möllers, Christoph (2008): *Demokratie. Zumutungen und Versprechen*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Möllers, Christoph (2009): *Vom Leiden an der Demokratie*. In: polar #7, S. 15-19.
- Montaigne, Michel de (2011 [1580]): *Essais*. München: dtv.
- Montin, Stig (2007): *Mobilizing for participatory democracy*. In: Thomas Zittel/Dieter Fuchs (Hrsg.), *Participatory Democracy and Political Participation*. London and New York: Routledge.
- Möntmann, Nina (2002): *Kunst als sozialer Raum*. Köln: Walther König.
- Möntmann, Nina (2010): *Das Verlassen des Ateliers*. In: Michael Diers/Monika Wagner (Hrsg.), *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*. Berlin: Akademie Verlag.
- Montola, Markus/Jaakko Stenros/Annika Waern (2009): *Pervasive games. Theory and design*. Burlington, MA: Morgan Kaufman.
- Mörtenböck, Peter/Helge Mooshammer (2008): *A Practice Without Discipline I Networked Cultures*. media art net. London: <http://cont3xt.net/blog/?=1015>.
- Mouffe, Chantal (2005): *On the Political*. New York: Routledge.
- Mouffe, Chantal (2008): *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Moulaert, Frank/Arantxa Rodriguez/Erik Swyngedouw (2003): *Urban Restructuring, Socio-Political Polarization and New Urban Policies*. In: Frank Moulaert/Arantxa Rodriguez/Erik Swyngedouw (Hrsg.), *The Globalized City – Economic Restructuring and Social Polarization in European Cities*. Oxford: Oxford University Press, S. 29-45.

- Moyerson, Johan/Jim Segers (2006): Urban Interventions and Generalized Empowerment. Generalized Empowerment. Uneven Development and Urban Interventions. City Mine(d). Brüssel.
- Müller-Jentsch, Walther (2011): Die Kunst in der Gesellschaft. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Münkler, Herfried (2001): Die Theatralisierung der Politik. In: Josef Früchtl/Jörg Zimmermann (Hrsg.), Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 144-163.
- Münnich, Sascha (2011): Interessen und Ideen: Soziologische Kritik einer problematischen Unterscheidung. In: Zeitschrift für Soziologie Heft 5, S. 371-387.
- Myers, Daniel/Pamela Oliver (2003): Networks, Diffusion, and Cycles of Collective Action. In: Mario Dani/Doug McAdam (Hrsg.), Social Movements and Networks: Relational Approaches to Collective Action. Oxford: Oxford University Press, S. 173-203.
- Nancy, Jean-Luc (1988): Die undarstellbare Gemeinschaft. Stuttgart: Schwarz.
- Neckel, Sighard (Hg.) (2010): Kapitalistischer Realismus. Frankfurt am Main: Campus.
- Nollert, Angelika (2005): Kunst ist Leben und Leben ist Kunst. In: Rene Block/Angelika Nollert (Hrsg.), Kollektive Kreativität. Frankfurt am Main: Revolver, S. 19-24.
- Nonaka, Ikujiro/Hiro Takeuchi (1995): The Knowledge-Creating Company: How Japanese Companies Create the Dynamics of Innovation. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Norris, Pippa (2002): Democratic phoenix: reinventing political activism. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Novy, Andreas/Sarah Habersack (2010): Wissensallianzen für „Eine Stadt für ALLE – in ihrer Verschiedenheit“. In: *dérive* 40/41, S. 178-183.
- O'Doherty, Brian (1976): Inside the White Cube. Berkeley und Los Angeles University of California Press.
- O'Neill, Paul (2009/2010): Beyond Group Practice. In: *Manifesta* No. 8, S. 37-45.
- O'Neill, Paul (2010): Three stages in the art of public participation. In: *dérive* Heft 39, S. 11-16.
- O'Reilly, Tim (2004): The Architecture of Participation.
- Obrist, Hans Ulrich (2008): A Brief History of Curating. Zürich & Dijon: JRP Ringier & Les Presses du Réel.
- Offe, Claus (2003): Herausforderungen der Demokratie. Frankfurt/New York: Campus.
- Osborne, Thomas/Nikolas S. Rose (1999): Do the social sciences create phenomena: the case of public opinion research. In: *British Journal of Sociology* 50, S. 367-396.
