

Kollaborative Kunstpraktiken in urbanen Räumen

Eine interdisziplinäre Studie anhand des Kunstprojekts

ARTECITYA in Thessaloniki

Inaugural-Dissertation

an der HafenCity Universität Hamburg

vorgelegt von

Lena Jöhnk

Gutachterinnen

Prof. i.R. Dr. Ingrid Breckner, Stadt- und Regionalsoziologie,
HafenCity Universität Hamburg

Prof. Dr. Elize Bisanz, Charles Sanders Peirce Interdisciplinary Chair,
Institute for Studies in Pragmatism, Texas Tech University

Hamburg, den 15. Januar 2024

Impressum

Autorin: Lena Jöhnk

Fachgebiet: Stadtplanung

HafenCity Universität Hamburg

Henning-Voscherau-Platz 1

20457 Hamburg

©2024, Lena Jöhnk

DOI 10.34712/142.58

DANKSAGUNG

Mein besonderer Dank gilt meiner Familie und meinen Freunden, die mich zu jeder Zeit unterstützt und motiviert haben. Sehr herzlich bedanken möchte ich mich zudem bei meinen Betreuerinnen Prof. Dr. Ingrid Breckner und Prof. Dr. Elize Bisanz und dem Promotionskolloquium der HCU für Ihre wunderbare Unterstützung und Herzlichkeit.

NOTE OF THANKS

I would like to thank Christos Savvidis, Lydia Chatziakovou, and Dr. Sotirios Bahtsetzis from ARTBOX as well as Peter Panes and Aris Kalogiros from the Goethe-Institut Thessaloniki for their hospitality, enthusiasm, and openness towards my research project. My thanks go to the artists and creatives mentioned in this book for generously sharing insights into their work.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Dissertation untersucht die Rolle von Socially Engaged Art (SEA) in der Gestaltung und Wahrnehmung öffentlicher, urbaner Räume. Neben der Darstellung der Entwicklung von SEA sowie einer theoretischen Auseinandersetzung mit dieser Kunstform bietet die Arbeit im *ersten Teil* einen Überblick über den bestehenden Diskurs zu SEA-Projekten an der Schnittstelle zur Stadtgestaltung und zu urbanen Entwicklungen. Im *zweiten Teil* der Arbeit wird anhand kunstsoziologischer, kunstphilosophischer und kunstkritischer Ansätze eine interdisziplinäre Forschungsperspektive entwickelt, die die Beschreibung und Analyse von SEA unter Berücksichtigung der verschiedenen Dimensionen des öffentlichen Raumes ermöglicht sowie ästhetische und gesellschaftliche Aspekte von SEA berücksichtigt. Im *dritten Teil* der Arbeit wird das Projekt „ARTECITYA. Envisioning the City of Tomorrow“ exemplarisch untersucht. Dieses EU-Projekt hat im Zeitraum 2014-2018 in Thessaloniki sowie zeitgleich in sieben anderen europäischen Städten stattgefunden und zielte darauf ab, mit Socially Engaged Art auf die örtlichen Gegebenheiten abgestimmte Ideen für eine lebenswerte Stadt zu entwickeln und vorbildlich umzusetzen. Die ästhetischen und gesellschaftlichen Qualitäten dieses Projekts werden herausgearbeitet und deren Beitrag zu einer partizipativen Stadtentwicklung analysiert. Untersucht werden dabei die Rollen von Künstler*innen, kulturellen Organisationen und Stadtverwaltungen und neu entstehende Formen der Kollaboration.

Die empirische Untersuchung zeigt, dass SEA-Projekte politische Handlungen sein können, die zur Bildung neuer Initiativen und zur Veränderung von Denk- und Handlungsweisen beitragen. Die Stärke von SEA liegt in der Anregung, über Zugang, Verhalten und Qualitäten öffentlicher Räume nachzudenken und bekannte Probleme auf neue Weise zu thematisieren. SEA-Projekte gestalten urbane Räume insbesondere durch ihre prozesshafte, partizipative und oft temporäre Natur. Dabei nutzen sie eine Vielzahl künstlerischer und pädagogischer Praktiken, um ihre Ziele zu erreichen, wobei die lokale Kontextsensibilität für den Erfolg entscheidend ist. Deutlich wird, dass sich SEA-Projekte weniger für materielle Veränderungen eignen, jedoch wichtige Impulse für gesellschaftliche Raumveränderungen durch neue Bedeutungszuschreibungen und Erfahrungen setzen können. SEA-Projekte nutzen ästhetische Strategien, um die symbolische Dimension des urbanen Raumes temporär zu verändern, wobei die Langzeitwirkung von der Symbolkraft und Verbreitung der Aktionen abhängt. SEA adressiert ebenfalls die soziale Dimension des urbanen Raumes, indem sie die Erfahrung gemeinsamen Handelns fördert und zur Wahrnehmung öffentlicher Räume als gemeinsame Welt beiträgt. Eine Herausforderung für SEA-Projekte stellt die Beeinflussung der regulativen Dimension urbaner Räume dar. Effektive SEA-Strategien beinhalten die Bildung von Allianzen und die Einbindung in Prozesse der Urban Governance, um Einfluss auf städtische Planung und Machtverhältnisse zu nehmen.

SEA-Projekte sind, so zeigt die Studie, in vielerlei Hinsicht anspruchs- und voraussetzungsvoll. Zu berücksichtigen gilt, dass SEA als Kunstform eine gesellschaftliche Zweckfreiheit eingeschrieben ist. Erst durch ihre Zweckfreiheit wird sie im zweiten Schritt gesellschaftlich relevant und zu einem „fait social“ (Theodor W. Adorno). Diesen Umstand sollte die Konzeption von SEA-Projekten berücksichtigen. Abschließend gibt die Dissertation einen Ausblick auf offene Forschungsfragen und empfiehlt eine vergleichende Studie, die von dem erarbeiteten Analyseansatz ausgehen könnte.

SUMMARY

This PhD thesis examines the role of Socially Engaged Art (SEA) in shaping and perceiving public urban spaces. The first part presents the development of SEA, engages theoretically with this form of art, and provides an overview of the existing discourse on SEA projects at the intersection of city planning and urban development. The second part focuses on the development of an interdisciplinary research perspective using sociological, philosophical, and critical approaches to this art form. This perspective allows for the description and analysis of SEA, considering various dimensions of public space and taking into account both aesthetic and societal aspects of SEA. The third part of the thesis is dedicated to the exemplary analysis of the project “ARTECITYA. Envisioning the City of Tomorrow”, which took place in Thessaloniki and simultaneously in seven other European cities during 2014-2018. The project aimed to find a locally adapted approach through SEA that could develop and exemplify ideas for a liveable city. The aesthetic and social qualities of this project are elaborated upon, showing how they contribute to participatory urban development. It also examines the roles of artists, cultural organizations, and city administrations in such a project and the new forms of collaboration that emerge.

The empirical study reveals that SEA projects can be political actions contributing to the formation of new initiatives and changes in thinking and behaviour. The strength of SEA lies in stimulating reflections on access, behaviour, and the qualities of public spaces, and addressing known problems in new ways. SEA projects shape urban spaces particularly through their process-oriented, participatory, and often temporary nature. They use a variety of artistic and educational practices to achieve their goals, with sensitivity to local contexts being crucial for success. It becomes clear that SEA projects are less suitable for material changes but can provide important thoughts for social spatial changes through new attributions of meaning and experiences. SEA projects use aesthetic strategies to temporarily alter the symbolic dimension of urban space, whereas their long-term effects depend on the symbolic power and dissemination of actions. SEA also addresses the social dimension of urban space by promoting the experience of collective action and the perception of public spaces as a shared world. A challenge for SEA projects is influencing the regulatory dimension of urban spaces. Effective SEA strategies involve forming alliances and integrating into urban governance processes that influence urban planning and power relations.

This thesis shows that SEA projects are demanding and require prerequisites in many respects. It should be considered that SEA as an art form is characterized by its purposelessness. Only through its purposelessness does it become socially relevant and a “fait social” (Theodor W. Adorno). This aspect should be considered in the conception of SEA projects. Finally, the dissertation provides an outlook on open research questions and recommends a comparative study that could start from the developed analytical approach.

Inhaltsverzeichnis

1	<i>SOCIALLY ENGAGED ART</i> UND URBANE RÄUME	7
1.1	VORSTELLUNG DES FORSCHUNGSINTERESSES	7
1.2	FORSCHUNGSZIEL UND FORSCHUNGSLEITENDE FRAGESTELLUNG	16
1.3	VORSTELLUNG DES FALLBEISPIELS	18
1.4	AUFBAU DER ARBEIT	22
2	FORSCHUNGSSTAND ZU <i>SOCIALLY ENGAGED ART</i>	25
2.1	<i>SOCIALLY ENGAGED ART</i> IN KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN DISKURSEN	25
2.1.1	ENTGRENZUNGEN ALS CHARAKTERISTIKUM FÜR <i>SOCIALLY ENGAGED ART</i>	25
2.1.2	HISTORISCHE ENTWICKLUNG VON HANDLUNGSANSÄTZEN IN DER SEA	37
2.1.3	DIE NEUE ROLLE DER KÜNSTLER*INNEN FÜR DIE GESTALTUNG DER STADT	55
2.1.4	ZWISCHENFAZIT	64
2.2	<i>SOCIALLY ENGAGED ART</i> IN DER STADTFORSCHUNG	66
2.2.1	STADT ALS UNTERSUCHUNGSGEGENSTAND	66
2.2.2	RAUMTHEORIEN IN DER STADTFORSCHUNG	67
2.2.3	DIE STADT ALS ORT DER MITBESTIMMUNG	72
2.2.4	DIE BEDEUTUNG VON KULTUR FÜR DIE STADT	79
2.2.5	ZWISCHENFAZIT	83
2.3	FAZIT ZUM FORSCHUNGSSTAND UND ZUSAMMENFASSUNG DES THEORIEGELEITETEN ERKENNTNISINTERESSES	85
3	ENTWICKLUNG ERGÄNZENDER THEORETISCHER ZUGÄNGE FÜR DIE ANALYSE VON <i>SOCIALLY ENGAGED ART</i> ALS URBANE PRAXIS	88
3.1	REFLEXIONEN ZUR ÄSTHETIK VON <i>SOCIALLY ENGAGED ART</i>	89
3.1.1	ÄSTHETISCHE HANDLUNG ALS KRITERIUM FÜR <i>SOCIALLY ENGAGED ART</i>	89
3.1.2	NEUAUFTEILUNGEN DES SINNLICHEN: EINE BEGRÜNDUNG DER POLITISCHEN DIMENSION VON KUNST	93
3.1.3	DER DOPPELCHARAKTER DER KUNST	99
3.1.4	VOM SELBSTZWECK ZUM OBJEKTIVIERBAREN GEHALT DES KUNSTWERKS	101
3.1.5	ERKENNTNISSE AUS DER NEGATIVEN ÄSTHETIK FÜR <i>SOCIALLY ENGAGED ART</i>	106
3.2	HANDLUNGS- UND INTERAKTIONSTHEORETISCHE BESCHREIBUNGSFORMEN	109
3.2.1	ÖFFENTLICHER RAUM UND HANDELN NACH HANNAH ARENDT	110
3.2.2	THEORETISCHE GRUNDLAGEN ZUR BETRACHTUNG VON ARTECITYA ALS NETZWERK	131
3.2.3	PRAXISTHEORETISCHE PERSPEKTIVE NACH ANDREAS RECKWITZ	140
3.3	REGULATIONSSYSTEMISCHE PERSPEKTIVE AUF <i>SOCIALLY ENGAGED ART</i> IM URBANEN RAUM	145
3.3.1	ÜBERLEGUNGEN ZU NEOLIBERALER GOUVERNEMENTALITÄT IN <i>SOCIALLY ENGAGED ART</i>	145
3.3.2	GOUVERNEMENTALITÄT UND NEOLIBERALISMUS: DIE UNTERNEHMERISCHE STADT	152
3.3.3	DAS KREATIVITÄTSDISPOSITIV ALS EINE FORM DES REGIERENS IN DER NEOLIBERALEN STADT	155
3.4	FAZIT ZUR ENTWICKLUNG THEORETISCHER ZUGÄNGE FÜR DIE BETRACHTUNG VON <i>SOCIALLY ENGAGED ART</i> UND URBANER PRAXIS	160

4	EMPIRISCHES FORSCHUNGSDESIGN UND METHODIK	172
4.1	ZUM ERKENNTNISWERT DES FALLBEISPIELS ARTECITYA	172
4.2	METHODISCHE HERANGEHENSWEISE	174
4.2.1	GROUNDING THEORY ALS FORSCHUNGSSTIL	174
4.2.2	TEILNEHMENDE BEOBACHTUNG	176
4.2.3	DOKUMENTENANALYSE	180
4.2.4	LEITFADENGESTÜTZTE QUALITATIVE INTERVIEWS	183
4.2.5	NETZWERKANALYSE	185
4.2.6	AUSWERTUNG DER DATEN	187
5	ERGEBNISSE DER EMPIRISCHEN UNTERSUCHUNG	194
5.1	DICHTE BESCHREIBUNG VON ARTECITYA	195
5.1.1	INTERAKTIONSMUSTER UND MACHTVERHÄLTNISSE IM NETZWERK ARTECITYA	195
5.1.2	DIE „ARTISTIC CREATIVE AGENCY“ ALS MOTOR DES PROJEKTS	200
5.1.3	INTERNATIONALE VERNETZUNG UND PROFILIERUNG	205
5.1.4	DIE AGENCY UND DIE STADTVERWALTUNG: ANSÄTZE ZUR GESTALTUNG ÖFFENTLICHER RÄUME	207
5.1.5	DIE ROLLE DER KÜNSTLER*INNEN IM PROJEKT ARTECITYA	213
5.1.6	FORMEN DER INTERAKTION UND ZUSAMMENARBEIT MIT BÜRGER*INNEN IN THESSALONIKI	219
5.2	RELEVANTE BEDINGUNGEN FÜR EIN PROJEKT DER <i>SOCIALLY ENGAGED ART</i> IM URBANEN RAUM	223
5.2.1	GEEIGNETE AKTEURSKONSTELLATIONEN FÜR PROJEKTE DER <i>SOCIALLY ENGAGED ART</i>	223
5.2.2	GESELLSCHAFTLICHE TREIBER UND SOZIOKULTURELLE VORAUSSETZUNGEN FÜR EIN PROJEKT DER <i>SOCIALLY ENGAGED ART</i> IM URBANEN RAUM	229
5.3	ARTECITYA ALS KOPRODUZENT DER STADT? MANIFESTATIONEN VON KOLLABORATIVEN KUNSTPROJEKTEN IN ÖFFENTLICHEN RÄUMEN UND IHRE VERÄNDERUNGSPULSE	237
5.3.1	EPHEMERE RÄUME UND NEUE NARRATIVE ERZEUGEN: DIE UFERPROMENADE	238
5.3.2	VERLASSENE ORTE BESETZTEN UND NEU INTERPRETIEREN: LABATTOIR	249
5.3.3	PRIVATE RÄUME ÖFFNEN: GOETHE-INSTITUT THESSALONIKI	254
5.3.4	DIE GESTALTUNG ÖFFENTLICHER RÄUME DURCH KÜNSTLERISCHE FORMEN IN PROJEKTEN DER <i>SOCIALLY ENGAGED ART</i>	261
5.4	CONCLUSIO: MÖGLICHE ROLLEN VON <i>SOCIALLY ENGAGED ART</i> FÜR DIE QUALITÄT ÖFFENTLICHER URBANER RÄUME	264
6	BEITRAG ZUM FORSCHUNGSDISKURS UND OFFENE FORSCHUNGSFRAGEN	274
7	ANHANG	277
7.1	LITERATURVERZEICHNIS	277
7.2	WEBSEITEN	293
7.3	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	295
7.4	ÜBERSICHT INTERVIEWS	296
7.5	INTERVIEWLEITFADEN (EXEMPLARISCH)	302
7.6	INTERVIEWAUSWERTUNG (EXEMPLARISCH)	305

1 *Socially Engaged Art* und urbane Räume

1.1 Vorstellung des Forschungsinteresses

Im 21. Jahrhundert möchten Bürger*innen die städtebaulichen und gesellschaftlichen Entwicklungen in ihrer Stadt mitbestimmen. Zu den Herausforderungen hierbei zählt die Entwicklung von Beteiligungsformen, die eine immer diverser werdende Stadtgesellschaft ansprechen sowie zu einer tatsächlichen Mitgestaltung und der Erfahrung von Selbstwirksamkeit führen. Ein wachsender Anteil von Künstler*innen und vor allem Künstlerkollektiven hat dieses Bedürfnis erkannt und versucht, mit künstlerischen und kreativen Ansätzen, eine Auseinandersetzung mit öffentlichen Räumen zu erzeugen und neue Formen der Partizipation und Koproduktion im urbanen Raum zu finden.¹ Spätestens mit der Documenta XV 2022 und der Verleihung des Turner Preises² 2015 an das Kollektiv „Assemble“ für ihr Projekt „Granby Four Streets“ sowie 2021 an das irische Künstlerkollektiv „Array Collective“, ist Kunst, die Stadt durch kollektive Projekte mitgestalten möchte, im Zentrum des Kunstfeldes angekommen und erhält auch darüber hinaus Beachtung in der Öffentlichkeit.³ Das Besondere vieler dieser kollaborativen Kunstprojekte ist ihr Wille zur gesellschaftlichen Veränderung. Sie geben sich nicht zufrieden mit einer Reflexion und Dekonstruktion gesellschaftlicher Zustände, sondern möchten diese direkt und zielgerichtet beeinflussen. Dies führt zu einer neuen Kunstform, mit deren Einordnung sich das Kunstfeld weiterhin schwertut. Wie sich in dieser Arbeit zeigen wird, passen die alten Kategorien nicht

¹ Siehe beispielsweise die Projekte von Tanja Bruguera, den „New World Summit“ von Jonas Staal, „Park Fiction“ in Hamburg von Christoph Schäfer und Cathy Skene, „The World is Flooding“ von Oreet Ashery in der Tate Modern sowie „Project Row Houses“, das von Rick Lowe gemeinsam mit anderen Künstler*innen 1993 in Houston ins Leben gerufen wurde und als unabhängiges Künstlerkollektiv weiter aktiv ist. Zu den großen Konferenzen zählt „Creative Time“, die jedes Jahr an einem anderen Ort stattfindet.