- Ott, Michaela (2009): Zum Verhältnis des Ästhetischen und Politischen in der Gegenwart. In: Michaela Ott/Harald Strauß (Hrsg.), ÄSTHETIK + POLITIK. Neuaufteilungen des Sinnlichen in der Kunst. Hamburg: textem, S. 9-25.
- Paavola, Sami/Lasse Lipponen/Kai Hakkarainen (2004): Models of Innovative Knowledge Communities and the Metaphors of Learning. In: *Review of Educational Research* 74, S. 557-576.
- Palonen, Kari (1985): Politik als Handlungsbegriff. Horizontwandel des Politikbegriffs in Deutschland 1890-1933. Helsinki: Finnish Society of Sciences and Letters.
- Palonen, Kari (2007): Politics or the political? An historical perspective on a contemporary non-debate. In: *European Political Science* 6, S. 69-78.

- Parick, Martin (2011): Performative tactics and the choreographic reinvention of public space. In: Arts & the Public Sphere Volume 1, S. 65-84.
- Pateman, Carol (1970): *Participation and Democratic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Paterson, Andrew Gryf (2010): A Buzz between Rural Cooperation and the Online Swarm. In: *Affinities: A Journal of Radical Theory, Culture, and Action* 4, S. 83-109.
- Patzelt, Werner J. (2000): Mikroanalyse in der Politikwissenschaft. Eine ethnomethodologische Perspektive. In: Stefan Immerfall (Hrsg.), *Parteien, Kulturen und Konflikte. Beiträge zur multikulturellen Gegenwartsgesellschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 223-253.
- Petcou, Constantin/Doina Petrescu/Nolwenn Marchend (Hg.) (2007): *Urban Act*. Paris: atelier d'architecture autogérée (aaa) – PEPRAV.
- Pinder, David (2008): Urban interventions: Art, Politics and Pedagogy. In: *International Journal of Urban and Regional Research* 32.3, S. 730-36.
- Polletta, Francesca (2002): *Freedom is an endless meeting*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Polletta, Francesca (2006): *It was like a fever. Storytelling in protest and politics*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Popitz, Heinrich (1997): *Wege der Kreativität*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Priller, Eckhard (2008): Ressourcen und Potentiale zivilgesellschaftlicher Organisationen in Deutschland. In: Jürgen Kocka (Hrsg.), *Zukunftsfähigkeit Deutschlands*. Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung, S. 299-314.
- Prisching, Manfred (2010): Beipackzettel für Bastlerexistenzen. In: Anne Honer/Michael Mayer/Michaela Pfadenhauer (Hrsg.), *Fragile Sozialität. Inszenierungen, Sinnwelten, Existenzbastler*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 179-195.
- Purcell, Mark (2007): City-Regions, Neoliberal Globalization and Democracy: A Research Agenda. In: *International Journal of Urban and Regional Research* 31.1, S. 197-206.
- Putnam, Robert (1995): Turning In, Turning Out: The Strange Disappearance of Social Capital in America. In: *Political Science and Politics* 28, S. 664-83.
- Puype, Dominique (2004): Arts and culture as experimental spaces in the city. In: *City* 8/2, S. 295-301.
- Ragin, Charles C. (1992): „Casing“ and the process of social enquiry. In: Howard S. Becker/Charles C. Ragin (Hrsg.), *What Is a Case?: Exploring the Foundations of Social Inquiry*, S. 217-226.
- Rajakovics, Paul (2010): Die Dritte Ebene: Ambulanter Urbanismus. In: *dérive* Heft 39, S. 30-39.
- Rancière, Jacques (2002): *Das Unvernehmen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rancière, Jacques (2006): *Die Aufteilung des Sinnlichen*. Berlin: B_books.
- Rancière, Jacques (2008): *Thesen zur Politik*. Zürich: diphanes.
- Raschke, Joachim (1985): *Soziale Bewegungen. Ein historisch-systematischer Grundriß*. Frankfurt am Main/New York: Campus.
- Raunig, Gerald (2002): *Transversale Multituden*. republicart 09. Wien: Turia + Kant.
- Raunig, Gerald (2003): *Transversal. Kunst und Globalisierungskritik*. Wien: Turia + Kant.
- Raunig, Gerald (2004): Spacing the Lines. Konflikt statt Harmonie. In: Stella Rollig/Eva Sturm (Hrsg.), *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*. Wien: Turia + Kant, S. 118-127.

- Raunig, Gerald (2005): Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im 20. Jahrhundert. Wien: Turia + Kant.
- Raunig, Gerald/Ulf Wuggenig (Hg.) (2005): PUBLICUM Theorien der Öffentlichkeit. republicart 5. Wien: Turia + Kant.
- Rebentisch, Juliane (2003): Die Kunst der Installation. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rebentisch, Juliane (2006): Autonomie? Autonomie! Ästhetische Erfahrung heute. In: Freie Universität Berlin Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.), Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit. Berlin, S. 1-10.
- Reckwitz, Andreas (2003): Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive. In: Zeitschrift für Soziologie 32, S. 282-301.
- Reckwitz, Andreas (2010): Vom Künstlermythos zur Normalisierung kreativer Prozesse: Der Beitrag des Kunstfeldes zur Genese des Kreativsubjekts. In: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hrsg.), Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus. Berlin: Kadmos, S. 98-117.
- Reinigungsgesellschaft (2009): Re-Socialisation of Art, Museum of Contemporary Art Odessa.
im Museum der zeitgenössischen Kunst
- Rheinberger, Hans-Jörg (1992): Experiment Differenz Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge. Marburg: Basilisken-Press.
- Rheingold, Howard (2002): Smart mobs : the next social revolution. Cambridge, MA: Perseus Pub.
- Richter, Emanuel (2008): Die Wurzeln der Demokratie. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Rittel, Horst w. J./Melvin M. Webber (1984): Planning Problems are Wicked Problems. In: Nigel Cross (Hrsg.), Developments in Design Methodology. Chichester, UK: John Wiley & Sons, S. 135-144.
- Rochon, Thomas R. (1998): Culture Moves. Ideas, activism, and changing values. Princeton: Princeton University Press.
- Rode, Philipp/Bettina Wanschura/Christian Kubesch (Hg.) (2010): Kunst mach Stadt – Vier Fallstudien zur Interaktion von Kunst und Quartier. Wiesbaden: VS-Verlag.
- Rollig, Stella (1998): Das wahre Leben. Projektorientierte Kunst in den neunziger Jahren. In: Marius Babias/Achim Könneke (Hrsg.), Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen/sozialen/öffentlichen Raum. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, S. 12-27.
- Rollig, Stella (2000): Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: transversal 03.
- Rollig, Stella/Eva Sturm (Hg.) (2002): Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Wien: Turia + Kant.
- Römer, Stefan (2001): Künstlerische Strategien des Fake. Ostfildern: DuMont
- Römer, Stefan (2006): Urbanismuskritik als künstlerische Praxis. In: Hubertus Butin (Hrsg.), Dumonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln: Dumont, S. 291-95.
- Rosa, Hartmut (2010): Theorien der Gemeinschaft. Hamburg: Junius.
- Rosanvallon, Pierre (2003): Pour une histoire conceptuelle du politique. Paris: Seuil.
- Rose, Gillian (2006): Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials. London: Sage Publications.
- Rose, Nikolas S. (1999): Powers of freedom: reframing political thought. Cambridge, United Kingdom ; New York, NY: Cambridge University Press.

- Roselt, Jens (2004): Erfahrung im Verzug. In: Erika Fischer-Lichte/Clemens Risi/Jens Roselt (Hrsg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. Berlin: Theater der Zeit. Recherche 18, S. 27-39.
- Rosler, Martha (2010): Culture Class: Art, Creativity, Urbanism. In: e-flux journal 21.
- Rostalski, Michael (2011): Gelebte Orte – Geplante Stadt. Informelle Nutzungen urbaner Räume und partizipative Stadtentwicklung – Das RAW-Gelände in Berlin. Königshausen & Neumann.
- Roth, Roland (1994): *Demokratie von unten. Neue soziale Bewegungen auf dem Wege zur politischen Institution*. Köln: Bund-Verlag.
- Roth, Roland (2011): Für eine Demokratie-Enquete des Deutschen Bundestags. In: Newsletter des Bundesnetzwerk Bürgerschaftliches Engagement 27.
- Rötzer, Florian (1995): *Die Telepolis. Urbanität im digitalen Zeitalter*. Mannheim: Bollmann.