² Der Turner-Preis zählt zu den weltweit renommiertesten Preisen für bildende Kunst. Er wird jährlich von der Tate Gallery an britische Künstler*innen verliehen.

³ Neben Ausstellungen und Kunstpreisen gibt es eine Vielzahl von Konferenzen sowie einige Studiengänge, die diese Kunstform unterrichten (vgl. Sholette 2020: o.S; Hildebrandt 2012: 733; Bishop 2012: 2). Die Zeitschrift FIELD befasste sich schwerpunktmäßig mit sozial engagierter Kunst. Siehe auch van den Berg 2019: 4f.

mehr. Künstler*innen und die sogenannten Rezipient*innen nehmen neue Rollen ein, die Grenzen zwischen Kunst und Leben werden – wieder einmal – neu verhandelt.

Kunst in öffentlichen Räumen der Stadt hat eine lange Tradition. Ein relativ neues Phänomen sind hingegen künstlerische Aktivitäten, die den Schwerpunkt auf soziale Interaktion legen und den Anspruch haben, urbanen Raum, verstanden als soziales sowie gleichermaßen materielles und symbolisches Konstrukt, zu verändern. In der Kunstkritik und kuratorischen Praxis werden für diese Formen sozial motivierter Kunst verschiedene Bezeichnungen verwendet, darunter Community-based Art, Relationale Kunst (Bourriaud 2002), Dialogische Kunst (Kester 2004), „kollaborative Kunst als soziale Praxis“ (Terkessidis 2015: 231), Participatory Art (Bishop 2012), Cooperative Art (Finkelpearl 2013) oder auch Socially Engaged Art (Helguera 2011). Dabei stellen diese unterschiedlichen Terminologien jeweils andere Aspekte des „social turn“ (vgl. Bishop 2006: o.S.) in der Gegenwartskunst in den Vordergrund. Im Folgenden wird die Bezeichnung Socially Engaged Art (SEA) verwendet, da sie zwei zentrale Elemente dieser Kunstform – das Soziale beziehungsweise Relationale und die Kollaboration mit unterschiedlichen Zielgruppen – begrifflich fasst.⁴

Mittlerweile zeigen viele Stadtregierungen eine große Offenheit für Projekte der Socially Engaged Art (SEA), wie sich an zahlreichen Förderprogrammen⁵ ablesen lässt. Kommunen, Städte und Kultureinrichtungen verbinden mit SEA die Hoffnung auf Stadt- oder Quartiersentwicklung und fördern derartige künstlerische Projekte, um den gesellschaftlichen Zusammenhalt zu stärken, aber auch um das Image ihrer Stadt zu verbessern. Mit Blick auf städteplanerische Praxis lässt sich feststellen, dass es sich bei SEA

⁴ Auf eine Übersetzung ins Deutsche, etwa in „Sozial Engagierte Kunst“ wird bewusst verzichtet, da damit bereits eine Bedeutungsverschiebung einhergehen würde. Vgl. dazu auch Ren 2019: 23f. Er befasst sich hier mit der Problematik der Übersetzung der Bezeichnung Socially Engaged Art ins Chinesische und in diesem Zuge mit der Bedeutung des Wortes „engaged“. Die Bezeichnung Social Engaged Art hat sich mittlerweile etabliert, wie beispielsweise an dem Titel der Zeitschrift „FIELD: A Journal for Socially-Engaged Art Criticism“ erkennen lässt. In einigen Publikationen der letzten Jahre wird nur noch von „*social practice*“ gesprochen, wodurch jedoch der Bezug zur Kunst in den Hintergrund tritt (vgl. Helguera 2011: 3f).

⁵ Siehe beispielsweise den Fonds Soziokultur, das Programm KÖR – Kunst im öffentlichen Raum Wien, das Förderprogramm des Fachbereichs Kunst im öffentlichen Raum (KiÖR) in Stuttgart, das Programm „Kunst für uns“ der Stadt München.

um ein Nischenphänomen handelt, das hinsichtlich seiner Bedeutung für Stadtentwicklungsprozesse entweder überschätzt (z.B. in Anträgen oder Reports von Städten) oder unterschätzt wird (z.B. in den städtischen Planungsbüros). Dem liegt häufig ein Missverständnis dessen, was solche Projekte zu leisten im Stande sind, zugrunde. Die vorliegende Arbeit beabsichtigt, das Potenzial von SEA für Stadtentwicklung differenzierter darzustellen. Es geht darum, die Charakteristiken solcher Kunst und ihr Zusammenspiel mit urbanen Räumen besser zu verstehen und dabei ästhetische und gesellschaftliche Qualitäten von SEA herauszuarbeiten.

Spätestens seit SEA im Kunstfeld rezipiert wird, hat eine Auseinandersetzung darüber begonnen, ob es sich bei diesen Projekten überhaupt um Kunst handelt oder eventuell doch „nur“ um Sozialarbeit, Aktivismus oder schlicht Unterhaltung und wie diese Art der Kunst zu bewerten ist. Interessant ist ferner die Frage nach dem Verhältnis von SEA zum Kunstmarkt und anderen Formen der ökonomischen Verwertung. SEA wird vielfach als Gegenbewegung zur Neoliberalisierung und der damit einhergehenden Ökonomisierung diverser Lebensbereiche beschrieben. Dadurch, dass sie Kunst als soziale Interaktion produzieren, entziehen sich Künstler*innen der SEA scheinbar bewusst der Logik des Kunstmarktes, in dem es um Kunst als Ware und Investment geht. Eine soziale Handlung, so könnte man annehmen, lässt sich nicht ohne Weiteres verkaufen oder sammeln, auch wenn der Kunstmarkt bereits Gegenteiliges bewiesen hat.⁶ Ein Entzug aus der Verwertungslogik des Kunstmarktes ist jedoch nicht zwangsläufig gleichbedeutend mit dem Austreten aus Verwertungszusammenhängen an sich. Es gibt Stimmen, die SEA als eine weitere Spielart der „kreativen Stadt“ verstehen, als eine Form, die den Anschein von Kritik und sozialem Engagement erweckt, im Grunde jedoch wirkungslos ist und den Rückzug öffentlicher Institutionen aus der sozialen Verantwortung kaschiert sowie die monetäre Aufwertung von Stadtvierteln eher noch beschleunigt. Andere Positionen sehen in SEA eine Möglichkeit, Formen der neokapitalistischen Stadtentwicklung zu hinterfragen, zu unterwandern und ad absurdum zu führen. Beide Sichtweisen zeigen, dass SEA-Projekte, die urbane Räume

⁶ Dennoch gibt es zahlreiche Weisen, auf die sich der Kunstmarkt SEA zu eigen macht und durch sie den Wert einer Veranstaltung wie beispielsweise einer Biennale steigert.

verändern möchten, als Reaktionen auf urbane Neoliberalisierungsprozesse verstanden werden können (vgl. Ren 2019: 22). Welche Rolle sie für die Stadtentwicklung spielen, gilt es genauer zu untersuchen.

SEA-Projekte wurden vielfach beschrieben, jedoch selten tiefergehend analysiert.⁷ Die Beschreibungen dieser Arbeiten sind häufig reportagenhaft (vgl. Terkessidis 2015: 196), verharren auf einer feuilletonistischen Ebene oder beschränken sich auf eine Dokumentation durch die Veranstalter beziehungsweise Kurator*innen oder Künstler*innen (vgl. Whelan 2014). Zu den wenigen Publikationen, die Projekte der SEA eingehender untersucht haben, zählen „Seeing Power: Art and Activism in the 21st Century“ (Thompson 2015), „What We Made. Conversations on Art and Social Cooperation“ (Finkelpearl 2013) und „Public Servants. Art and the Crisis of the Common Good“ (Burton et al. 2016). Ausgehend von einzelnen Projekten werden hier die Möglichkeiten der Kunst reflektiert, in kollaborativen und partizipativen Handlungen Einfluss auf Politik und Gesellschaft zu nehmen. Ferner gibt eine Publikation des steirischen herbst anhand von mehreren Kunstprojekten einen Einblick in künstlerische Strategien zur Mitgestaltung von Politik und Gesellschaft (Malzacher 2015b), Meiqin Wang analysiert verschiedene Projekte der SEA in China (Wang 2019, Wang 2022) und Pablo Helguera (2011) bietet mit „Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook“ ein Handbuch für Praktiker im Handlungsfeld SEA.

Diese Publikationen befassen sich mit dem Zusammenspiel von Projekten der SEA und urbanen Räumen. Eine fundierte Analyse des Potentials von SEA-Projekten für urbane Räume leisten sie jedoch nicht. In der Stadtforschung gibt es einzelne Publikationen, die sich

⁷ Siehe auch die Untersuchung von Claire Bishop, die anhand verschiedener Kunstprojekte vor und nach 1989 ihre Eigenschaften als sozial engagierte beziehungsweise partizipatorische Kunst herausarbeitet (vgl. Bishop 2012). Den Beginn der fundierten theoretischen Auseinandersetzung mit SEA markiert „Participation“ von Claire Bishop aus dem Jahr 2006. Eine Übersicht partizipativer Kunstprojekte sowie der Versuch, Strategien und Praxen der partizipativen Kunst herauszuarbeiten findet sich in der Dissertation von Feldhoff 2009. Siehe auch die Dissertationen von Clarke 2015, Krenn 2016b und Sánchez-Camus 2011.

dieser Fragestellung annehmen und damit ein neues Forschungsfeld begründen.⁸ Hilke Marit Berger legt eine erste umfassende und interdisziplinäre Studie zu performativen Kunstprojekten und ihrem Einfluss auf urbane Räume vor. Dabei geht es ihr einerseits um eine Systematisierung des Forschungsfeldes im Hinblick auf Schnittstellen zu politischem Aktivismus, Stadtgestaltung und Sozialarbeit, andererseits um das Potential der Kunst für Stadtentwicklung ausgehend von der Frage „Was kann die Kunst?“ (Berger 2019: 198). Hierfür untersucht sie eine Fülle von Kunstprojekten mit performativem Schwerpunkt (vgl. ebd.). Ferner erwähnt sei die Publikation von Laila Lucie Huber, in der künstlerische Praktiken an den Schnittstellen des kulturellen und des politischen Feldes in der Stadt Salzburg im Vordergrund stehen (vgl. Huber 2018) und die Fallstudien von Rode et al. zu Kunst und Quartiersentwicklung (vgl. Rode et al. 2010).⁹ Der Sammelband „thinking the city. acting the city“ (vgl. Ernst/Müffelmann 2012), der im Zuge eines EU-Projekts entstanden ist, beschreibt künstlerische Ansätze, mit denen sich Künstler*innen in öffentliche Räume von Großstädten begeben, um hier Veränderungen zu erzielen. Der Sammelband „Komplement und Verstärker“ (vgl. Finkenberger et al. 2019) gibt Einblicke in die Art und Weise, auf die sich kulturelle Akteure in Stadtentwicklung einbringen und reflektiert die Rolle künstlerischer Praktiken in diesem Prozess. Aufgezeigt wird, wie sich neue Akteurskonstellationen ergeben und partizipativ in Netzwerken zusammengearbeitet wird, aber auch welche Anstrengungen und Übersetzungsleistungen notwendig sind, damit Akteure aus unterschiedlichen Feldern, etwa Theatermacher*innen und Stadtplaner*innen, zusammenarbeiten und Diskurse um Stadtentwicklung bereichern können (vgl. ebd. 2019: 11 und 40f). Der Sammelband „New Stakeholders of Urban Change“ (Berger/Ziemer 2017) untersucht das Zusammenwirken von Stadtplanung und kulturellen Praktiken und erörtert,

⁸ Wichtige Impulse lieferte das Forschungskolleg „Performing Citizenship“ der HafenCity Universität und K3 – Zentrum für Choreographie | Tanzplan Hamburg, in dem untersucht wurde, auf welche Weise vor allem performative Künste neue Formen der gesellschaftlichen Teilhabe und Öffentlichkeit erzeugen (vgl. Hildebrandt et al. 2019).

⁹ Neben dieser Auswahl an einschlägigen Publikationen gibt es eine Vielzahl von Artikeln, die sich mit SEA im urbanen Raum auseinandersetzen. Im Vordergrund steht dabei zumeist das Potential künstlerischer Handlungen im Hinblick auf die Gestaltung des urbanen Raumes (vgl. Bechtloff 2012; Schmitz 2015; Finkenberger et al. 2019).

welches kulturelle Mindset und welche Einstellung erfolgreiche Kollaboration zwischen offiziellen und nicht-offiziellen Akteuren der Stadtentwicklung begünstigen (vgl. ebd. 12f). Hilke Marit Berger und Gesa Ziemer, Herausgeberinnen dieses Bandes, betonen, dass es Bürger*innen darum geht, nicht nur an den Diskussionen zu Stadtentwicklungsvorhaben beteiligt zu sein, sondern diese Vorhaben selbst mitzugestalten. Künstlerische Projekte sind eine unter mehreren kreativen Herangehensweisen, auf die Bürger*innen Widerstand gegen bestimmte städteplanerische Vorhaben leisten oder diese aktiv mitgestalten. Künstlerische Praktiken können alternative Strukturen der Stadtentwicklung erproben sowie konkrete Formen des städtischen Zusammenlebens ausprobieren. Die Beiträge des Bandes untersuchen neue Formen von Governance in der Stadtentwicklung, praktische Handlungsformen sowie neue Akteure und fragen, wie Institutionen der Kunst und Kultur aufgestellt sein müssen, um gemeinsam mit Stadtverwaltungen, Künstler*innen, Bürger*innen und weiteren Akteuren Stadt zu verändern. Die Anthologie sticht durch die Verbindung von Theorie und Praxis hervor und liefert eine Vielzahl an Beispielen. Darüber hinaus werden Fragen formuliert, anhand derer das Potential von SEA-Projekten für den urbanen Raum weitergedacht werden kann und von denen die vorliegende Arbeit inspiriert ist.¹⁰

Neben diesen wegweisenden Publikationen gibt es Erfahrungsberichte von Künstler*innen und anderen Akteuren aus Kunst und Kultur, die SEA-Projekte an den Schnittstellen zu urbanen Räumen selbst durchgeführt haben (vgl. Naprushkina 2015). Cecile Sachs Olsens Text etwa basiert auf der Reflexion der eigenen Erfahrung als Teil eines Künstlerkollektivs, geht jedoch in der wissenschaftlichen Analyse weit darüber hinaus. Ihre Arbeit zählt zu den wenigen einschlägigen Publikationen, die das Verhältnis zwischen Projekten der SEA und städtischem Raum detailliert beschreiben und empirisch untersuchen (vgl. Sachs Olsen 2021).

¹⁰ Siehe auch den Sammelband von Judith Laister, Anton Lederer und Margarthe Makovec, der die Rolle von Kunst für den Wandel von Städten anhand von Beispielen aus verschiedenen Ländern untersucht (vgl. Laister et al. 2014).

Die erwähnte Forschungsliteratur zeigt, dass theoretische Ansätze zu SEA und ihrem Verhältnis zum urbanen Raum, anhand derer eine detaillierte Analyse von Projekten möglich wäre, nach wie vor selten sind. Dies steht im Widerspruch zu der wachsenden Anzahl an Projekten der SEA mit Anspruch auf Mitgestaltung von Städten und ihre zunehmende Förderung durch öffentliche Einrichtungen. Hier setzt die vorliegende Arbeit an und untersucht das Verhältnis von SEA zu urbanen Räumen anhand eines mehrjährigen Projekts. Ziel ist es, SEA sowohl aus kunsttheoretischer als auch gesellschaftskritischer Perspektive zu analysieren. Dafür werden ihre ästhetischen und gesellschaftlichen Qualitäten herausgearbeitet und dargestellt, wie sich SEA-Projekte zu öffentlichen Räumen in der Stadt verhalten und welchen Beitrag sie zu einer partizipativen Stadtentwicklung leisten. Untersucht wird zudem, wie sich die Rollen von Künstler*innen, kulturellen Organisationen und Stadtverwaltungen verändern und neue Formen der Kollaboration entstehen. Dabei wird sich zeigen, auf welche Weise kollaborative Kunst im Stadtraum mit verschiedenen Strömungen der Kunst sowie anderen gesellschaftlichen Praktiken verbunden ist.

Zahlreiche zeitgenössische Kunstwerke – und das gilt nicht nur für Arbeiten, die sich der SEA zurechnen lassen – sind eng mit Lebensbereichen außerhalb der Kunst verknüpft. Diese Entgrenzung gehört zum Wesen der Gegenwartskunst (vgl. Bishop 2012: 11-40, Reckwitz 2014: 59). Es handelt sich hierbei um eine kontextuelle Kunst, die sich gegenüber anderen Lebensbereichen öffnet und diese Entgrenzung produktiv nutzt. Bedeutung lässt sich infolgedessen weniger stark am Objekt festmachen, sondern entsteht in sozialen Relationen (vgl. Lüddemann 2016: 168). Diese Erkenntnis hat sowohl die jüngere Kunstsoziologie als auch die Kunstkritik und Kunstphilosophie geprägt. Die Kunstsoziologie hat Kunst seit den 1970er Jahren als kollektives Handeln¹¹ beschrieben. Damit verlagerte sich die Untersuchung weg vom Werk hin zu den Diskursen, die durch und mit Kunst entstehen. Betont wird die zentrale Stellung der Akteure der Kunst, womit nicht nur der Künstler beziehungsweise die Künstlerin selbst, sondern auch alle anderen Beteiligten

¹¹ Die Bezeichnung von „Kunst als kollektives Handeln“ stammt von S. Howar Becker aus den 1970er Jahren. Becker bezeichnet das Beziehungsgefüge, in dem Künstler*innen arbeiten, als Netzwerke und betont die Rolle des Publikums als konstitutiv für das Kunstwerk (vgl. Zimmermann et al. 2014: 15).