- Rucht, Dieter (1994): Öffentlichkeit als Mobilisierungsfaktor für soziale Bewegungen. In: Friedhelm Neidhardt (Hrsg.), *Öffentlichkeit, öffentliche Meinung, soziale Bewegungen*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 337-358.
- Rucht, Dieter (2001): Soziale Bewegungen als Signum demokratischer Bürgergesellschaft. In: Claus Leggewie/Richard Münch (Hrsg.), *Politik im 21. Jahrhundert*. Frankfurt: Suhrkamp, S. 321-335.
- Rucht, Dieter (2010): Politische Öffentlichkeit – Alles in Ordnung? In: *Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen* 23, S. 8-17.
- Rucht, Dieter/Sven Reichardt (Hg.) (2009): *Politischer Protest und Öffentlichkeit im 20. Jahrhundert*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Rucht, Dieter/Simon Teune (Hg.) (2008): *Nur Clowns und Chaoten? Die G8-Proteste in Heiligendamm im Spiegel der Massenmedien*. Frankfurt am Main: Campus.
- Ryfe, David M. (2005): Does deliberative democracy work? In: *Annual review of Political Science* 8, S. 49-71.
- Saam, Nicole J. (2008): Nachhaltigkeit transformativer Verfahren politischer Partizipation. Theoretische Unmöglichkeit und Konsequenzen für die Evaluierung. In: Norbert Kersting (Hrsg.), *Politische Beteiligung*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 255-269.
- Sassen, Saskia (2006): Making Public interventions in today's massive cities. In: *Static*, (04), <http://static.londonconsortium.com/issue04/>
- Saward, Michael (2003): Enacting democracy. In: *Political Studies* 51, S. 161-179.
- Schade, Sigrid (2011): Zur Metapher vom „Künstler als Seismograph“. In: Sabine Fastert/Alexis Joachimides/Verena Krieger (Hrsg.), *Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung*. Köln Weimar Berlin: Böhlau, S. 131-145.
- Schäfers, Bernhard (1999): Entwicklung und Grundlegung der Gruppensoziologie. In: Bernhard Schäfers (Hrsg.), *Einführung in die Gruppensoziologie*. Wiesbaden: Quelle & Meyer Verlag, S. 19-36.
- Scharpf, Fritz (2000): *Interaktionsformen*. Opladen: Leske + Budrich.
- Schellmann, Jörg (1992): *Joseph Beuys. Die Multiples. Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik 1965-1986*. München: Schirmer/Mosel.
- Scheytt, Oliver (2008): Aktivierender Kulturstaat. In: *Kulturpolitische Mitteilungen*, S. 36-39.

- Schmals, Klaus (2005): Stadterneuerung und der Wandel des Sozialen. In: Uwe Altrock/Ronald Kunze/Dirk Schubert/Ursula von Petz (Hrsg.), Jahrbuch Stadterneuerung 2004/05. Berlin: Universitätsverlag der Technischen Universität Berlin, S. 19-31.
- Schmidt, Manfred (2000): Demokratietheorien. Opladen: Leske + Budrich.
- Schmitter, Philippe/Alexander Trechsel (2004): The future of democracy in Europe. Trends, Analysis and Reforms.
- Schober, Anna (2009): Ironie, Montage, Verfremdung. Ästhetische Taktiken und die politische Gestalt der Demokratie. Wien: Wilhelm Fink.
- Schönberger, Klaus/Ove Sutter (2009): Kommt herunter, reißt euch ein ... Eine kleine Geschichte der Protestformen sozialer Beziehungen. Hamburg: Assoziation A.
- Schultheis, Franz (2008): Spurensicherung. In: Beatrice von Bismarck/Therese Kaufman/Ulf Wuggenig (Hrsg.), Nach Bourdieu. Visualität, Kunst, Politik. Wien: Turia+Kant, S. 33-52.
- Schulz, Winfried (1997): Politische Kommunikation. Theoretische Ansätze und Ergebnisse empirischer Forschung zur Rolle der Massenmedien in der Politik. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Schweikard, David P. (Hg.) (2011): Der Mythos des Singulären – Eine Untersuchung der Struktur kollektiven Handelns. Paderborn: mentis.
- Seel, Martin (1993): Zur ästhetischen Praxis der Kunst. In: Wolfgang Welsch (Hrsg.), Die Aktualität des Ästhetischen. München: Fink, S. 398-416.