(Rezipient*innen, Sammler*innen, Museen, Expert*innen, etc.) gemeint sind. Viele Fragen, die die Kunstsoziologie gegenwärtig stellt, richten sich auf das Verhältnis der Kunst zu ihrem Publikum oder denen, die der Kunst fernbleiben sowie die Erfahrung mit Kunst: Welche Beziehungen bestehen zwischen der Kunst und der Öffentlichkeit beziehungsweise den Öffentlichkeiten? Welche Erwartungen richten die verschiedenen Bevölkerungsgruppen an die Kunst und die Künstler*innen? Inwiefern wird die Autonomie der Kunst durch Öffentlichkeiten beeinflusst, geprägt oder auch bedroht? (vgl. Zimmermann et al. 2014: 11).

Auch in der philosophischen Ästhetik ist das Objekt zugunsten der ästhetischen Erfahrung in den Hintergrund getreten (vgl. Rebentisch 2018). Ein Auseinanderdriften von Kunst und philosophischer Ästhetik, wie es laut Juliane Rebentisch für die zeitgenössische Kunst bezeichnend ist, lässt sich auch für SEA feststellen. Der fehlenden ästhetischen Reflexion dieser Kunstform steht eine normativ geprägte Haltung gegenüber, die SEA häufig mit dem Verweis auf fehlende ästhetische Formen als schlechte Kunst abtut oder ihr den Kunstcharakter abspricht. Kommunikative Interaktionen, die in SEA viel Raum einnehmen, werden in die Kritik dieser Kunst nicht ausreichend einbezogen. Grant Kester wies darauf bereits 2004 hin.

„When contemporary critics confront dialogical projects, they often apply a formal, pleasure-based methodology that cannot value, or even recognize, the communicative interactions that these artists find so important. The results are not surprising: dialogical works are criticized for being unaesthetic or are attacked for needlessly suppressing visual gratification. Because the critic gains no sensory stimulation or fails to find the work visually engaging, it is dismissed as failed art.” (Kester 2004: 10f)

SEA stellt neue Anforderungen an die Kunsttheorie und Kunstkritik. Es geht darum, theoretische Zugänge zu erarbeiten, die SEA beschreibbar machen und ihre ästhetischen Aspekte zur Diskussion stellen. Ausgehend von dieser Feststellung und mit Blick auf die aktuelle Forschung zu SEA im urbanen Raum besteht vor allem ein Bedürfnis an empirischen Fällen, die mit einem interdisziplinären Ansatz beschrieben und reflektiert werden und den urbanen Raum als wichtige Bezugsgröße einbeziehen. Hierfür bedarf es einer Verbindung von kunstsoziologischen, kunstphilosophischen und kunstkritischen Ansätzen¹² sowie einer

¹² Vgl. Panofsky 1978, S. 25. Hier erläutert Panofsky, inwiefern Kunsttheorie und Kunstgeschichte aufeinander angewiesen sind. Auch in der Stadtforschung gilt ein interdisziplinärer Ansatz als

engen Verschränkung von Theorie und Praxis, wie es beispielsweise in der Grounded Theory üblich ist. Denn viele SEA-Projekte sind aufwändig in der Dokumentation und können retrospektiv nur unzureichend erfasst werden.¹³ Soziale Dynamiken, Kommunikationsprozesse und Bewusstseinsveränderungen, die konstitutiv für solche Projekte sind und in denen möglicherweise das ästhetische Moment entsteht, werden erst durch die Teilnahme erfahrbar und verständlich. In den meisten Fällen findet jedoch eine Beschränkung der Kritiker*innen auf die Beurteilung des Konzepts und die Projektergebnisse statt. Die Dokumentation des Prozesses, beispielsweise in Form von Gesprächen mit Beteiligten und Teilöffentlichkeiten, bleibt hingegen aus.¹⁴

Stellt man sich der Aufgabe der Beschreibung und Analyse von SEA in urbanen Räumen und in Relation zu diesen, dann wird schnell deutlich, dass es für diese Kunstform weder in der Kunstsoziologie noch in der Kunstkritik oder philosophischen Ästhetik ein überzeugendes Begriffssystem gibt. Genutzte Begriffe geben wenig Aufschluss darüber, ob und wenn ja um welche neue künstlerische Form es sich handelt. Diskussionen über SEA verlieren sich häufig in Nebenschauplätzen wie dem des moralischen Gehalts oder der Frage der Wirksamkeit im Hinblick auf ein bestimmtes soziales Vorhaben. Fallspezifisch mögen diese Diskussionen interessant sein, sie sagen jedoch nichts über SEA als Kunst aus. Damit gemeint ist die Frage nach der Ästhetik dieser Kunstform, also eine Beschreibung und Bewertung anhand von kunstimmanenten Kriterien. Eine Ausblendung der ästhetischen Perspektive führt zu der

adäquat für die Analyse von urbanen Fragestellungen. Eckardt betont, dass dafür verschiedene, sich teilweise auch in der Terminologie widersprechende Fachsprachen erlernt werden müssen (vgl. Eckardt 2017: 3).

¹³ Dennoch machen verschiedene Ausstellungen und Kataloge den Versuch, SEA-Projekte retrospektiv einem breiteren Publikum zu vermitteln (vgl. Caso/Barco 2020).

¹⁴ Vgl. Bishop 2012: 6 und Maset 2002: 124. Maset erläutert die Problematik folgendermaßen: „Gleichzeitig sind solche Arbeiten wie das *Bataille Monument* oder *Park Fiction* außerordentlich komplex, weil eben nicht nur eine Auseinandersetzung eines Künstlers mit einem Gegenstand stattgefunden (hat, d. Verf.), sondern weil Kommunikationen und Konstruktionen anderer Menschen, deren Rollen und Erwartungen mit hinein spielen und es kein zentrales Subjekt mehr gibt, das die völlige Kontrolle über eine solche Arbeit hätte. Das wird oft vergessen. Und deshalb wirken solche Projekte oft sehr widersprüchlich, unfertig und chaotisch. Sie sind oft auch gar nicht eindeutig beschreibbar, sondern haben – sozusagen von jeder Seite der Betrachtung her – einen besonderen Charakter“ (Maset 2002: 124).

Problematic, dass nicht mehr über Kunst diskutiert wird, sondern ausschließlich über das System beziehungsweise Teilaspekte dieses Systems, in dem sie besteht. Teilweise ist dies verbunden mit der Annahme, auf diese Weise das Spezifische der jeweiligen Kunst erfassen zu können. Gerade für eine Kunstform wie SEA, die sich scheinbar von jeglicher Ästhetik lossagt, ist die Rückbesinnung auf ästhetische Kriterien als Kern der Kunst entscheidend, denn:

„(...) ein Kunstwerk hat nun einmal ästhetische Bedeutung (die nicht mit ästhetischem Wert zu verwechseln ist); ob es nun einem praktischen Zweck dient oder nicht, ob es gut oder schlecht ist: Es verlangt, ästhetisch erlebt zu werden.“ (Panofsky 1978: 16)

Dem lässt sich hinzufügen, dass Kunstwerke und Kunstprojekte – zumindest aus kunstkritischer Perspektive – neben dem ästhetischen Erleben auch nach ästhetischer Beurteilung verlangen, selbstverständlich unter Einbezug des gesellschaftlichen und historischen Kontextes. Von diesem Standpunkt ausgehend verfehlt eine Betrachtung von SEA, die die ästhetische Reflexion zugunsten von Diskussionen um Wirkung und Ethik aufgibt, ihren Gegenstand. Gleichwohl darf eine Diskussion um SEA nicht bei künstlerischen Aspekten stehen bleiben, sondern muss die Spezifika dieser Kunstform, insbesondere ihre Öffnung hin zu gesellschaftlichem Engagement berücksichtigen. Es gilt zu fragen, was SEA-Projekte als künstlerische Form in Relation zu urbanen Räumen ausmacht – und damit wiederum von anderen gesellschaftlichen Bereichen wie beispielsweise Sozialarbeit und Aktivismus unterscheidet.

1.2 Forschungsziel und forschungsleitende Fragestellung

Ausgehend von der Beschreibung des Forschungsfeldes und der Forschungslücke wird in der vorliegenden Arbeit die Beziehung zwischen SEA als sozialer und zugleich ästhetischer Praxis und urbanen Räumen anhand eines Fallbeispiels untersucht. Dabei wird von der Hypothese ausgegangen, dass SEA-Projekten eine signifikante Bedeutung für partizipative Stadtentwicklung zukommt, da sie materielle Bedingungen, symbolische Bedeutungen und soziale Faktoren in urbanen Räumen gleichermaßen in den Blick nehmen und davon ausgehend neue, überraschende Formen der Teilhabe und Mitgestaltung für Bürger*innen

entwickeln und Lösungsansätze für Probleme finden, die öffentliche Räume der Stadt betreffen.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, das Potential von SEA für die partizipative Entwicklung urbaner Räume exemplarisch zu untersuchen und anhand einer modellhaften Analyse eines Fallbeispiels aufzuzeigen, wie mit SEA-Projekten analytisch umgegangen werden kann. Folgende Fragen sind forschungsleitend für die Untersuchung: Wie verändert SEA urbane Räume? Was ist das Potential von SEA für partizipative Stadtentwicklung¹⁵ und wo liegen ihre Grenzen? Welches sind die relevanten Bedingungen für die Entstehung, Durchführung und das Gelingen eines Projekts der SEA im urbanen Raum? Wie lässt sich SEA im urbanen Raum als Kunst beschreiben und analysieren? Abschließend erfolgt die Reflexion darüber, welche Beschreibungsmodelle sich für die Darstellung des Zusammenspiels von SEA und öffentlichen urbanen Räumen eignen.

Mit dem gewählten Analyseansatz ist beabsichtigt, bereits vorliegende Beschreibungen und theoretischen Ansätze zu ergänzen, indem die Bezüge von SEA-Projekten zu verschiedenen Lebenswelten, insbesondere zu öffentlichen Räumen in der Stadt, erfasst werden und ihre Ästhetik hinterfragt wird. Zwar scheint es naheliegend, dass bei SEA die Ästhetik zu Gunsten von Nützlichkeit in den Hintergrund tritt, dennoch wird, wie zu zeigen sein wird, auch in dieser Kunstform erst durch den Zwischenschritt der ästhetischen Erfahrung eine soziale Relevanz hergestellt. SEA-Projekte ermöglichen zugleich aktives Tun in öffentlichen Räumen und die Reflexion über diese. Ihr Potential für die Veränderung öffentlicher Räume in der Stadt liegt in ihrer Mehrdeutigkeit und den Paradoxien begründet, die sie erzeugen.

¹⁵ Stadtentwicklung wird hier verstanden als die Planung und Umsetzung von städtebaulichen Maßnahmen zwecks einer zielgerichteten Entwicklung der Stadt. Zu den Herausforderungen gehören ein fachübergreifendes Denken und Agieren und die Interessen unterschiedlicher Akteure so zusammenzubringen, dass sie einen räumlichen Gesamtkontext ergeben (vgl. Umweltbundesamt 2017). Besondere Aufmerksamkeit gilt der nachhaltigen Stadtplanung, bei der es darum geht, die Stadt als Gesamtheit zu sehen: „Entscheidungen sollten zukunftsfähig sein. Dabei müssen alle Dimensionen der Nachhaltigkeit berücksichtigt werden. Diese umfassen Wirtschaft, Soziales, Umwelt, Teilhabe an Entscheidungsprozessen“ (ebd.: o.S.).

Mit dem Ziel einer fundierten Analyse der Möglichkeiten von SEA, urbane Räume mitzugestalten und dadurch eine partizipative Stadtentwicklung zu fördern, wird das Zusammenspiel von SEA anhand des Projekts ARTECITYA untersucht. Dieses Projekt verfolgte das Vorhaben, öffentliche Räume in verschiedenen europäischen Städten mittels SEA zu verändern. Bürger*innen sollten die Möglichkeit erhalten, ihre Stadt anders wahrzunehmen und mitzugestalten. Die Aufgabe der Kunst sei es laut der Projektverantwortlichen gewesen, nicht nur soziale Fragen zu kommentieren, sondern sich einzumischen und einen Beitrag zur Verbesserung konkreter Lebensumstände zu leisten. Wie an späterer Stelle weiter ausgeführt wird, ist ARTECITYA in seinem Anspruch und der Durchführung typisch für Projekte der SEA als urbane Praxis, sodass die Untersuchung Erkenntnisse verspricht, die sich auf ähnliche Projekte übertragen lassen.

Das Projekt ARTECITYA ist als Forschungsgegenstand besonders deshalb interessant, da es die Möglichkeit bietet, verschiedene Formen der SEA in urbanen Räumen zu analysieren, die im selben Projekt und in derselben Stadt stattgefunden haben und das Ziel hatten, urbane Räume zu verändern. Zudem ist es möglich, die Arbeit in einem größeren Netzwerk zu beobachten und dabei zu reflektieren, in welchen Konstellationen und durch welche Vorgehensweisen das SEA-Projekt initiiert und umgesetzt werden konnte und welche neuen Kollaborationen und Allianzen Projekte wie ARTECITYA fördern.

1.3 Vorstellung des Fallbeispiels

„ARTECITYA. Envisioning the City of Tomorrow“ fand von 2014 bis 2018 parallel in mehreren europäischen Städten statt. Die Organisatoren waren unterschiedliche Kulturinstitutionen aus neun Städten: ARTos Foundation (Nicosia), Apollonia (Strasbourg), MoTA (Ljubljana), Kunstrepublik (Berlin), Bellastock (Paris), Goethe-Institut (Thessaloniki), TIF HELEXPO (Thessaloniki), CCEA (Prag), Lanzia (Danzig). Im Laufe des Projekts verließ der Partner CIANT Mezinarodni Centrum Pro aus Prag das Projekt. An seine Stelle traten zwei neue Akteure, Center for Central European Architecture (CCEA) in Prag und TIF Helexpo Thessaloniki. Somit war Thessaloniki als einzige Stadt mit zwei Partnern im Projekt vertreten.

Die Projektpartner organisierten verschiedene Projekte gemeinsam mit Künstler*innen, Architekt*innen, Stadtplaner*innen, Student*innen und Teilöffentlichkeiten. Die Förderung erfolgte durch die Europäische Union im Rahmen des EU-Programms „Creative Europe“. Das Gesamtprojekt beanspruchte, mittels Socially Engaged Art an jedem Ort einen spezifischen, auf die lokalen Gegebenheiten abgestimmten Zugang zu finden, um unterschiedliche Ideen für eine lebenswerte Stadt zu entwickeln sowie diese modellhaft umzusetzen. Zudem war beabsichtigt, durch den Austausch voneinander zu lernen und Vorgehensweisen, die an anderen Orten erfolgreich waren, zu übernehmen. Für die Stadt Thessaloniki wurde das Vorhaben auf der Website des Projekts wie folgt dargestellt:

„The project brings together artists, architects, town planners and citizens to re-create the cities we want to live in. The priority is to stimulate a vigorously innovative approach to the concept of urban life taking into account the sociological evolution and people's needs.“
(Dokument 11: Artecitya Thessaloniki Dokumentation der Website)

Deutlich wird, dass es dem Projekt um Gestaltung von Stadt im Sinne von mehr Lebensqualität für ihre Bürger*innen ging. Dies sollte in einem kollaborativen Prozess ausgehend von den lokalen Bedürfnissen und gemeinsam mit Künstler*innen, Architekt*innen und Stadtplaner*innen sowie der lokalen Bevölkerung geschehen. Im EU-Antrag wird das Potential der Kunst, soziale Veränderung hervorzurufen, betont:

„Art can be used as a social medium to bring people together and help them understand the problems involved, as well as a means of proposing concrete proposals devised through a multidisciplinary approach involving a wide range of skilled operators. But the dialog has to be initiated and tools and methods developed to enable all the operators, including the general public, to co-operate.“ (Dokument 2: Creative Europe Grant – Annex: 4)

Kunst wird hier als Medium verstanden, das Menschen zusammenbringt und beim Verständnis von Problemen hilft. Es wurde nicht explizit darauf eingegangen, welche Probleme gemeint sind, aus dem Kontext erschließt sich jedoch, dass es um Stadtentwicklung und deren Auswirkungen auf die Bewohner*innen vor dem Hintergrund unterschiedlicher gesellschaftlicher Herausforderungen geht. Kunst sollte im Projekt ARTECITYA konkrete und innovative Vorschläge für die Stadtgestaltung machen, Dialog anregen und Werkzeuge bereitstellen, die die Zusammenarbeit mit verschiedenen Akteuren inklusive der allgemeinen Öffentlichkeit ermöglichen.

Öffentlicher Raum in der Stadt war ein zentraler Referenzpunkt für das Projekt ARTECITYA. Dabei ging es in allen beteiligten Städten sowohl um konkrete Orte, die für jederman zugänglich sind, wie zum Beispiel ein öffentlicher Garten, eine Straße oder ein Platz, als auch um die Veränderung der Wahrnehmung von urbanen Räumen. So erforschten in einem Teilprojekt in Thessaloniki Studierende urbane Räume mittels verschiedener Wahrnehmungstechniken und entwickelten hinterher gemeinsam mit Passanten skulpturale Gebilde, die sich auf den öffentlichen Raum bezogen und in ihm bewegt wurden. Andere Teilprojekte von ARTECITYA versuchten, bestimmte Orte für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen oder gemeinsam mit verschiedenen Akteuren neue Orte als soziale Treffpunkte zu etablieren.



Abbildung 1: „Perceiving Academy“ von Eric Ellingsen. Skulpturale Gebilde werden auf einem öffentlichen Platz im Hafen von Thessaloniki bewegt, Foto: George Kogias

Die Fallstudie konzentriert sich auf die Analyse des ARTECITYA Projekts in Thessaloniki. 2015, dem Jahr, in dem ARTECITYA in Thessaloniki begann, war die griechische Wirtschaftskrise im Stadtbild bereits deutlich sichtbar. Viele Läden hatten aufgegeben, städtische Plätze und Straßen waren aufgrund mangelnder Pflege oder Vandalismus heruntergekommen. Junge Menschen wanderten in großer Zahl ab, sofern sie die Möglichkeit dazu hatten. Thessalonikis Bürger*innen hatten keine besonders positive Meinung von ihrer Stadt, öffentliche Institutionen galten vielen als korrupt.