- Seel, Martin (2001): Inszenieren als Erscheinenlassen. In: Josef Früchtl/Jörg Zimmermann (Hrsg.), Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Frankfurt: Suhrkamp, S. 48-62.
- Seel, Martin (2007): Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik. Frankfurt am Main
- Seitz, Hanne (1996): Räume im Dazwischen. Bewegung, Spiel und Inszenierung im Kontext ästhetischer Theorie und Praxis. Essen: Klartext.
- Seitz, Hanne (2009): Temporäre Komplizenschaften. Künstlerische Intervention im sozialen Raum. Theorien und Forschungsskizzen. In: Helga Peskoller/Bernd Rathmayr/Maria Wolf (Hrsg.), Konglomerationen. Produktion von Sicherheiten im Alltag.. Münster: Transcript, S. 181-198.
- Seitz, Hanne (2010): Von Leerstellen und produktiven Lücken/Kulturelle Bildung und die pragmatische Wende in der Kunst.
- Selle, Klaus (2006): Ende der Bürgerbeteiligung. Geschichten über den Wandel eines alten Bildes. In: Klaus Selle (Hrsg.), Zur räumlichen Entwicklung beitragen. Dortmund: Rohn, S. 497-514.
- Selle, Klaus (2010): Die Ko-Produktion des Stadtraumes – Neue Blicke auf Plätze, Parks und Promenaden. In: *dérive* 40/41, S. 47-52.
- Serres, Michel (1984): Der Parasit. 2. Auflage. Oldenburg: Suhrkamp.
- Sewing, Werner (2005): Vom Schrumpfen des Politischen. In: *Archplus* 173, S. 60-61.
- Sheik, Simon (2005): Anstelle der Öffentlichkeit? Oder: die Welt in Fragmenten. In: Gerald Raunig/Ulf Wuggenig (Hrsg.), *PUBLICUM* Theorien der Öffentlichkeit. Wien: Turia + Kant. republicart 5, S. 80-88.
- Sholette, Gregory (2004): Interventionism and the historical uncanny. In: Nato Thompson/Gregory Sholette (Hrsg.), *The Interventionist. Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. Cambridge, MA & London: MIT Press, S. 133-141.
- Siebel, Walter (2010): Die Welt lebenswerter machen. Stadtplanung als Gesellschaftspolitik. In: *eurozine*, S. 1-18.

- Sievers, Norbert (2008): Für mehr Differenz(ierung)! In: Kulturpolitische Mitteilungen N. 122, S. 34-35.
- Sieverts, Thomas (2000): Die Zwischenstadt als Feld metropolitaner Kultur – eine neue Aufgabe. In: Ursula Keller (Hrsg.), Perspektiven metropolitaner Kultur. Frankfurt: Suhrkamp, S. 193-224.
- Slater, Howard (2000): The Art of Governance – on The Artist Placement Group 1966-1989. In: Variant 2, S. 23-26.
- Soeffner, Hans-Georg/Dirk Tänzler (2002): Figurative Politik. Prolegomena zu einer Kultursoziologie politischen Handelns. In: Hans-Georg Soeffner/Dirk Tänzler (Hrsg.), Figurative Politik. Zur Performanz der Macht in der modernen Gesellschaft. Opladen: Leske + Budrich, S. 17-33.
- Soja, Edward W. (1996): Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places. Cambridge, Mass.: Blackwell.
- Soja, Edward W. (2003): Thirdspace – Die Erweiterung des geografischen Blicks. In: Hans Gebhardt/Hans Bathelt (Hrsg.), Kulturgeographie. Aktuelle Ansätze und Entwicklungen. Heidelberg: Spektrum, Akad.-Verl., S. 269-288.
- Springer, Bettina (2007): Artful transformation. Kunst als Medium urbaner Aufwertung. Berlin: Kadmos.
- Stadtentwicklung, Senatsverwaltung für (2007): Urban pioneers. Berlin: Jovis.
- Stark, David (2008): Searching Questions: Inquiry, Uncertainty, Innovation. In: European Management Review Winter 5, S. 275-281.
- Steinbrecher, Markus (2009): Politische Partizipation in Deutschland. Baden-Baden: Nomos.
- Steiner, Barbara (2005): Komplizenschaft? Zur Rolle von Kunst und Kultur in der zeitgenössischen Stadtplanung. In: Archplus 173, S. 78-79.