„ARTECITYA Thessaloniki“ zielte einerseits auf die symbolische Ebene ab: Das Image der Stadt sollte verbessert werden, Thessalonikis Bewohner*innen sollten die Möglichkeit bekommen, ihre Stadt mit anderen Augen zu sehen. Andererseits wurde von den Projektverantwortlichen das tatsächliche Eingreifen in die Situation vor Ort mittels Kunst betont, wofür beispielsweise der Projektslogan „Art for Social Change“ stand. Angesichts der wirtschaftlich schlechten Situation und den geringen beruflichen Chancen für junge Leute, insbesondere im kreativwirtschaftlichen Sektor, ging es den Organisatoren darum, Studierenden und Berufseinsteiger*innen durch internationale Vernetzung und die Vermittlung verschiedener Fähigkeiten wie beispielsweise Videografie, Ausstellungsdesign oder Projektmanagement Chancen in ihrer eigenen Stadt zu eröffnen. Die Gestaltung des urbanen Raumes sollte durch künstlerische Projekte und Aktionen erfolgen, die wiederum das Ziel hatten, das Alltagsverhältnis der Bürger*innen zum städtischen Raum neu zu bestimmen. Die Ziele von „ARTECITYA Thessaloniki“ wurden auf der Website des Projekts folgendermaßen formuliert:

„It aims at reinventing the city's image and changing the ways in which the city is experienced by its inhabitants, visitors, and people world-wide. Creators who participate in a series of specially designed programmes propose solutions and build prototypes towards the realization of this goal.“ (Dokument 11: Artecitya Thessaloniki Dokumentation der Website)

Herzstück der Aktivitäten in Thessaloniki war ein Residenzprogramm mit Künstler*innen, die meisten davon aus Deutschland. Diese Künstler*innen wohnten für zwei bis drei Monate in einer Wohnung auf dem Gelände des Goethe-Instituts Thessaloniki. Entsprechend ihrer jeweiligen Interessen lernten sie die Stadt kennen und organisierten verschiedene Workshops und Aktivitäten. In einigen Fällen wurden Performances im öffentlichen Raum

durchgeführt. Die vorliegende Arbeit beschreibt und analysiert die verschiedenen Projektteile von ARTECITYA hinsichtlich ihrer Auswirkungen auf urbane Räume.

1.4 Aufbau der Arbeit

Sowohl in der Kunstwissenschaft als auch in der Soziologie gibt es Ansätze zur Beschreibung und Analyse von SEA. Die vorliegende Arbeit setzt hier an und greift auf Erkenntnisse aus beiden Disziplinen zurück (vgl. Kapitel 2). Es wird aufgezeigt, welche Betrachtungs- und Analysemöglichkeiten diese Ansätze für SEA-Projekte, die mit dem urbanen Raum interagieren, bereitstellen.

Kapitel 3 dient der Erarbeitung einer theoretischen Grundlage ausgehend von den in Kapitel 2 dargelegten Forschungslücken. Den theoretischen Suchbewegungen wird ein multidimensionales Raumkonzept zugrunde gelegt, welches die Dimensionen des physischen Substrats und des Symbolischen, die Dimension der Interaktion und Handlung und die regulative Dimension umfasst sowie die Überlappungen von Funktionen auf den Mikro-, Meso- und Makroebenen des städtischen Raums berücksichtigt (vgl. Läßle 1992). Jede dieser Dimensionen wird vorgestellt und durch theoretische Ansätze erweitert. Aus dem Theorieteil werden Fragen und Begriffe abgeleitet, die Eingang in die empirische Untersuchung finden. Dies sind zum einen theoretische Ansätze für die bisher unzureichende ästhetische Betrachtung von SEA. Jacques Rancières Perspektive, die im Kontext von SEA immer wieder zitiert wird, wird hier aufgegriffen und erläutert, inwiefern diese im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand einer Ergänzung bedarf. Der Rückgriff auf Theodor W. Adornos Negative Ästhetik erfolgt im Hinblick auf eine Argumentationsgrundlage für eine ästhetische Betrachtung, die sowohl die subjektive Erfahrung und Entgrenzung der Kunst als auch ihren objektivierbaren Kern einbezieht. SEA findet in einem komplexen sozialen Gefüge statt, bestehend aus Künstler*innen, Teilnehmer*innen, Projektorganisator*innen, Kulturinstitutionen, städtischen Einrichtungen, Teilöffentlichkeiten und weiteren Akteuren. Die Verschränkung der Handlungen dieser Akteure mit urbanen Räumen ist für diese Kunstform essentiell. In Kapitel 3.2 werden handlungs- und interaktionstheoretische Beschreibungsformen für SEA entwickelt, die diese Interdependenzen berücksichtigen. Schließlich werden die Akteure in

ihren Beziehungen zueinander durch handlungsregulatorische Faktoren, insbesondere Machtverhältnisse, bestimmt. Dabei umfasst die regulationssystemische Perspektive auf SEA im urbanen Raum Überlegungen zu neoliberaler Gouvernamentalität.

In Kapitel 4 wird das Forschungsdesign für die Fallstudie erläutert. Da es sich bei SEA um eine Kunstform handelt, die in erster Linie aus Prozessen und sozialen Begegnungen besteht, ist eine langfristige und multiperspektivische Analyse wichtig. Dem Umstand, dass nicht länger die Künstler*innen und ihre Werke im Zentrum von SEA-Projekten stehen, sondern ein interdependentes Gefüge aus verschiedenen Akteuren unmittelbar an der Konzeption und Erstellung teilnimmt oder sogar die Ko-Autorenschaft innehat, wird Rechnung getragen, indem dieses Netzwerk zum Untersuchungsgegenstand wird. Ausgehend von der Akteur-Netzwerk-Theorie wird die teilnehmende Beobachtung in Kombination mit qualitativen Interviews verwendet. Die teilnehmende Beobachtung ist eine Voraussetzung für die Analyse und letztendlich auch die Bewertung des Projekts ARTECITYA als Prozess. Dabei schwingt die Frage mit, auf welche Weise Kunstprojekte, die prozesshaft angelegt sind und für die ephemere Momente wie Gruppendynamiken, besondere Stimmungen und spontane Begegnungen wichtige Bestandteile sind, dokumentiert werden können. Bereits Claire Bishop weist auf das Problem hin, dass Abbildungen von sozialen Aktivitäten das Spezifische von SEA-Projekten nicht wiedergeben (vgl. Bishop 2012: 5f).

In Kapitel 5 werden die Ergebnisse der empirischen Untersuchung des Projekts „ARTECITYA Thessaloniki“ dargestellt. Es wird erläutert, wie sich urbane Räume durch das Handeln der Akteure im Kontext von ARTECITYA verändern und welche Schlussfolgerungen daraus für SEA abgeleitet werden können. Dabei wird das „Zusammenwirken der Faktoren räumliche Strukturen, Handeln, Symbolik und Raumwahrnehmung als Elemente raumkonstituierenden Handelns“ (Muri 2016: 265) beschrieben. Ausgehend von den in Kapitel 3 erarbeiteten ästhetischen, handlungs- und interaktionstheoretischen sowie regulativen theoretischen Zugängen erfolgt die Untersuchung von ARTECITYA als ein Beispiel für ein Projekt der SEA mit dem Anspruch der Mitgestaltung des urbanen Raumes. Die erste Analysephase besteht aus einer dichten Beschreibung des Projekts. Daran schließt die Erörterung der relevanten Einflussfaktoren für ein Projekt der SEA im urbanen Raum an. Kapitel 5.3 betrachtet Manifestationen von SEA-Projekten im öffentlichen Raum und ihre

Veränderungsimpulse für diesen. Die hier gewonnenen Erkenntnisse sollen zu einer besseren theoretischen Beschreibbarkeit von SEA beitragen. Die Arbeit schließt mit einer Reflexion des geleisteten Beitrags zum Forschungsdiskurs zu SEA in urbanen Räumen und der Skizzierung offener Forschungsfragen.

2 Forschungsstand zu *Socially Engaged Art*

Wie sieht SEA als urbane Praxis aus? Welche Aspekte von SEA sind aus kunstwissenschaftlicher und stadtsoziologischer Perspektive relevant? Wie lassen sich SEA-Projekte, die urbane Räume mitgestalten wollen, untersuchen? Welche Ansätze gibt es dafür? In diesem Kapitel wird der Forschungsstand zu SEA als urbane Praxis dargelegt und die Forschungslücken hinsichtlich der Fragestellungen dieser Arbeit herausgearbeitet. Bestandteil des Kapitels ist eine Klärung zentraler Begriffe sowie einer Herleitung der für diese Arbeit wichtigsten Konzepte. Der Forschungsstand bedient sich dabei Ansätzen sowohl aus den Kultur- als auch Sozialwissenschaften.

2.1 *Socially Engaged Art* in kunstwissenschaftlichen Diskursen

SEA entzieht sich in mehrfacher Hinsicht den im Kunstdiskurs gewohnten Denk- und Handlungsweisen sowie gängigen Betrachtungen. Es geht dieser Kunstform nicht mehr um das Erstellen und Ausstellen von Objekten oder die Durchführung einer Performance, sondern um das Herstellen von spontanen Situationen und den Aufbau langfristiger Strukturen jenseits etablierter Kunstorte gemeinsam mit verschiedenen Teilnehmergruppen. Die Tate Modern bietet auf ihrer Website folgende Definition an: „Socially engaged practice describes art that is collaborative, often participatory and involves people as the medium or material of the work“ (Tate Modern o.D. b). Mit dieser Definition nennt sie einige zentrale Eigenschaften von SEA, bleibt aber auch sehr allgemein. In diesem Kapitel werden die Charakteristiken von SEA-Projekten genauer erläutert. Vorhandene kunstwissenschaftliche Ansätze zur Analyse von SEA sowie ihrem Verhältnis zu urbanen Räumen werden vorgestellt und reflektiert. Die Interdependenz zwischen SEA und gesellschaftlichen Verhältnissen wird anhand von historischen Beispielen illustriert. Ferner wird auf die veränderte Rolle von Künstler*innen in Projekten der SEA eingegangen.

2.1.1 Entgrenzungen als Charakteristikum für *Socially Engaged Art*

Die folgenden drei Beispiele zeigen, wie unterschiedlich SEA-Projekte im urbanen Raum sein können und welche Eigenschaften ihnen gemein sind:

Detroit: Das Künstlerduo Mich Cope und Gina Reichert begann im Jahr 2008 in Detroit mit dem Ankauf von heruntergekommenen Häusern in ihrer Nachbarschaft Banglatown. Zu diesem Zeitpunkt gab es dort einen Anstieg von Gewalt und Vandalismus sowie immer mehr leerstehende Häuser. Cope und Reichert renovierten die heruntergekommenen Gebäude und luden Künstler*innen ein, die Häuser als kreative Orte für die Nachbarschaft zu gestalten, um auf diese Weise den weiteren Verfall der Quartiere aufzuhalten. Ihr Projekt nannten sie „Power House Productions“. Zu den Häusern zählen das „Power House“, das ausschließlich mit erneuerbaren Energien betrieben wird, und das „Squash House“, in dessen Garten sowohl ein Squash Spielfeld als auch ein Treibhaus und ein Gemüsegarten angelegt wurden. Cope und Reichert leben in der Nachbarschaft und nehmen am sozialen Leben dieses Stadtteils teil. Im Verlauf der Umsetzung ihres Vorhabens haben sie viele Verbündete gefunden, mit denen sie gemeinsam ein kreatives und soziales Programm gestalten. Zudem laden sie immer wieder Künstler*innen ein, die gemeinsam mit Bewohner*innen der Nachbarschaft die Häuser gestalten und Projekte durchführen (vgl. Power House Productions 2015). Ihr Vorhaben beschreiben sie folgendermaßen:

„Our strategy is to embed contemporary art practices with the neighborhood itself as a site of cultural and artistic production. Projects are driven by artists who live and work in the neighborhood, while open to an exchange of work from the art world at-large.“ (Power House Productions 2015)

„Power House Productions“ ist eine seit dem Jahr 2009 existierende Non-Profit-Organisation, die unter anderem von privaten Stiftungen gefördert wird (vgl. Public Art Review 2019: 95-99). Deutlich erkennbar ist das Bestreben, die Nachbarschaft nachhaltig zu verändern. Die Künstler*innen bringen ihre Fähigkeiten und Ideen ein, berücksichtigen aber auch die Wünsche der Community.¹⁶ Dies verändert ihr Selbstverständnis als Künstler*innen. Zudem ist das Projekt auf unbestimmte Zeit angelegt. Mich Cope und Gina

¹⁶ Unter Community wird in dieser Arbeit ein mehr oder weniger fester Zusammenschluss von Individuen verstanden, die gemeinsame Werte und Interessen haben und die ein Gefühl der Zusammengehörigkeit auszeichnet. Mark Terkessidis weist auf die Unschärfen des Begriffs „Community“ in kollaborativen Kunstprojekten hin, in denen es nicht, wie zunächst anzunehmen wäre, um eine Allgemeinheit geht, sondern um eine Gruppe mit gemeinsamen Merkmalen und Partikularinteressen (vgl. Terkessidis 2015: 187).

Reichert leben in der Nachbarschaft, anders als bei vielen anderen Kunstprojekten, die ein klares Ende haben, sind sie dauerhaft vor Ort und bringen sich ein.

Philadelphia: Gemeinsam mit zahlreichen Institutionen, Initiativen und Einzelprojekten gründete die niederländische Künstlerin Jeanne van Heeswijk das Projekt „Philadelphia Assembled“, das über den Zeitraum von drei Jahren (2014 - 2017) das Ziel verfolgte, über kreative Zugänge die Zukunft der Stadt Philadelphia und ihrer Bürger gemeinsam zu gestalten. Das Projekt war entlang von fünf Prinzipien, die Van Heeswijk als „Atmosphären“ bezeichnete, organisiert: Reconstructions, Sovereignty, Futures, Sanctuary und Movement. Die Ausgestaltung dieser Atmosphären wurde gemeinsam mit Bürgern der Stadt beschlossen und durchgeführt. Das Projekt kulminierte in verschiedenen Aktionen in der Stadt, darunter Gespräche, gemeinsame Mahlzeiten und Installationen. Im Anschluss an diese Aktivitäten wurde eine Ausstellung im „Philadelphia Museum of Art“ eröffnet, die das Projekt dokumentierte und gleichzeitig zu weiteren Aktionen anregen sollte (vgl. Philadelphia Assembled 2017). Mit der Ausstellung wurde das Museum laut der Website des Projekts zu einer „*civic stage where the city is performed*“ (Philadelphia Assembled 2017), also eine Bühne für Bürger, auf der die Stadt kollektiv imaginiert und praktiziert wurde. Heeswijk bewegte sich in diesem Projekt gekonnt zwischen der Kunstwelt mit „Philadelphia Museum of Art“ und der Stadtgesellschaft. Dabei nutzte sie bekannte Formate wie Performance, forderte das Museum aber auch dazu auf, eine Ausstellung neu zu denken.

Augsburg: Unter dem Titel „Grandhotel Cosmopolis“ entwickelten mehrere Künstler*innen gemeinsam ein Konzept für ein leerstehendes Altenheim. Aus diesem Gebäude wurde ein Asylheim, das gleichzeitig Hotel, Atelier, Restaurant und Ort für kulturelle Angebote ist. Die Gruppe stellte das Konzept der Nachbarschaft vor. Daraufhin wurde das Gebäude gemeinsam mit Freiwilligen und Fachbetrieben renoviert. Dabei spielten individuelle Gestaltung und Upcycling eine große Rolle. Für Geflüchtete, die als „Hotelgäste mit Asyl“ bezeichnet werden, stehen seither insgesamt 27 Doppelzimmer sowie Gemeinschaftsräume zur Verfügung (vgl. Grandhotel Cosmopolis Augsburg o.D.).

Die Initiative hat mit „Grandhotel Cosmopolis“ auf eine soziale Herausforderung direkt reagiert und negative Emotionen ins Positive verkehrt. Auf zugleich ernsthafte und

spielerische Weise wurde die Stadtgesellschaft eingebunden und eine Utopie wurde Realität. In ihrem Konzept bezieht sich die Gruppe auf Joseph Beuys und seine soziale Plastik. Dort heißt es:

„Das Grandhotel Cosmopolis ist die konkrete Utopie, eine grenzenlose, kosmopolitische Alltagskultur zu verwirklichen, in der sich Flüchtlinge, Reisende, Gäste, Künstler und Nachbarn begegnen und willkommen fühlen.“ (ebd.)

Die hier skizzierten Projekte haben den Anspruch, Viertel, Straßenzüge und andere öffentliche Räume auf unkonventionelle Weise zu verändern. Hierfür nehmen sie kulturelle, soziale und politische Verfasstheiten von Gesellschaft in urbanen Räumen in den Fokus und bringen Menschen aus unterschiedlichen sozialen Kontexten zusammen, um Lösungen für konkrete soziale und bauliche Probleme zu entwickeln. Die Künstler*innen wenden sich an außerhalb des Kunstfeldes bestehende Öffentlichkeiten, fordern Beteiligung ein und verfolgen gemeinsam mit der Zivilgesellschaft soziale Ziele. Sie gestalten kollektive Erfahrungen und stoßen soziale Prozesse an, oftmals auf unkonventionelle Art. Dabei kommt der Zusammenkunft und der Erfahrung der Gemeinschaft eine große Bedeutung zu, ohne dass sich die Projekte darin erschöpfen würden. Im Unterschied zu gesellschaftskritischer Kunst im Allgemeinen, die eher kommentierende oder reflexive Rollen einnimmt, geht es in diesen Projekten darum, soziale Beziehungen (mit)zugestalten und soziale Realitäten zu verändern. Dabei schwingt Gesellschaftskritik mit, jedoch weniger in Form des Aufzeigens von Missständen, sondern durch eine gesellschaftliche Praxis, welche auf „gesellschaftskritische Handlungsoptionen“ (von Borries et al. 2012: 100) verweist und auf diese Weise den Status Quo hinterfragt sowie in kleinem Maßstab verändert. Simon Sheikh spricht von Erfahrungsräumen, Kommunikationsplattformen und Netzwerken, die SEA-Projekte aufbauen (vgl. Sheikh 2002: o.S.). Auffällig ist, dass die beschriebenen Projekte einen spielerischen und teilweise mehrdeutigen Ansatz verfolgen. Objekte werden dabei zur Nebensache oder zum Werkzeug, soziale Interaktion zum Kernelement.

Zusammenfassend lassen sich die Charakteristiken von SEA als eine Abkehr von tradierten Kunstformen darstellen, die aus mehreren Verschiebungen resultiert (vgl. Abbildung 2).

Kunstwerk	=> soziale Prozesse
Individuelle Betrachtung eines Kunstwerks	=> kollektive Kunsterfahrung
Künstler*in als geniale/r Schöpfer*in	=> Künstler*in als Ermöglicher*in / Erfahrungsgestalter*in ¹⁷
Zuschauer / Rezipienten	=> Teilnehmer*innen / Kollaborateur*innen
Spezifische Kunsträume	=> Räume, die sich jenseits des Kunstfeldes befinden, z.B. im urbanen Raum der Stadt

Abbildung 2: Verschiebungen in der SEA (eigene Darstellung)

Hinter diesen Verschiebungen steht die Tendenz, die Grenzen zwischen Kunst und Leben so weit wie möglich aufzuweichen, was auch auf andere Formen der zeitgenössischen Kunst zutrifft, sodass diese Entwicklungen als symptomatisch für eine Entwicklung in der zeitgenössischen Kunst allgemein gelten können. Das Bestreben der Kunst, mit dem Leben zu verschmelzen, ist dabei keine kontinuierliche Entwicklung, sondern eine Tendenz, die im Laufe der letzten hundert Jahre mal mehr und mal weniger stark ausgeprägt war. Gab es in den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts beispielsweise Bestrebungen, das Museum hinter sich zu lassen und die Kunst auf die Straße zu bringen beziehungsweise im Alltäglichen Kunst zu sehen, so grenzte sich die Malerei der Moderne im „White Cube“ deutlich vom Alltagsleben ab. Die Kunst der 1980er Jahre war geprägt von einer ausgesprochenen Politikferne und Selbstreferenzialität, in den 1990er Jahren hingegen fand eine Re-Politisierung statt (vgl. Wenzel 2011: 176-180). Aktuell gibt es verstärkt künstlerische Strömungen, die sich dem alltäglichen Leben annähern, in gesellschaftliche Verhältnisse intervenieren und diese mitgestalten wollen. SEA kann als ein Versuch gelesen werden, Kunst in Lebenspraxis zu überführen. Einzelne Arbeiten spannen den Bogen so weit, dass Kunst und Leben ununterscheidbar werden. Ausdruck dessen ist die große Akzeptanz, mit der Kunst als Prozess oder Erfahrung auch außerhalb von typischen Kunsträumen

¹⁷ Der Begriff „Erfahrungsgestalter*innen“ stammt von Hilke Marit Berger (vgl. Berger 2019: 441).

begegnet wird, aber auch die Verunsicherung darüber, worin genau die Kunst in Abgrenzung zu etwa Sozialarbeit oder Bildungsprojekten besteht und wie sie als Kunst einzuordnen ist.

Der Kurator und Kunstkritiker Nato Thompson betont, dass es sich bei SEA nicht um eine Kunstbewegung handelt, sondern um kulturelle Praktiken, die Techniken und Ziele mit anderen sozialen Bereichen teilen. Gleichzeitig spricht er weiterhin von Kunst und bewegt sich mit seiner kuratorischen Arbeit im Kunstfeld.¹⁸

„Socially engaged art is on the rise, shaking up foundations of art discourse, and sharing techniques and intentions with fields far beyond the arts. But unlike its avantgarde predecessors such as Constructivism, Futurism, or Dadaism, socially engaged art is not an art movement. Instead, these cultural practices indicate new ways of life that emphasize participation, challenge power, and span disciplines ranging from urban planning and community work to theater and the visual arts.” (Thompson 2011, o.S.)

Positionen, wie sie Thompson und andere Theoretiker*innen der SEA vertreten, werden für diesen scheinbaren Widerspruch von Kunsttheoretiker*innen kritisiert. SEA, so die Kritik, entziehe sich einerseits den Kriterien für Qualität von Kunst, indem behauptet werde, andere Ziele als die der Kunst immanenten zu verfolgen. Andererseits verbleibe sie im Kunstfeld und lege keine Bewertungskriterien an, wie sie beispielsweise in der Sozialarbeit gelten. Durch die Betonung des guten Zwecks werde Kunst jeglicher ästhetischen Kritik enthoben und moralisch aufgewertet. Der moralische Wert sichere wiederum die Platzierung im Kunstfeld, etwa in Form von Ausstellungen, Förderung und Erwähnung in einschlägigen Publikationen (vgl. Emmerling/Kleesattel 2016: 13).

Diese Argumentation mag in mancher Hinsicht berechtigt sein, sie führt aber auch dazu, sich nicht weiter mit SEA als Kunstform auseinanderzusetzen. Ihre Schnittpunkte mit anderen gesellschaftlichen Bereichen und ihre möglichen ästhetischen Qualitäten kommen gar nicht erst in den Blick. Die Ablehnung von SEA als nicht künstlerische Aktivität, die Moral nach

¹⁸ Das Kunstfeld wird hier verstanden als Strukturen und Prozesse, in denen Kunst produziert, ausgestellt, vermittelt, gesammelt und kritisiert wird. SEA ist eine Kunstform, die an den aktuellen Kunstdiskurs anschließt und zu diesem etwas beitragen möchte. Somit gibt es immer eine Rückkopplung an das Kunstfeld. Es kann vorkommen, dass Individuen, die SEA machen, sich bewusst vom Kunstfeld distanzieren oder eine Haltung der Gleichgültigkeit einnehmen. Häufig werden sie aber vom Kunstfeld wieder vereinnahmt. Ein Beispiel hierfür ist die Vergabe des Turner Preises an das Kollektiv „Assemble“ im Jahr 2015.

vorne stellt, hat zur Folge, dass eine kritische Auseinandersetzung mit einzelnen Arbeiten dieser Kunstform ausbleibt. Andersherum führt die Annahme, dass die Qualität von SEA in etwas bestünde, das außerhalb der Kunst liegt, ebenfalls in eine Sackgasse. Sie trägt dazu bei, dass SEA als künstlerische Form nicht in Erscheinung tritt und keine adäquate Theorie entwickelt wird.

Wie also lässt sich SEA als künstlerische Form beschreiben und einordnen? Tom Finkelpearl betont im Band „What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation“: „The cooperative artist does not separate social insight from aesthetic vision. The aesthetic vision is in fact social“ (Finkelpearl 2013: 361). Daraus ergibt sich die Frage, wie eine ästhetische Vision sich sozial ausdrücken kann beziehungsweise das Soziale eine ästhetische Dimension erhält. Worin kann das ästhetische Erleben in Projekten der SEA bestehen? Wie lässt sich die künstlerische Qualität von SEA beurteilen? Wie lässt sich eine Kunstform, die soziale Veränderung anstrebt, weiterhin als Kunst denken und interpretieren?

Auf die historische Bedingtheit von Ästhetik weist der Kunsthistoriker Arthur C. Danto (2014) hin, wenn er von einer Kunst nach der Kunst spricht: „That there was – and is – art before and after the ‘era of art’ shows that the connection between art and aesthetics is matter of historical contingency, and not part of the essence of art.“ (Danto 2014 (1997): 25). Nach Danto hört die Kunst der Moderne spätestens in den 1980er Jahren auf, zeitgenössisch zu sein, das heißt nicht mehr der Ästhetik der Gegenwart zu entsprechen. In den darauffolgenden Jahren entsteht eine Kunst, die keine ästhetische Allgemeingültigkeit beansprucht (vgl. ebd. 34). Diese Beobachtung von Danto lässt sich in der SEA weiter zuspitzen. SEA erschüttert gleich mehrere stille Annahmen, die typisch für die Zeit der Moderne sind und im 21. Jahrhundert zwar nicht mehr universelle Gültigkeit beanspruchen, die Rezeptionsgewohnheiten jedoch nach wie vor beeinflussen. Dazu zählen die Überzeugung, dass Kunst keinen Gebrauchswert hat und vom Alltag getrennt sein solle, die Annahme, dass sich der ästhetische Wert eines Kunstwerks in seiner Kontemplation enthülle, die Vorstellung, dass Kunst von einem genialen Künstler beziehungsweise (seltener) einer Künstlerin geschaffen werde und dass es in der Kunst Betrachter*innen geben müsse. SEA stellt diese gesellschaftlichen Überzeugungen in Frage und steht somit dem, was moderne Kunst ausmacht, diametral gegenüber. Die alten Sehgewohnheiten und

Denkmuster passen nicht mehr. Tradierte Formen der Darstellung, wie beispielsweise der Katalog oder die Ausstellung, sind ungeeignet und die Verzahnung mit dem Kunstmarkt erodiert. Aus diesem Blickwinkel kann SEA verstanden werden als ein weiterer Schritt im Prozess der Ablösung von einem bis in die Moderne bestehenden Verständnis von Ästhetik.

Ein früher Versuch, Kunst, die zwischenmenschliche Beziehungen als ihren Kern hat, kunsttheoretisch zu fassen, stammt von Nicholas Bourriaud. Er verwendet den Begriff *Relation Astethics* und versteht darunter „an art taking as its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context, rather than the assertion of an independent and *private* symbolic space“ (Bourriaud 2002: 14, Hervorhebung im Original). Es gelte, diese zwischenmenschlichen Beziehungen nach ästhetischen Kriterien zu beschreiben, und zwar der Kohärenz der Form, dem symbolischen Wert und dem Bild der zwischenmenschlichen Beziehung, das durch die Form suggeriert wird (vgl. ebd.: 18-19). Die Form wiederum definiert Bourriaud als „a coherent unit, a structure (...) which shows the typical features of a world“ (ebd.: 19). Somit ist die Form zu verstehen als die Art und Weise, wie durch ein Zusammentreffen eine soziale Interaktion entsteht.

Bourriauds Ansatz hat den Diskurs zu SEA angeregt und ist zugleich vielfach kritisiert worden. Zu den Kritikpunkten zählt, dass er in seiner Analyse schematisch bleibt (vgl. Kester 2011: 30). Zudem seien Bourriauds Kriterien für die Bewertung der Ästhetik eines Beziehungsgefüges sehr vage (vgl. Miller 2016). Trotzdem stieß Bourriauds Text eine breitere Diskussion über SEA an. Zu seinen Kritikerinnen zählt Claire Bishop, die sich in der Auseinandersetzung mit theoretischen Ansätzen wie dem von Bourriaud und zahlreichen künstlerischen Arbeiten mit der Frage befasst, wie die Qualität partizipativer, künstlerischer Aktionen als Kunst bewertet werden kann (vgl. Bishop 2012).

Im Unterschied zu Bourriaud analysiert Bishop vor allem Kunstprojekte, die in Folge beziehungsweise in Auseinandersetzung mit den von Bourriaud beschriebenen Arbeiten entstanden sind und deren Interesse sich auf „the creative rewards of participation as a politicised working process“ (ebd.: 1f) richtet. Diese bezeichnet sie als *Participatory Art*. Aus

ihrer Sicht ist es wichtig, Projekte der *Participatory Art*¹⁹ mit ebensolchen Projekten zu vergleichen und hierfür ein Set an Kriterien zu entwickeln, anhand derer es möglich wird, diese Kunstform *als Kunst* zu beschreiben und einzuordnen (vgl. ebd.: 22f). Anhand des Istanbuler Kunstprojekts „Oda Projesi“ der Künstlerinnen Özge Açıkkol, Güneş Savaş und Seçil Yersel führt Bishop an, welche kunstimmanenten Kriterien es für SEA geben könnte. Sie benennt „the achievement of making social dialogue a medium, the significance of dematerialising a work of art into social process, or the specific affective intensity of social exchange“ (ebd.: 22). „Oda Projesi“ zeichnet sich durch eine konsequent kollektive Arbeitsweise aus mit dem Ziel, öffentlichen Raum durch die Gestaltung von zwischenmenschlichen Begegnungen zu beleben und anders zu nutzen. Über einen Zeitraum von fünf Jahren (2000-2005) nutzten die Künstlerinnen ein in Istanbul zentral gelegenes Gebäude im Stadtteil Galata für ihren Non-for-Profit Kunstraum, luden Künstler*innen und andere Akteure ein und organisierten Zusammenkünfte unterschiedlicher Art. Auf diese Weise schufen sie Begegnung und Dialog. Nachdem der „Oda Projesi“ Projektraum zwangsgeräumt wurde, setzte das Künstlerinnenkollektiv seine Arbeit ohne einen festen Ort fort und thematisierte die Rolle von Raum und Örtlichkeit sowie die Präsenz im Stadtraum in ihren Aktionen (vgl. Özkan 2011: 51).²⁰

¹⁹ Der Begriff der Partizipation bezieht sich auf verschiedene Formen der Teilhabe an Kunst, die über die traditionelle reflexive Rezeption von Kunstwerken hinausgehen. Sehr unterschiedliche künstlerische Arbeiten und Strategien verwenden die Bezeichnung „partizipative Kunst“ zur Selbstbeschreibung beziehungsweise werden unter dieser Bezeichnung subsumiert. Eine teilweise kontrovers geführte Diskussion über Formen der Teilhabe sowie die soziale Wirkung partizipativer Kunst und ihr demokratisches Versprechen fand statt (vgl. Mader 2015: 95-97).

²⁰ Siehe hierzu auch die Beschreibung von „Oda Projesi“, die Claire Bishop vornimmt (vgl. Bishop 2012: 20-23).



Abbildung 3: „Fail # Better“ von Lina Faller, Thomas Stussi, Marcel Mieth, Marian Burchardt als Teil von „Oda Projesi“ in Galata, Istanbul, Foto: Oda Projesi Archive

Bishop gelingt es, ausgehend von der Analyse von Arbeiten wie „Oda Projesi“ ein ästhetisches Kriterium für SEA herauszuarbeiten: Das Kunstprojekt solle betrachtet werden im Hinblick darauf, ob es glückt, soziale Zusammenhänge und Fragestellungen durch das Medium der intersubjektiven Beziehungen beziehungsweise Begegnungen darzustellen und dabei Widersprüchliches zuzulassen oder bewusst zu arrangieren. Partizipatorische Kunstprojekte können aus ihrer Sicht dann als gelungen gelten, wenn widersprüchliche Tendenzen erzeugt und aufrechterhalten werden, die Kunstprojekte einerseits zum Leben hindrängen, sich andererseits von anderen Formen der Erfahrung abheben (vgl. Bishop 2012: 37-40).

Für die Rehabilitierung der ästhetischen Sichtweise auf SEA stützt sich Bishop auf das Ästhetikverständnis des französischen Philosophen Jacques Rancière. Sie betont, dass

qualitativ hochwertige Kunst Bezüge zum Leben aufweist und sich von diesem gleichzeitig distanziert. Eine solche Kunst mache Brüche und Doppeldeutigkeiten sichtbar, anstatt in einer einfachen Didaktisierung aufzugehen. Ästhetik sei für Rancière eine autonome Form der Erfahrung, die es ermöglicht, Mehrdeutiges und Widersprüchliches zu denken. Diese Widersprüchlichkeit führe zum Nachdenken darüber, wie die Welt organisiert ist und was anders sein könnte. Für Bishop ist Rancières Sicht auf Ästhetik als autonome Erfahrung und zugleich Gesellschaftliches weiterführend für die Analyse von SEA, da sie es ermöglicht, diesen Widerspruch zu denken (vgl. ebd.: 29).

Ein anderer Ansatz, SEA zu analysieren und Beschreibungsformen zu finden, stammt von Grant Kester. Er identifiziert in seinem Buch „Conversation Pieces“ (Kester 2004) den Dialog als zentrales ästhetisches Element bestimmter partizipativer Kunstprojekte:

„Despite these differences, these projects all share a concern with the creative facilitation of dialogue and exchange. (...) In these projects (...) conversation becomes an integral part of the work itself.“ (ebd.: 8)

Aus Kesters Sicht fehlt eine Methodologie, um die Qualität kommunikativer Interaktion in Kunstprojekten zu schätzen oder auch nur anzuerkennen. Infolge dieses Mangels werde dialogische Kunst oft als visuell nicht stimulierend wahrgenommen und als qualitativ minderwertig abgetan (vgl. ebd.: 10f).²¹ Für die Evaluation solcher Kunst (bezieht sich Kester auf verschiedene philosophische Theorien, insbesondere Jürgen Habermas' Theorie des kommunikativen Handelns sowie Konzepte des Dialogs von Mikhail Bakhtins und Arbeiten von Emmanuel Lévinas, und beschreibt verschiedene künstlerische Arbeiten, die er als dialogisch einordnet (vgl. ebd.: 107-123). Ausgehend von Habermas unterscheidet Kester zwischen dem konventionellen und dem dialogischen Modell ästhetischer Erfahrung. Aus seiner Sicht geht es in dialogischer Ästhetik um „local consensual knowledge that is only provisionally binding and that is grounded instead at the level of collective interaction“ (ebd.:

²¹ Bei Kester findet sich eine ähnliche Beobachtung im Hinblick auf SEA und Ethik wie bei Leonhard Emmerling und Ines Kleesattel (2016) und Claire Bishop (2012). Er kritisiert, dass diese Form der Kunst häufig im Hinblick auf ihre Wirksamkeit beurteilt werde. Entweder erreiche sie die selbst gesetzten sozialen Ziele nicht und werde von Kritikern aus diesem Grund als gescheitert angesehen oder die Kritiker seien von der „guten Sache“, für die sich das Projekt einsetzt, eingenommen, ungeachtet der Qualität der Kunst (vgl. Kester 2004: 10f).