- Steinke, Ines (2009): Gütekriterien qualitativer Forschung. In: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), Qualitative Forschung. Hamburg: Rowohlt, S. 319-331.
- Stevens, Quentin (2004): Urban Escapades: Play in Melbourne's Public Spaces. In: Loretta Lees (Hrsg.), The Emancipatory City. London, S. 139-158.
- Stimson, Blake/Gregory Sholette (Hg.) (2007): Collectivism after modernism. The art of social imagination. Minneapolis & London: University of Minnesota.
- Stoker, Gary (1998): Governance as theory: five propositions. In: International Social Science Journal 155, S. 17-28.
- Strauss, A. L. (1994): Grundlagen qualitativer Sozialforschung – Datenanalyse und Theoriebildung in der empirischen soziologischen Forschung München: Fink.
- Taylor, Shelley (1983): Adjustment to threatening events: A theory of cognitive adaptation. In: American Psychologist 38, S. 1161-1173.
- Teune, Simon (2005): Art and the Re-Invention of Political Protest. 3rd ECPR Conference. Budapest.
- Tierpark, Berlin (2011): Jahresabschluss und Geschäftsbericht 2011.
- Tilly, Charles (2004): Social Movements, 1768-2004. Boulder, Colorado: Paradigm.
- Tröndle, Martin/Julia Warmers (Hg.) (2011): Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Bielefeld: Transcript.
- Tsui, Hilary (2008): Art Interventions as Alternative Place-Making – Urban cultural exchange between Vienna and Hong Kong. In: *dérive*, S. 27-29.
- Verba, Sidney/Kay Lehman Schlozman/Henry E. Brady (1995): Voice and Equality. Civic Voluntarism in American Politics. Cambridge & London: Harvard University Press.

- Vogt, Peter (2011): *Kontingenz und Notwendigkeit. Eine Ideen- und Begriffsgeschichte.* Berlin: Akademie-Verlag.
- Vollrath, Ernst (2003): *Was ist das Politische?* Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Von Busch, Otto/Karl Palmas (2006): *Abstract Hactivism: The making of a hacker culture.* London: OpenMute.
- Von Osten, Marion/Peter Spillmann (2003): *Be Creative – Der kreative Imperativ.* Zürich: Edition Museum für Gestaltung Zürich.
- Vorländer, Hans (2003): *Demokratie und Ästhetik. Zur Rehabilitierung eines problematischen Zusammenhangs.* In: Hans Vorländer (Hrsg.), *Zur Ästhetik der Demokratie. Formen der politischen Selbstdarstellung.* Stuttgart: DVA, S. 11-26.
- Warner, Michael (2002): *Publics and Counterpublics.* Cambridge: Zone books.
- Wege, Astrid (2001): 'Eines Tages werden die Wünsche die Wohnung verlassen und auf die Straße gehen': *Zu interventionistischer und aktivistischer Kunst.* In: Heinz Schütz (Hrsg.), *Stadt.Kunst.* Regensburg: Lindinger+Schmid, S. 23-31.
- Wege, Astrid (2006): *Partizipation.* In: Hubertus Butin (Hrsg.), *DuMonts Begriffslexikon Zeitgenössische Kunst.* Köln: DuMont, S. 236-240.
- Wege, Astrid (2011): *Im Raumschiff. Experimentierräume für künstlerisches und urbanes Handeln.* In: *Kunstforum,* S. 188-197.
- Weibel, Peter (1995): *Kontextkunst.* Ostfildern: DuMont.
- Weibel, Peter (1999): *Kunst als offenes Handlungsfeld.* In: Peter Weibel (Hrsg.), *Offene Handlungsfelder.* Köln: DuMont, S. 9-21.
- Weibel, Peter (2005): *Art and Democracy.* In: Bruno Latour/Peter Weibel (Hrsg.), *Making Things Public. Atmospheres of Democracy.* Karlsruhe und Cambridge/CA: ZKM Senter for Art and Media/MIT Press, S. 1008-1037.
- Weier, Winfried (1970): *Sinn und Teilhabe. Das Grundthema der abendländischen Geistesgeschichte.* Salzburg: Universitätsverlag Anton Pustet.
- Wellmann, Inga (2009): *Schnittstellenkulturen – Hybride Akteure, Patchworkökonomien, intermedialere Institutionen.* In: Bastian Lange/Ares Kalandides/Birgit Stöber/Inga Wellmann (Hrsg.), *Governance der Kreativwirtschaft.* Bielefeld: transcript, S. 183-198.
- Wenger, Etienne (2006): *Communities of practice. A brief introduction.*
- Wetzel, Tanja (2005): *Geregelte Grenzüberschreitungen. Das Spiel in der ästhetischen Bildung.* München: kopaed.
- Wiese von Ofen, Irene (2001): *Kultur der Partizipation. Beiträge zu neuen Formen der Bürgerbeteiligung bei der räumlichen Planung.* Berlin: Selbstverlag.
- Willems, Herbert (1998): *Inszenierungsgesellschaft? Zum Theater als Modell, zur Theatralität von Praxis.* In: Herbert Willems/Martin Jurga (Hrsg.), *Inszenierungsgesellschaft.* Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 23-81.
- Willke, Helmut (2003): *Heterotopia. Studien zur Krisis der Ordnung modernen Gesellschaften.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Winslow, Don (2010): *Tage der Toten.* Berlin: Suhrkamp.
- Wirth, Uwe (2010): *Dilettantische Konjekturen.* In: Safia Azzouni/Uwe Wirth (Hrsg.), *Dilettantismus als Beruf.* Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 11-29.
- Wittgenstein, Ludwig (1984): *Werkausgabe Band 8. Bemerkungen über die Farben, über Gewißheit, Zettel, vermischte Bemerkungen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wittmann, Barbara (2009): *Das Steckenpferd als Lebenswerk. Ironie und Utopie der Dilettanten in der Kunst der Moderne.* In: Uwe Wirth/Safia Azzouni (Hrsg.), *Dilettantismus als Beruf.* Berlin: Kadmos, S. 181-199.

- Wood, Gerald (2003): Die postmoderne Stadt: Neue Formen der Urbanität im Übergang vom zweiten ins dritte Jahrtausend. In: Hans/Paul Reuber & Günter Wolkersdorfer Gebhards (Hrsg.), *Kulturgeographie*. Heidelberg/Berlin: Spektrum, S.
- Yanenko, Julia (2012): *Parasiten, Hacker und Guerilla*. Berlin: http://issuu.com/yanenko/docs/ma_yanenko_yulia_web.
- Yin, Robert K. (1984): *Case study research : design and methods*. Beverly Hills, Calif.: Sage Publications.
- Young, Iris Marion (2001): Activist Challenges to Deliberative Democracy. In: *Political Theory* 29, S. 670-690.
- Zeischegg, Francis (Hg.) (2006): *Schnittstelle Kommunikation. Künstlerische Kommunikationsformen in sozialen Handlungsräumen*. Berlin: Mensch & Buch Verlag.
- Ziemer, Gesa/Andrea Notroff/Erwin Oberhänsli (1997): *Komplizenschaft – Andere Arbeitsformen*. Zürich.
- Zimmermann, Karsten (2008): Eigenlogik der Städte – eine politikwissenschaftliche Sicht. In: Helmuth Berking/Martina Löw (Hrsg.), *Die Eigenlogik der Städte*. Frankfurt/New York: Campus, S. 207-230.
- Zinggl, Wolfgang (2005): Die Kunst des Handelns am Beispiel der Wiener Gruppe Wochenklausur. In: Hans-Peter Burmeister (Hrsg.), *Autonomie und Intervention*. Loccum: GGP Media on demand, S. 201-226.
- Zittel, Thomas & Dieter Fuchs (Hg.) (2007): *Participatory Democracy and Political Participation*. London and New York: Routledge.
- Zöllner, Stefan (2011): Hinter der Strandidee stand das Ziel, tote Orte wiederzubeleben. In: *Standpunkte*, 11.
- Zukin, Sharon (1989): *Loft Living and Capital in Urban Change*. New York: Rutgers.
- Zukin, Sharon (1995): *The Cultures of Cities*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell.
- Zukin, Sharon (1998): Städte und die Ökonomie der Symbole. In: Albrecht Göschel/Volker Kirchberg (Hrsg.), *Kultur in der Stadt. Stadtsoziologische Analysen zur Kultur*. Opladen: Leske+Budrich, S. 27-40.