112). Damit gemeint ist, dass es in der dialogischen Ästhetik keine Kriterien gibt, die die momentane Situation überdauern. Zudem betont Kester die Einvernehmlichkeit, die durch den Dialog entsteht. Mit dem Dialog verbunden sei das Bestreben, emanzipatorische Einsichten zu ermöglichen (vgl. ebd.: 69). Kester argumentiert außerdem, dass bestimmte Kunstprojekte Modelle für gelungene Kommunikation aufzeigen (vgl. ebd.: 8f).²² Diese Sichtweise stellt den möglichen Nutzen von Kunst in den Vordergrund. Kunst kann aus dieser Perspektive als „democratized user-centered innovation system“²³ (Weibel 2016: 69) verstanden werden. Es besteht die Gefahr, dass das Widersprüchliche, Absurde, Brüchige und von Moral Unabhängige aus dem Blick gerät. Obwohl Kester auf „dialogical aesthetic“ (Kester 2004: 109) fokussiert, bleibt unklar, worin diese Ästhetik besteht. Vielmehr geht Kester zu einer Reflexion der ethischen Dimension des Dialogs über, indem er die Sensibilität des Künstlers gegenüber seinen Kollaborateur*innen und die notwendige gegenseitige Anerkennung betont. Anstatt sich mit Kriterien für das Ästhetische in dialogischen Kunstprojekten zu befassen, reflektiert Kester die Voraussetzungen des Dialogs sowie Machtstrukturen und Identitätsbildung (vgl. ebd.: 112-117).

Neben den dargestellten Theorien von Bourriaud, Bishop und Kester, die hier stellvertretend für die Debatte stehen, gibt es Beiträge von Künstler*innen, die diese Kunstform stärker ausgehend von der Konzeption und Durchführung denken (vgl. ebd.: 187). Stellvertretend hierfür seien an dieser Stelle die Überlegungen des Künstlers Martin Krenn und der Künstlerin Mel Chin angeführt. Martin Krenn zufolge geht es darum, dass SEA durch ihre Ästhetik autonom von vorherrschenden Politiken ist und deshalb „eine spezifische künstlerische Widerständigkeit und Experimentalität“ (Krenn 2016a: 101) entwickelt. Dadurch entstehe die Möglichkeit zu einem „experimentellen ‚Aushandlungsraum‘ für das Politische und Politik“ (ebd.: 101). Es gehe in SEA-Projekten nicht in erster Linie darum, eine

²² Ferner diskutiert Kester, inwiefern die von ihm untersuchten Kunstprojekte bestimmten Annahmen der Avantgarde widersprechen. Dazu gehört die Annahme, dass Kunst verstörend oder schwer verständlich sein müsse, um gute Kunst zu sein. Hier erfolgt jedoch die Konzentration auf Kesters Ausführungen zur dialogischen Kunst.

²³ Peter Weibel entlehnt den Begriff „user-centered innovation“ system von Eric von Hippel (vgl. von Hippel 2005: 1ff).

bestehende soziale Bewegung zu unterstützen mit Mitteln der Kunst, sondern „durch soziale Kunst wird eine soziale Bewegung mit ästhetischen Mitteln von innen heraus (mit-)geformt und gegründet“ (ebd.: 102). Dieses Schaffen eines Aushandlungsraumes entspricht der Raumproduktion im Sinne des erweiterten Raumbegriffs, wie er in der Stadtforschung gängig ist (vgl. Kapitel 2.2.2). Die Künstlerin Mel Chin bringt dies auf den Punkt:

„I don't intend for my projects to stand in for the policies that are lacking. Instead, I take such situations as a challenge to expand the parameters of art, and disciplines outside of art, and try to engage both in cooperation.“ (Chin 2016: 252f)

Der Blick auf ausgewählte Positionen im Diskurs um SEA hat zeigt, dass die theoretische Auseinandersetzung mit dieser Kunstform sowie ihre Einordnung noch nicht abgeschlossen sind. Für zentral werden Interaktion, soziale Prozesse und Dialog gehalten, was einer zu Anfang bereits beschriebenen Dematerialisierung dieser Kunstform entspricht. Gleichzeitig wird betont, dass es um eine bewusste Gestaltung dieser entmaterialisierten Kunst geht, beispielsweise durch die Intensität der Interaktion, die Kohärenz der sozialen Form oder auch das bewusste Arrangieren von Widersprüchen. Auch für Praktiker*innen der SEA scheint die Frage nach der Gestaltung der sozialen Interaktion zentral. Ethische Aspekte, wie sie in Machtstrukturen und den Voraussetzungen für Dialoge eine Rolle spielen, sind ebenfalls Teil des Diskurses um SEA.

2.1.2 Historische Entwicklung von Handlungsansätzen in der SEA

In diesem Abschnitt wird dargestellt, welche künstlerischen und gesellschaftspolitischen Entwicklungen zu mehr sozialem Engagement in der Kunst geführt haben und wie SEA-Projekte im urbanen Raum auf die jeweiligen lokalen Situationen reagierten, sich dabei aber auch auf frühere Arbeiten und künstlerische Strömungen bezogen. Der Fokus der Ausführungen liegt auf den Entwicklungen in den USA und in Europa.

Der Beginn der Hinwendung der Kunst zu sozialpolitischen Fragestellungen und deren Aushandlung im öffentlichen Raum lässt sich in den 1960er Jahren verorten.²⁴ Dieses Jahrzehnt prägte eine starke Protestkultur in den westlichen Ländern. In Deutschland, Großbritannien, Frankreich und den USA gab es zum Teil breitenwirksame politische Bewegungen gegen den Vietnam-Krieg, ethnische und gendermotivierte Diskriminierung und atomare Aufrüstung. Die Unzufriedenheit mit den politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen artikuliert sich auf öffentlichen Plätzen, auf der Straße und in Universitäten. Auch Künstler*innen begannen zunehmend politisch zu agieren und ihre eigene Arbeit mit politischen Aktivitäten zu verbinden.²⁵ In der Zeit zwischen den späten 1950er Jahren und den Protesten in Deutschland und Frankreich der 1960er Jahre gab es viele Künstler*innen, die jenseits der Galerien und Museen arbeiteten, das politische Potential ihrer Kunst austesteten und die Trennung zwischen Kunst und Alltag aufhoben. Mit aktivistisch angelegten Kunstprojekten wurde versucht, auf gesellschaftliche Probleme wie Obdachlosigkeit, AIDS oder Rassismus hinzuweisen, sich dagegen aufzulehnen und eigene Positionen zu erarbeiten (vgl. Lacy 1995: 25-28, Hornig 2011: 36).

In den 1960er Jahren erlangte die Performance-Kunst neue Qualitäten, die auch für SEA konstitutiv sind. Hierbei handelt es sich um eine zeitabhängige Kunstform, die sich verschiedener Medien bedient und die Grenzen zwischen Kunst und Leben verwischt. Dies geschieht durch die Erzeugung von Live-Momenten, in denen die Rezipient*innen die Haltung distanzierter Betrachter*innen aufgeben und Teil des Geschehens werden, teilweise sogar zu Handlungen motiviert werden (vgl. Pilz 2000: 405). Dies war beispielsweise in Yoko Onos „Cut Piece“ (erste Performance 1964 in Kyoto) der Fall, in dem die Künstlerin die Zuschauer*innen aufforderte, ihr ihre Kleidungsstücke vom Leib zu schneiden. Eine solche

²⁴ Die Erweiterung des Kunstbegriffs durch die Befassung mit anderen Lebensbereichen sowie das Interesse von Künstler*innen, in andere Gesellschaftsbereiche vorzudringen und dort Einfluss auszuüben, setzte bereits mit den Avantgarden des 20. Jahrhunderts ein (vgl. Hornig 2011: 35f).

²⁵ Die Bestrebungen, Kunst und Leben miteinander zu verbinden und soziale Elemente in die Kunst aufzunehmen, sind in den 1960er Jahren nur eine Strömung in der Kunst. Daneben gab es andere Richtungen, die eine Kunst propagierten, die sich ausdrücklich vom Leben distanzierte.

Arbeit spielt bewusst mit der Verwischung der Grenzen zwischen Fiktion und realer Welt. Daraus erwächst eine neue Rolle für die Rezipient*innen:

„Dadurch, dass die Inszenierung im postdramatischen Theater und in der Performance-Praxis der Gegenwart stets ihre eigene materielle Realität mit vorzeigt, wodurch eine gewisse Unentscheidbarkeit zwischen Inszeniertem und Realem erzeugt wird, taucht hier nun auch, anders als im postdramatischen Theater, für den Zuschauer die Möglichkeit auf, direkt ins Geschehen zu intervenieren. Der Abbruch des Geschehens ist der äußerste Horizont der Verantwortung, die dem Zuschauer für die Theatersituation nun zugemutet wird.“ (Rebentisch 2013: 75)

Wie Erika Fischer-Lichte erläutert, geht es in Performances wie Yoko Onos „Cut Piece“ weniger um das Verstehen der Handlung, sondern um das Empfinden der Künstlerin und der Rezipient*innen während der Handlung (vgl. Fischer-Lichte 2014 [2004]: 17). Die Rezipient*innen erfahren eine künstlerisch erzeugte „neue, eine eigene Wirklichkeit“ (ebd.: 19), durch die unterschiedliche Gefühle und gegebenenfalls auch der Wunsch des Eingreifens in das Geschehen ausgelöst werden. Anders als bei einer hermeneutischen Deutung ist nicht alles, was geschieht, in erster Linie als Symbol zu interpretieren, sondern wird unmittelbar körperlich erfahren (vgl. ebd.: 19-21).

„Die körperliche Wirkung, welche die Handlung auslöst, scheint hier Priorität zu haben. Die Materialität des Vorgangs wird nicht in einen Zeichenstatus überführt, verschwindet nicht in ihm, sondern ruft eine eigene, nicht aus dem Zeichenstatus resultierende Wirkung hervor. Es mag gerade diese Wirkung sein – das Stocken des Atems oder das Gefühl der Übelkeit –, die eine Reflexion in Gang setzt.“ (ebd.: 21)

An der Westküste der USA entwickelte sich in den 1960er und 1970er Jahren ein feministisches Programm der Kunstvermittlung sowie eine Kunst, die sich stärker ethnischen Minderheiten zuwandte, beziehungsweise deren gesellschaftliche Situation zum Thema machte. Ein Beispiel für gesellschaftlich engagierte Kunst dieser Zeit sind Judith Francisca Bacas Aktivitäten, die in Ghettos und Migrantenvierteln stattfanden.



Abbildung 4: Das Wandbild „Mi Abuelita“ von Judith F. Baca in Los Angeles (1970), Foto: SPARC Archives

In den USA wurden Künstler*innen, die so arbeiteten, häufig als „community artists“²⁶ bezeichnet und im Kunstdiskurs lange Zeit nicht ernst genommen (vgl. Lacy 1995: 26-28). Eine andere Entwicklung der 1970er Jahre, die ebenfalls hauptsächlich an der Westküste der USA beheimatet war, konzentrierte sich ausgehend von politisch linken Überzeugungen auf das Thema Arbeit sowie die Kritik an Institutionen und dem Kunstmarkt. Bei dieser Form der Kunst, zu deren Vertreter*innen beispielsweise Martha Rosler und Fred Lonidier zählen, stand die theoretische Reflexion stärker im Vordergrund als der Aktivismus. Diese verschiedenen Bewegungen engagierter Kunst beeinflussten sich gegenseitig. Sie waren

²⁶ Die Tate Modern definiert „Community Art“ als „artistic activity that is based in a community setting, characterised by interaction or dialogue with the community and often involving a professional artist collaborating with people who may not otherwise engage in the arts“ (Tate Modern o.D. a).

jedoch eher als „City Movements“ sichtbar und weniger im Kunstdiskurs der 1970er und 1980er Jahre (vgl.ebd.).



Abbildung 5: Irene Hixon Whitney Bridge in Minneapolis von Siah Armajani (1988), Foto: Wikimedia Creatice Commons

Im Jahr 1977 legte das National Endowment for the Arts (NEA)²⁷ das Programm „Liveable Cities“ auf, durch das Kunst gefördert werden sollte, die zur Erhöhung der Lebensqualität in

²⁷ Das National Endowment for the Arts (NEA) ist eine US-amerikanische staatliche Stiftung zur Förderung von Kunst und Kultur mit Sitz in Washington D.C. „Art in Public Places“ war ein staatlich finanziertes Förderprogramm des NEA. In den ersten Jahren des Programms ging es hauptsächlich um Kunstaussstellungen, die außerhalb von Museen stattfanden, sowie unter anderem um Skulpturen im öffentlichen Raum, die später als „Drop-Sculpture“ bezeichnet wurden. Dabei steht dieser Begriff für zumeist abstrakte Kunst im öffentlichen Raum, die keinen näheren Bezug zu dem Ort, an dem sie steht, aufweist (vgl. Lewitzky 2005: 80). Ab Ende der 1970er Jahre legte das NEA größeren Wert auf Standortbezogenheit und förderte auch neuere Kunstformen wie Lichtkunst und Environmental Art. Dennoch war das Publikum in die geförderte Kunst nicht direkt involviert, sondern nahm weiterhin die Zuschauerrolle ein. Erst ab den 1990er Jahren erweiterte das NEA sein Programm im Hinblick auf Bildungsprogramme, die gesellschaftliche Teilhabe förderten (vgl. Lacy 1995: 21-24).

Städten beitrug.²⁸ Es entwickelten sich Projekte, in denen sich Künstler*innen aktiv in die Stadtgestaltung einbrachten. Beispiele hierfür sind die Arbeiten von Scott Burlon oder Siah Arrnanjani, die gemeinsam mit Stadtentwicklern öffentliche Plätze gestalteten (vgl. Lewitzky 2005: 82).

In den 1980er Jahren gab es auch in Deutschland auf staatlicher Seite Bemühungen, die Stadt lebenswerter zu gestalten. Dabei zielten Förderprogramme – ähnlich wie in den 1970er Jahren in den USA – auf Kunst ab, die die Kommunikation fördern und die Lebensqualität in der Stadt steigern sollte. Dazu zählten auch Festivals und die Unterstützung von Künstlerwerkstätten. Kunst geriet in diesem Zuge zunehmend in den Fokus des Stadtmarketings²⁹ und wurde hier vor allem als Imagefaktor betrachtet:

„Die Idee einer Ästhetisierung der Gesellschaft beschränkt sich zunehmend auf die künstlerisch-dekorative Gestaltung innerstädtischer Räume des Konsums und einer Ästhetisierung der Warenwelt zugunsten des Profits, bei der der Aspekt der Ortsspezifität zur Produktion von singulären Orten im Interesse des Stadtmarketings funktionalisiert wird.“ (Lewitzky 2005: 84)

Die Nutzung von Kunst für das Marketing von Städten und Kommunen setzte sich in den 1990er Jahren fort. Städte vollzogen in diesem Jahrzehnt einen gesellschaftlichen Strukturwandel, der bereits in den 1970er Jahren begann, sich nun aber beschleunigte. In der Stadtforschung wird dieser Wandel mit den Begriffen der Neoliberalisierung und Festivalisierung beschrieben. Damit ist der Umbau der politischen und gesellschaftlichen Strukturen einer Stadt unter anderem durch Großprojekte gemeint, mit denen in Public-Private-Partnerships liberale Vorstellungen der Deregulierung, Flexibilisierung und Privatisierung durchgesetzt werden (vgl. Häußermann/Siebel 1993). Dies hat zum Teil paradoxe Auswirkungen auf das Leben in Städten (vgl. Kemper/Vogelpohl 2013: 220). In der Kritik an der „Creative City“ wird deutlich, wie kollaborative, künstlerische Projekte der

²⁸ In Deutschland steht hierfür die sogenannte Soziokultur, die mit der 1968er-Bewegung aufkam.

²⁹ Die Nutzung von Kunst für Marketingzwecke intensivierte sich in den folgenden Jahrzehnten und ist heute sowohl eine weitverbreitete Strategie, deren Folgen soziologisch untersucht und vielfach kritisiert wurden. Zu den frühen Kritiker*innen gehört Rosalyn Deutsche. Sie weist auf die Verwertung von Kunst zugunsten einer Kapitalisierung des städtischen Raumes hin und fordert Künstler*innen auf, diesen Mechanismus kritisch zu hinterfragen (vgl. Lewitzky 2005: 92). Zur ökonomischen Verwertung der ästhetisierten Stadt siehe auch Kapitel 3.3.3 dieser Arbeit.

neoliberalen Logik nicht per se widersprechen, sondern in diese eingepasst werden beziehungsweise neoliberale Entwicklungen sogar unterstützen. Kunst, die Stadt mitgestaltet, bewegt sich somit in einem Spannungsfeld zwischen dem Wunsch, die Stadt für ihre Bewohner*innen lebenswerter zu machen, und der Gefahr, für ökonomische oder politische Zwecke vereinnahmt zu werden (vgl. Berger 2019: 39f).

In den 1990er Jahren fand eine Politisierung in der zeitgenössischen Kunst sowohl in den USA als auch in Europa statt, die als Reaktion auf die Prozesse der Neoliberalisierung und die konservative Strömung in den USA der 1980er Jahre verstanden werden kann. Es entstanden Bewegungen gegen diese neue Form des beschleunigten Kapitalismus, darunter auch Künstlerinitiativen. Die Documenta X (1997), kuratiert von Catherine David, spiegelte diese Entwicklung einerseits durch die Auswahl der Künstler*innen, andererseits durch die Verbindung der Gegenwartskunst mit politischen Themen (vgl. Bishop 2012: 193f). Das Zusammenleben in der Stadt und der Umgang mit dem öffentlichen Raum spielten hierbei eine zentrale Rolle. Erkenntnisse aus der Stadtforschung und Anthropologie fanden verstärkt Eingang in Kunstdiskurse (vgl. ebd.: 194).³⁰

Die Kuratorin Suzanne Lacy sieht in der politisch engagierten, avantgardistischen Kunst der 1970 und 1980er Jahre die Vorläufer einer Kunstform der 1990er Jahre, die sie als *New Genre Public Art* bezeichnet.³¹ Künstler*innen, die Lacy zu dieser Kunstform zählt, griffen teilweise auf Strategien der Performance sowie Intervention und Formen der sozio-politischen Teilhabe aus den 1960er und 1970er Jahren zurück und entwickelten unter anderem in der Auseinandersetzung mit Massenmedien und Werbung neue Ansätze. Die von Rosalyn Deutsche geforderte kritische Reflexion des Einsatzes von Kunst zur Profitsteigerung und

³⁰ Die Documenta XI setzte diesen Trend fort und stellte vor allem Künstlerkollektive und auf Archive basierende Arbeiten vor wie unter anderem das „Park Fiction Archive“. Im Vorhinein zur Documenta 11 fanden sogenannte Plattformen statt, die ortsspezifisch gesellschaftliche Themen behandelten (vgl. Website Documenta 11 – Retrospektive).