8. Gesprächs- und Interviewliste

Datum	Name	Organisation
2009		
04.03.	Stefan Krüskemper	Büro für Integrative Kunst
01.05.	Rona Kennedy	Theatergruppe Fou De Coudre (Gent, BE)
02.05.	Jim Segers	Citymined (Brüssel, BE)
01.06.	Frauke Hehl	workstation/Ideenwerkstatt
04.05.	Igor Gusjew	art raiders (Odessa, UA)
04.05.	Nikolay Ridnyi	SOSka (Kiew, UA)
04.05.	Nikita Kadan	REP group „Revolutionary Experimental Space“ (Odessa, UA)
04./05.07.	Christiane Mennicke	Kunsthhaus Dresden
04./05.07.	Lillian Fellmann	Kunsthalle Luzern, CH
04./05.07.	Margarethe Makovec	rotor (Graz, AT)
27.07.	Joost Beundermann	Demos/Architects00 (London)
28.07.	Sophie Hope	B+B (London, GB)
29.07.	Isabelle Fremeaux John Jordan	Lab of Insurrectionary Imagination (London, GB)
29.07.	Deepa Naik Trenton Oldfield	This is not a Gateway (London, GB)
28.07.	Christoph Tannert	Künstlerhaus Bethanien
03.09.	Tore Dobberstein	komplizen Planungsbüro
06.09.	Martin Kreil Henrik Mayer	Reinigungsgesellschaft
06.09.	Herbert Piotrowski	Bürgermeister der Gemeinde Grambow
04.11.	Ulrike Bührlein Katharina Lorenzini	Urbanauten (München)
10.12.	Sebastian Orlac Thorsten Schwarz	Kulturmassnahmen

Datum	Name	Organisation
2010		
11.01.	Florence & Hassan Darsi	Künstler/Produzentengalerie ‚La Source du Lion‘ (Casablanca)
15.02.	Carina Herring	Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine
18.06.	Franziska Werner Mark Thomann Sebastian Wagner	Pony Pedro
23.06.	Charles Landry	COMEDIA (London, GB)
09.09.	Kathrin Böhm	‚Public works‘/‚myvillages.org‘ (London, GB)
10.09.	Tricia Flanagan	Hong Kong Baptist University/Academy of Visual Arts
04.11.	Jane Trowell Mel Evans	PLATFORM London (London, GB)
04.11.	Judith Brocklehurst	re:kindle public arts (London, GB)
05.11.	Mark Godber	Artsadmin (London, GB)
17./25.11.	Franziska Werner Mark Thomann	Pony Pedro
	Ukoo Flani	HipHop-Kollektiv (Mombasa/Nairobi, KE)
27.11.	Zoe Kreye Catherine Grau	Process Institute
2011		
27.01.	Carlos León-Xjimenez Irene Izquierdo	Process Institute
02.02.	Sebastian Wagner	Pony Pedro
04.02.	Dr. Jochen Hucke	Senatsverwaltung für Stadtentwicklung Berlin
08.02.	Tore Dobberstein	Complizen Planungsbüro
27.02.	Jay Cousins	OPEN DESIGN CITY / enable berlin
01.03.	Dr. Stephan A. Lütgert	Deutsche Stiftung Kulturlandschaft
25.03.	Boris Jörns, Sebastian Orlac	Kulturmassnahmen
17. 04.	Vera Tollmann	Neue Auftraggeber

Datum	Name	Organisation
05. 05.	Felix Dörstelmann	Aktionsraumplus Wedding/Moabit Bezirksamt Mitte/Stiftung SPI – Sozialpädagogisches Institut Berlin
06. 05.	Ines-Ulrike Rudolph	Tempelhof Projekt GmbH/ tx – büro für temporäre architektur
11.05.	Carlos León-Xjimenez	Process Institute
22.05.	Meiju Niskala	Europäisches Kulturhauptstadtjahr (Turku, FI)
01.06.	Robert Shaw Marco Clausen	Prinzessinnengarten
11.08.	Christiane Zieseke	Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten (Referat V D: Förderung von Künstlern, Projekten und freien Gruppen)
20.08.	Mitarbeiter/Sportler	Bodybuilding Akademie HARDCORE
24.08.	Katja Niggemeier	L.I.S.T. Stadtentwicklungsgesellschaft mbH
21.11.	Remziye Uykun	Evin e.V.