³¹ Als Beispiel für *New Genre Public Art* kann das Projekt „Culture in Action“ im städtischen Raum von Chicago angeführt werden (siehe hierzu Jacob et al. 1995).

Kapitalisierung der Stadt war Teil dieser Kunstpraxen, genauso wie der Versuch, die Teilhabe der Bürger*innen zu ermöglichen:

„Unlike much of what has heretofore been called public art, new genre public art - visual art that uses both traditional and nontraditional media to communicate and interact with a broad and diversified audience about issues directly relevant to their lives - is based on engagement.” (Lacy 1995: 19)

Arbeiten der *New Genre Public Art* setzten sich ferner für die Belange und die Repräsentation von unterprivilegierten Bevölkerungsteilen ein (vgl. Lewitzky 2005: 96). Kritiker dieser Kunstform sehen darin eine Form der Paternalisierung. Anstatt die gesellschaftlichen Strukturen in den Blick zu nehmen, so ihre Argumentation, fokussiere diese Kunst auf einzelne Communities und wolle diese dazu befähigen, sich selbst zu helfen. Dieser Ansatz übersähe die gesellschaftlichen Strukturen, die zur Benachteiligung und Unterrepräsentation führen und stigmatisiere so die Communities. Der Künstler beziehungsweise die Künstlerin stehe in der Hierarchie über der jeweiligen Community, es fände eine Bevormundung und Bereicherung auf Kosten dieser statt (vgl. Kester 2004: 137-140, Lewitzky 2005: 99f). Die feministische Kunstkritikerin Arlene Raven plädierte für die Analyse von Machtstrukturen in solcher Kunst:

„A scrupulous look at the artistic process, review and input by the constituency of the work, visual accomplishments, and staying power – these can go a long way toward securing the effectiveness of new public art”. (Raven 1995: 168)

Eine andere Antwort auf Neoliberalisierungstendenzen in US-amerikanischen Städten der 1980er Jahre fand eine Kunst, die sich wieder in ihre Institutionen zurückzog mit der Überzeugung, dass das Museum beziehungsweise die Galerie ein autonomerer und neutralerer Ort als der städtische Raum sein könne. Ein Beispiel hierfür ist die Ausstellung „If you lived here“ (1989) der Künstlerin Martha Rosler in der „Dia Art Foundation“ in New York (vgl. Lewitzky 2005: 101f). Rosler nutzte die Räumlichkeiten für „einen kritisch-oppositionellen Diskurs zu Themen wie Stadtentwicklung und Obdachlosigkeit“ (Lewitzky 2005: 102). Selbstredend war auch diese Strategie nicht vor Kritik gefeit, geht doch der institutionelle Rahmen ebenfalls mit Restriktionen, der Gefahr der Bevormundung und der Kommerzialisierung der Kunst einher.

In Deutschland sowie anderen Ländern Europas setzte die Bewegung hin zu gesellschaftlich engagierter und partizipativer Kunst etwas später als in den USA sowie mit anderen Schwerpunkten ein:

„In Europe the movement, including travelling US-American artists, was characterised by its institutional analysis and critique of the field of art and by the reflexive exploration of the conditions of producing, distributing and consuming art. New labels for these approaches were soon invented like ‘contextual art’, ‘post-conceptual art’ or ‘neo-institutional critique’.” (Buchholz/Wuggenig 2002: o. S.)

Buchholz und Wuggenig sehen in der *Kontextkunst*³² die Kunstbewegung, die Kunst und soziale Themen in der ersten Hälfte der 1990er Jahre in Europa enger zusammenbrachte, was sich in gemeinsamen Ausstellungen sowie Forschungsprojekten äußerte. Soziologen, deren Theorien im Kunstkontext verstärkt rezipiert und diskutiert wurden, waren unter anderem Pierre Bourdieu und Niklas Luhmann. Künstler*innen, die sich schon länger mit soziologischen Ansätzen befassten, gewannen an Popularität. Dazu zählten unter anderem Hans Haacke, der auf der 45. Biennale in Venedig (1993) im deutschen Pavillon zu Gast war, sowie die amerikanische Künstlerin Andrea Fraser und der Schweizer Künstler Christian Philipp Müller. Ihre Kunst ist insofern richtungsweisend für SEA, als dass es nicht länger um die Ästhetisierung beziehungsweise den Erlebniswert in physischen Räumen geht, sondern um die kritische Reflexion sozialer und regulativer Raumbildung. Beispielsweise wurden die Produktions- und Ausstellungsbedingungen von Kunst im Sinne einer Institutionskritik in Frage gestellt (vgl. Buchholz/Wuggenig 2002: o. S.).³³ Kontextkunst „untersucht demnach den Anteil der ideologischen, fiktiven bzw. symbolischen Faktoren bei der Konstruktion des sozialen Systems Kunst“ (Weibel 1994: 6). Hiervon ausgehend war es ein logischer Schritt, über Galerien, Museen und Universitäten hinauszugehen und Kunst im öffentlichen Stadtraum zu entwickeln. Das Projekt der öffentlichen Bibliothek in Hamburg der Künstler Clegg & Guttmann steht exemplarisch für diesen Ansatz. Clegg & Guttmann richteten unter

³² Die Bezeichnung *Kontextkunst* wurde mit der Ausstellung „Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre“, die von Peter Weibel im Jahr 1993 im Künstlerhaus Graz kuratiert wurde, geläufig (vgl. Weibel 1994).

³³ In diesem Aspekt überschneidet sich *Kontextkunst* mit *Institutionskritik*, die die Produktion, Distribution und Rezeption von Kunst kritisch hinterfragt (vgl. Meinhardt 2002: 126-130).

anderem an drei verschiedenen Orten in Hamburg kleine Bibliotheken in Stromkästen ein, aus denen Passanten Bücher entnehmen konnten. Es gab keine Regeln bezüglich der Ausleihfrist oder Ähnlichem, sondern lediglich die Bitte, die Bücher nach einiger Zeit zurückzubringen. Dabei wurden sowohl der Prozess des Entleihens als auch der generelle Umgang der Bürger mit den Bibliotheken als Teil des Kunstprojekts gesehen. Wichtig war die Auswahl der Standorte für die Bücherkästen, die in Zusammenarbeit mit Studierenden der Kulturwissenschaften getroffen wurde. Die Kästen wurden in drei sozio-ökonomisch sehr unterschiedlichen Vierteln platziert. Teil des Kunstprojekts war die Dokumentation der Entwicklungen an diesen drei Standorten sowie ein Diskurs auf der Basis einer Befragung von Besucher*innen aus dem Kunstfeld sowie Besucher*innen, die wenig Berührung mit zeitgenössischer Kunst hatten. Die Künstler*innen verbanden mit ihrem Projekt eine Reflexion über Kunst. Indem sie eine Bibliothek mit dem Kunstfeld in Verbindung brachten, ohne sie aus ihrem Umfeld herauszunehmen, wollten sie zeigen, dass nicht der Kunstkontext – zum Beispiel die Galerie – die Kunst ausmacht, sondern das Publikum (Buchholz/Wuggenig 2002: o. S.). Van den Berg schreibt über das Projekt:

„Es ist die ausgelieferte Öffentlichkeit kollektiven Handelns, die hier gewagt wird, die Selbstorganisation eines höchst zerbrechlichen geistigen Raumes in der Öffentlichkeit. Die Künstler veranlassen diesen Prozess nur, sie setzen einen Anfang. Ihre Aufgabe ist es, im Auftrag einer demokratischen Gesellschaft Neues und Ungesichertes zu probieren. Und weil das ‚Als-ob‘ der Handlungsmodus der Kunst ist, misst sich der Erfolg einer solchen Arbeit auch nicht an Nachhaltigkeit und Quote. Was zählt, ist das utopische Potential und die Art, wie sich dadurch die Öffentlichkeit über sich selbst informiert.“ (Van den Berg 2007: 20)

Das Projekt von Clegg & Guttmann war zeitlich beschränkt, die Idee fand aber viele Nachahmer und wurde in den 1990er Jahren populär.³⁴ Heutzutage gehören kleine Bibliotheken in Schränken oder anderen Aufbewahrungsorten vielerorts zum Stadtbild.

³⁴ Die „offene Bibliothek“ von Clegg & Guttmann inspirierte 2002 die Bühnenbildnerin und Innenarchitekten Trixy Tiny Lucy Royeck, die zu dieser Zeit in Mainz studierte. Sie entwarf einen Bücherschrank, der in Bonn wenig später dank der dortigen Bürgerstiftung mehrfach realisiert wurde (vgl. Royeck 2012: 8-10).



Abbildung 6: „Die Offene Bibliothek“ von Clegg & Guttmann in Hamburg-Barmbek (Hellbrookstraße/Hardorffsweg, September 1993), Foto: Claus Friede

Mit Beginn der 1990er Jahre entwickelten sich neue Formen der ortsspezifischen Ausstellung, die bis heute prägend für zeitgenössische Kunstbiennalen sind und viele Bezüge zum urbanen Raum und zu Praktiken der SEA aufweisen. Zu den Ausstellungen, die das Kuratieren von SEA sowie diese Kunstform beeinflusst haben, zählt das 1993 in den USA durchgeführte Projekt „Culture in Action“, kuratiert von Mary Jane Jacob. Ihr Konzept sah vor, dass jeweils ein Künstler beziehungsweise eine Künstlerin mit lokalen Gruppen über einen längeren Zeitraum zusammenarbeitet. Dabei entstanden Projekte in unterschiedlichen Formaten wie beispielsweise ein Garten, interaktive Skulpturen oder eine Dinnerparty. „Culture in Action“ verwendete bis dahin unbekannte Ansätze für partizipative Projekte im öffentlichen Stadtraum. Dazu gehörte die langfristig angelegte Zusammenarbeit der Künstler*innen mit verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen fernab von Galerien und dem Stadtzentrum. Mary Jane Jacob ging es vor allem um die Beziehung zwischen den Künstler*innen und diesen Gruppen. Bei den meisten Projekten stand der Prozess im

Vordergrund, auch wenn teilweise durchaus visuell ansprechende Ergebnisse erzielt wurden, wie die Arbeit „Full Circle“ von Suzanne Lacy zeigte (vgl. Bishop 2012: 195-217). In dieser Arbeit wurden über Nacht 100 temporäre Skulpturen zu Ehren von Frauen, die das öffentliche Leben in Chicago mitgestaltet hatten, auf den Bürgersteigen der Stadt aufgestellt. Zu diesem Zeitpunkt gab es in der Stadt kein nennenswertes Denkmal, das einer Frau gedachte. Die Auswahl der zu ehrenden Frauen für „Full Circle“ erfolgte durch ein Advisory Board. An den Skulpturen fanden Zusammentreffen der geehrten Frauen sowie ihrer Freunde und Familien statt. An diese Aktionen schloss sich ein Abendessen für herausragende weibliche Führungspersönlichkeiten aus der ganzen Welt an. Auch die prozesshaften Komponenten des Projekts sind als Teil der Kunstaktion zu verstehen (vgl. ebd.: 203).



Abbildung 7: „Full Circle“ von Suzanne Lacy in Zusammenarbeit mit Frauen in Chicago (1992-1993), Foto: Suzanne Lacy Studio

Interessant ist in „Culture in Action“ die stattgefundenene Verschiebung der Rollen zwischen den Kurator*innen und den Künstler*innen. Erstere erhielten eine stärkere inhaltliche

Mitbestimmung sowie Sichtbarkeit, die teilnehmenden Künstler*innen hingegen schufen Projekte, die offen in ihrer Umsetzung waren und sich teilweise schlecht in dem Format der Ausstellung zeigen ließen, sodass der kuratorische Rahmen umso wichtiger wurde (vgl. ebd.: 217). Jacob schaffte es nicht, die Kunstprojekte von „Culture in Action“ ihrem Publikum zu vermitteln. Weder der Besuch der einzelnen Kunstprojekte noch die Lektüre des Katalogs war aus Sicht der damaligen Kunstkritik ergiebig. „Culture in Action“ wurde als gescheitert betrachtet, was laut Claire Bishop sowohl an der unzureichenden Vermittlung gegenüber Dritten als auch an den damaligen Rezeptionsgewohnheiten gelegen haben mag (vgl. ebd.: 202-206). „Culture in Action“ nahm einerseits Praktiken vorweg, wie sie auch in Kunstprojekten späterer Jahrzehnte vorkommen. Gleichzeitig verblieb das Projekt im klassischen Ausstellungsformat im Hinblick auf den Anspruch, einem unbeteiligten Publikum Ergebnisse zu zeigen und einen Ausstellungskatalog zu produzieren.³⁵

In den 1990er und 2000er Jahren gab es eine interessante Weiterentwicklung der performativen Wende der 1960er Jahre. In den sogenannten „delegated performances“ (ebd.: 219) führten soziale Gruppen Performances auf Anweisung des Künstlers beziehungsweise der Künstlerin aus. Anstelle des einzelnen Performers und seines Körpers trat ein „collective body of a social group“ (ebd.). Dies konnten entweder Personen sein, die aufgrund bestimmter sozialer Zugehörigkeiten oder Identitäten eingeladen wurden, oder Personen mit einem bestimmten Beruf oder einer spezifischen Expertise. Neben Live-Aufführungen in Galerien, Museen und Kunstmessen entanden in den 2000er Jahren vermehrt Arbeiten, in denen soziale Situationen gefilmt und der als Video gezeigt wurden (vgl. ebd.: 226f). Die delegierten Performances fanden überwiegend in Galerien, Museen oder auf Kunstmessen statt oder wurden als Videos dort ausgestellt. Für SEA sind sie insofern relevant, als dass sie die Arbeit mit sozialen, häufig auch sozial marginalisierten Gruppen, in die Kunst einführten.

Ebenfalls Anfang der 1990er Jahre gründeten sich die ersten Künstlerkollektive, die als Ziel die Gestaltung des urbanen Raumes verfolgten. Bei diesen Kollektiven standen nicht länger

³⁵ Etwa zeitgleich fanden ähnliche Projekte in Europa statt, beispielsweise „Projet Unité“ und „Sonsbeek 93“ (vgl. Bishop 2012: 195-206).

einzelne Künstler*innen als Autor*innen ihrer Werke im Vordergrund, sondern eine Gruppe von Individuen mit unterschiedlichen Qualifikationen. Beispiele hierfür sind die dänische Künstlergruppe „Superflex“ und die Hamburger Initiative „Park Fiction“ (vgl. ebd.: 195).³⁶ Insbesondere „Park Fiction“ wird in der Literatur zu SEA und Stadtentwicklung in Deutschland immer wieder als gelungenes Projekt angeführt, das neue Maßstäbe für künstlerisches Handeln im öffentlichen Raum gesetzt hat (vgl. Mennicke 2002; Lewitzky 2005; Wege 2001). Das Projekt begann Mitte der 1990er Jahre, als sich Anwohner*innen nahe des Pinneberg in Hamburg-Altona im benachbarten Viertel St. Pauli gegen die Bebauung einer Brachfläche und für die Einrichtung eines Parks einsetzten. Der Künstler Christoph Schäfer und die Künstlerin Cathy Skene führten diese Bemühungen weiter, indem sie kollektive Planungsprozesse organisierten und außergewöhnliche Planungsinstrumente zur Verfügung stellten, wie beispielsweise ein „Knetbüro“ oder ein „Wunscharchiv“. Geplant und umgesetzt wurden verschiedene künstlerische und planerische Strategien und Formen der Vermittlung. Zu den zentralen Begriffen, die im Projekt geprägt wurden, gehörte „kollektive Wunschproduktion“ (Park Fiction 2023). Diese kann als künstlerische Strategie verstanden werden, die neue Formen der Partizipation und der kollektiven Stadtteilgestaltung fördert.

³⁶ Bishop prägt den Begriff des „social turn“ im Jahr 2006 in einem Artikel für ARTFORUM (vgl. Bishop 2006). Da es in der Kunst schon mehrfach Annäherung an das Soziale gab, spricht sie auch von einem „social return“ (Bishop 2012: 3, Hervorhebung im Original).



Abbildung 8: Der Antonipark auf St. Pauli in Hamburg mit dem Kunstprojekt „Park Fiction“ (2006), Foto: Wikipedia Creative Commons

Anders als „Culture in Action“, hatte „Park Fiction“ nicht den Anspruch, ein Werk (in progress) in Form einer Ausstellung zu präsentieren, auch wenn das Projekt im Nachhinein, etwa durch die Einladung zur Documenta XI, im Rahmen von Ausstellungen gezeigt wurde. Diese Form der Kunst verabschiedet sich vollends von einer Kunst für Zuschauer*innen. Man kann zwar über das Projekt lesen, die Kunsterfahrung war jedoch ausschließlich über die Teilnahme zugänglich.

Ein Beispiel aus den USA ist das künstlerische Projekt „Project Row Houses“ in Houston, Texas. Bei diesem Projekt handelt es sich um eine Initiative von Afro-Amerikanischen Künstler*innen und anderen lokalen Akteuren, die ein Viertel umgestalten und dabei ähnlich wie „Park Fiction“ auf Verstetigung setzten. Die Initiative renovierte verlassene Gebäude und nutzte sie als Ateliers und Ausstellungsflächen sowie für soziale Zwecke wie beispielsweise das „Young Mothers Residential Program“. Zu den Aktivitäten zählten sogenannte „Rounds“, in denen Künstler*innen Arbeiten produzierten und ausstellten, ausgehend von einem bestimmten Thema, das die Nachbarschaft besonders stark beschäftigte. Ein Beispiel ist die 50. „Round“ des Projekts im Februar 2020, die unter dem Thema „Race, Health and Motherhood“ stattfand. Daneben wurden unter Mitwirkung der Anwohner*innen künstlerische Arbeiten im öffentlichen Raum geschaffen, wie etwa die Installation von drei Telefonzellen, durch deren Nutzung Bewohner*innen und Besucher*innen etwas über die

Geschichte des Viertels erfahren und sich gegenseitig Nachrichten hinterlassen konnten. (vgl. Ippolito 2020: o.S.)



Abbildung 9: „Projekt Row Houses“ in Houston, Texas, Foto: Wikipedia Creative Commons

„Park Fiction“ und „Project Row Houses“ stehen exemplarisch für Kunstprojekte der 1990er Jahre, die das Ziel verfolgen, Strukturen und Situationen in urbanen Räumen herzustellen, in denen Begegnung auf neue Art ermöglicht wird und soziale sowie bauliche Veränderung passiert. Dies tun sie, indem sie die Ausgangsbedingungen und Situationen genau beobachten und mit ungewöhnlichen Praktiken in die sozialen Felder intervenieren, in denen sie handeln. Zumeist haben diese Praktiken eine hohe symbolische und teilweise auch ästhetische Funktion. „Superflex“ beschreibt seine Herangehensweise wie folgt:

„If participatory praxis is combined with discourse from the realm of site-specific art, the results can lead to projects that work with a whole community. Here the main focus of attention is on the social situation of a particular group and on the type of collaboration.“ (Superflex o.D.)

Durch partizipative Praktiken und eine starke Ortsgebundenheit sowie mit dem künstlerischen Blick auf beides entstehen neue kulturelle Formen und auch ästhetische Momente. Letztere sind zumeist flüchtig und nur durch die Teilnahmen an den Projekten erlebbar. Somit verschiebt sich das ästhetische Moment weg von der Rezeption eines Kunstwerks hin zu einem zwischenmenschlichen Beziehungsmoment.

Die hier beschriebenen Kunstpraktiken werden zumeist als Projekte bezeichnet. Damit erfolgt die Verwendung eines Begriffs, der einerseits aus der Betriebswirtschaftslehre stammt, andererseits bereits zuvor in linken Bewegungen Verwendung fand. Bishop betont, wie der Projektbegriff eine neue Form der Kunst beschreibt, die weniger auf das finale Objekt abzielt, sondern auf einen ergebnisoffenen, sozialen Prozess, der Recherche einschließt und außerhalb des Studios stattfindet (vgl. Bishop 2012: 194). Sie beschreibt die darin bestehende Überlebensstrategie:

„Although the project is introduced as a term in the 1990s to describe a more embedded and socially /politically aware mode of artistic practice, it is equally a survival strategy for creative individuals and the uncertain labour conditions of neoliberalism“ (ebd.: 216).

In diesem Zitat wird der Widerspruch zwischen Praktiken der SEA und der Beschaffenheit von Projekten evident. Projekte sind in den meisten Fällen auf eine bestimmte, zumeist eher kurze Zeitspanne ausgelegt und ausschließlich für diesen Zeitraum finanziert, sie zielen auf ein zu Beginn festgelegtes Ergebnis ab; SEA hingegen benötigt viel Zeit sowie Ergebnisoffenheit, was der klassischen Projektstruktur entgegenläuft. Zudem lässt eine Kunstpraxis, die aus einem ergebnisoffenen, partizipativen Prozess besteht, keine Projektstruktur im klassischen Sinne mit Meilensteinen und geplanten Ergebnissen zu.³⁷ Ferner ist die von allen Seiten als besonders wichtig eingestufte Nachhaltigkeit der Strukturen und Handlungen mit einem Projekt nur dann zu vereinbaren, wenn das Projekt

³⁷ Bereits Lacy thematisiert das Bedürfnis nach Nachhaltigkeit von Projekten der *New Genre Public Art*, das aus ihrer Sicht im Widerspruch zu begrenzten Projektlaufzeiten steht (vgl. Lacy 1995: 32-34).

zu einem neuen Projekt führt oder sich auf andere Weise verstetigt.³⁸ Andere Eigenschaften von Projekten, wie beispielsweise das Arbeiten in Netzwerken, entsprechen SEA deutlich mehr. Wie sich zeigen wird, sind Netzwerke für SEA-Projekte nicht nur notwendig, sondern Teil solcher Projekte. Das punktuelle Zusammenkommen, ausgehend von einem gemeinsamen Interesse, wie es in SEA-Projekten üblich ist, ist bezeichnend für zeitgenössische Kommunikations- und Handlungsweisen, für die Netzwerke die Grundlage bilden. Auf diese Punkte wird an späterer Stelle ausführlicher eingegangen. Im empirischen Teil wird fallbezogen untersucht, wie sich die Projektlogik auf ein Projekt der SEA auswirkt. An dieser Stelle soll lediglich festgehalten werden, dass der Projektbegriff Anfang der 1990er Jahre für eine Kunstform geläufig wurde, die prozessual und partizipativ sowie ergebnisoffen angelegt ist (vgl. ebd.: 194 und 215-217).

Bei den beschriebenen Projekten lässt sich eine neue Umgangsweise mit der beschriebenen Problematik von Kunst als Projekt erkennen. „Park Fiction“ und „Projekt Row Houses“ haben versucht, Organisationen zu gründen, die weiterleben, wenn das Kunstprojekt beendet ist, das heißt keine Ressourcen mehr zur Verfügung stehen. Im Fall von „Park Fiction“ wird die Initiative auch 25 Jahre nach ihrer Gründung weitergeführt. Außerdem fanden die künstlerischen Strategien, die im Rahmen von Park Fiction entwickelt wurden, eine erneute Anwendung in dem Projekt der „PlanBude“, in dem es um eine alternative Bebauungsform im Hamburger Viertel St. Pauli ging (vgl. Berger 2019: 453-466). Neben „Park Fiction“, „Project Row Houses“ und „Superflex“ ließen sich zahlreiche weitere Beispiele für Kollektive anführen, die ähnlich arbeiten.³⁹ Ihnen gemeinsam ist, dass sie symbolische und teilweise auch ästhetische Praktiken mit dem Schaffen von dauerhaften Strukturen verbinden beziehungsweise letztere durch ebendiese Praktiken erreichen wollen. Zum Vorgehen in

³⁸ Bishop bezieht sich hier auf Christian Boltanski und Eve Chiapellos „The New Spirit of Capitalism“, insbesondere auf deren Argumentation der „projective city“, in der ein Projekt dann erfolgreich ist, wenn es zu neuen Projekten führt (vgl. Bishop 2012: 215f).

³⁹ Florian Malzacher spricht hier auch von „Art as Institutions“ (Malzacher 2015a: 21) und nennt „Immigrant Movement International“ von Tania Brugera und „Institute for Human Activities“ von Renzo Martens als Beispiele (ebd.: 22).

diesen Projekten gehört es, Teilnehmer*innen Handlungsmacht zu geben und sie in die Lage zu versetzen, die gemeinsam geschaffenen Strukturen zu erhalten und auszubauen.

In den 2000er Jahren häuften sich Projekte, die dauerhafte Strukturen schaffen wollten, dabei jedoch Ansätze und Formate verwendeten, die in der Pädagogik geläufig sind. Zwar kann Joseph Beuys als Vorläufer dieser Kunstrichtung gelten, der eigentliche Trend setzte jedoch erst in den 2000er Jahren ein, und zwar vor allem in Europa.⁴⁰ Es erfolgte eine Hinwendung zu in der Pädagogik etablierten Formaten wie Akademien, Kurse oder Seminare, die bestenfalls auf neuartige und unkonventionelle Weise gestaltet wurden (vgl. Bishop 2012: 241f). Auch bei dieser Kunstform gab es keine Zuschauer*innen mehr. Im Unterschied zu Projekten wie „Park Fiction“ oder „Project Row Houses“ existierte in vielen Fällen nicht mal mehr ein Ort, der besucht werden könnte. Entsprechend ist die Frage der Dokumentation und Kommunikation an eine breitere Öffentlichkeit noch anspruchsvoller.

Als aktueller Trend in der SEA wird eine noch engere Verbindung von künstlerischer Praxis und Stadtplanung erkennbar. Infolgedessen hat sich ein neues Berufsbild an der Schnittstelle von künstlerischer Praxis und Stadtplanung herausgebildet: Künstler*innen und Architekt*innen, die ihre Praxis als Beitrag zur Stadtgestaltung verstehen und zum Teil von offiziellen Stellen wie Stadtregierungen damit beauftragt werden.⁴¹ Auf ihre Rolle und ihr Selbstverständnis wird im nächsten Kapitel genauer eingegangen.

2.1.3 Die neue Rolle der Künstler*innen für die Gestaltung der Stadt

In SEA-Projekten werden Künstler*innen nicht länger als geniale, von der Gesellschaft in gewissem Sinne losgelöste singuläre Schöpfer*innen wahrgenommen, sondern als Teil politischer Debatten und sozialer Prozesse, die sie durch ihr Tun mitgestalten. Ihre Arbeiten

⁴⁰ Als Beispiele für pädagogische Kunst-Projekte nennt Bishop „Catédra Arte de Conducta“ (2002-2009) von Tania Brugera, „Waiting for Godot in New Orleans“ (2007) von Paul Chan, „Einstein Class“ (2006) von Paweł Althamer sowie Projekte von Thomas Hirschhorn (vgl. Bishop 2012: 246-265).

⁴¹ Beispiele für diese Arbeitsweise sind Folke Körberling und Martin Kaltwasser oder auch Kollektive wie „Raumlabor“.

lösen sich vom „Mythos des individuellen Ausdrucks“ (Terkessidis 2015: 220) zugunsten einer kollaborativen Kunst, die etwas entstehen lässt, das nicht mehr allein dem Künstler beziehungsweise der Künstlerin gehört. Die Arbeiten der Künstlerin Jeanne van Heeswijk, deren Projekt in der Einleitung vorgestellt wurde, ist hierfür ein gutes Beispiel. Hauptziel ihrer Arbeit ist es, urbane Orte so umzugestalten, dass sie zu Orten werden, an denen Treffen, Diskussionen und auch Auseinandersetzungen stattfinden. Hierfür bedürfe es „a temporary territory in which to play, confront one another, and discuss issues of concern“ (van Heeswijk 2016: 244).

„In my work I am constantly asking how places can become public again, as platforms for meetings, discussions, and conflict. To do this, immersing myself in a community is key. My projects encourage communities to articulate their own voices and aesthetics – through this process of self-formation, what people really want emerges.“ (ebd.: 241)

Das Arbeiten im urbanen Umfeld mit dem Ziel der Stadtgestaltung verlangt Künstler*innen nicht nur die Bereitschaft ab, mit verschiedenen Akteuren jenseits des Kunstfeldes zu kooperieren, sondern auch in ihrer künstlerischen Arbeitsweise anders vorzugehen. Tom Finkelpearl bezeichnet die veränderte Rolle der Künstler*innen als „interactive, dialogical educator“ (Finkelpearl 2013: 348) und hebt damit ihre kommunikative und soziale Funktion hervor. Künstler*innen werden zu aktiven und empathischen Zuhörer*innen sowie Impulsgeber*innen und Unterstützer*innen, deren Herangehensweise von Offenheit geprägt und deren Vorgehen kollaborativ ist. Dabei bedienen sie sich häufig Herangehensweise, die aus dem politischen Aktivismus und der sozialen Arbeit stammen und legen großen Wert auf öffentliche Dialoge (vgl. Miller 2016: 165). Häufig nehmen sie sich zurück zugunsten anderer, im Projekt aktiver Akteure, sie bleiben aber Initiatoren und Prozessbegleiter. Hilke Berger schreibt den Künstler*innen in SEA-Projekten das Potential zu, „alternative Modelle der Raumproduktion“ (Berger 2019: 441) zu schaffen, indem sie Angebote oder Settings gestalten und auf diese Weise Erfahrungen ermöglichen (ebd.). Das folgende Schaubild visualisiert die neue Rolle der Künstler*innen in SEA-Projekten im urbanen Raum.

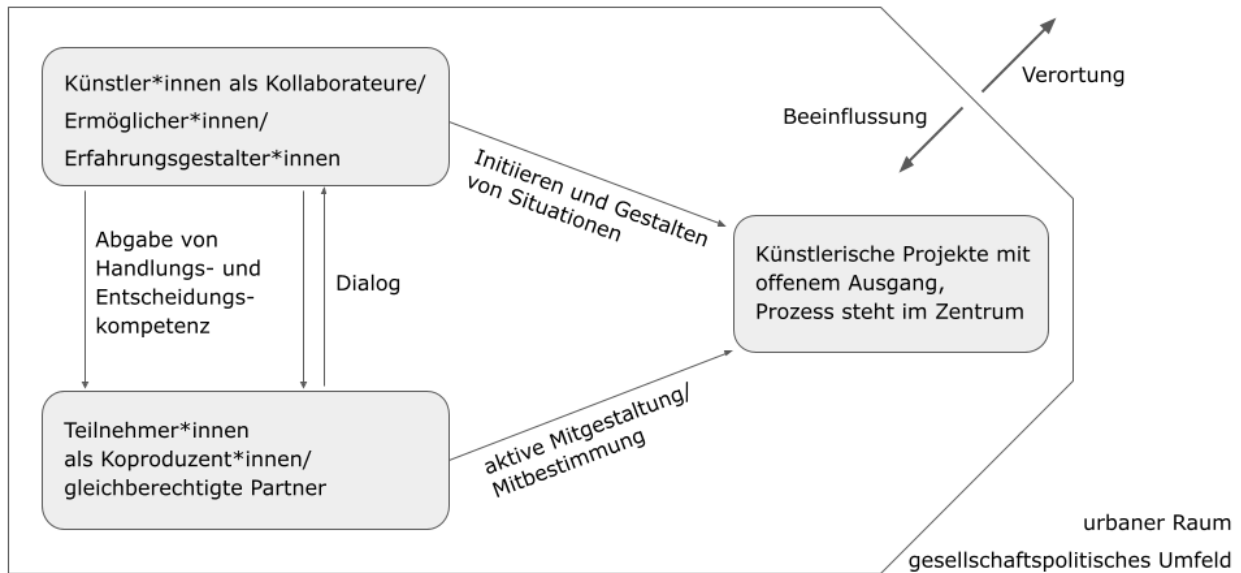


Abbildung 10: Partizipatives Kunstschaffen im urbanen Raum (eigene Darstellung)

Häufig findet die Arbeit von Künstler*innen, die die Gestaltung von städtischem Raum intendieren, im Kontext sogenannter Labs statt, eine Bezeichnung, die sich in den letzten Jahren für Projekte der Stadtentwicklung durchgesetzt hat, die einen experimentellen Ansatz verfolgen und teilweise Künstler*innen auf der konzeptionellen und durchführenden Ebene maßgeblich einbeziehen.⁴² Die Bezeichnung Lab verweist dabei auf das Vorgehen in diesen Projekten, bewusst experimentelle Versuche im urbanen Raum zu planen und durchzuführen im Wissen darüber, dass solche Experimente auch scheitern beziehungsweise unerwartete Ergebnisse haben können.⁴³ Kunst wird hier zur Versuchsanordnung im urbanen Raum, mit der Erkenntnisse über soziale Zusammenhänge gewonnen werden sollen. Künstler*innen nehmen darin die Rolle der „New Stakeholders of Urban Change“ (Berger/Ziemer 2017: o. S.) ein. So nennt beispielsweise das Kollektiv „Raumlabor“, das den experimentellen Ansatz bereits im Namen trägt, ihre Herangehensweise „forschungsbasiertes Gestalten“ (Raumlabor o.D.). Gesa Ziemer

⁴² Beispiele für Stadt-Labore, die mit Künstler*innen arbeiten, sind Stadtlabor Köln (vgl. Stadtlabor Köln o.D.) und das IBA-Labor „Kunst und Stadtentwicklung“ in Hamburg (vgl. IBA Hamburg 2011).

⁴³ Zur Bezeichnung der „Living Labs“ vgl. Leminen et al. 2012.

verwendet den aus der Nachhaltigkeitsforschung stammenden Begriff des „Reallabors“ von Uwe Schneidewind (vgl. Schneidewind 2014), um die Herangehensweise von Künstler*innen in solchen Projekten zu beschreiben:

„Wenn ein Kunstprojekt nach den Kriterien eines Reallabors aufgebaut ist, ist die Zusammenarbeit mit Nicht-Künstler*innen Programm. Dabei verschiebt sich der Referenzrahmen, in dem Künstler*innen arbeiten: Sie arbeiten zwar weiterhin ästhetisch, das heisst, dass sie mit ihren Praktiken andere Wahrnehmungen und Perspektiven auf Phänomene erzeugen, allerdings bleibt es nicht dabei. Ein Merkmal transdisziplinärer Arbeit und damit vom Reallabor ist die Arbeit mit heterogenen Akteuren. Wer auf diese Weise ‚inbetween‘ arbeitet, muss auch als Künstler*in Verantwortung für gesellschaftliche Prozesse einnehmen und temporär aus der Rolle des oder der Künstler*in schlüpfen.“ (Ziemer 2019: 103)

So arbeitende Künstler*innen müssen sich mit städtischen Strukturen und Prozessen auseinandersetzen, Verhandlungen führen und auch manche bürokratische Hürde nehmen. Zudem zeichnet sich ihre Arbeit durch eine große Zugänglichkeit für Bürger*innen aus. Im Gegensatz zu anderen Akteuren der Stadtplanung behalten sie jedoch einen Freiraum, der mit der gesellschaftlichen Erwartung an diesen Beruf einhergeht (vgl. Berger 2019: 151f). Künstler*innen als Stadtgestalter*innen agieren in einem Feld bestehend aus verschiedenen Akteuren wie der Stadtverwaltung, Politiker*innen, Planer*innen, Unternehmen, zivilgesellschaftlichen Zusammenschlüssen wie Vereinen und Bürgerinitiativen. Jeder dieser Akteure versucht den Prozess der Stadtentwicklung nach eigenen Interessen und Vorstellungen zu beeinflussen, wobei die Macht- und Gestaltungsspielräume unterschiedlich groß sind. Künstler*innen sind dabei häufig am wenigsten in feste Strukturen und Prozesse eingebunden und können diese Position strategisch nutzen. Sie sind im Rahmen des gesetzlich Erlaubten frei in der Wahl ihrer Mittel und Handlungen. Die Nutzung dieser Freiheiten ermöglicht wiederum die Produktion von Freiräumen für neue Denk- und Sichtweisen sowie soziale Experimente (vgl. ebd.: 416f). Laut Hilke Berger liegt in künstlerischen Prozessen zudem das Potential, Schnittstellen zwischen verschiedenen Akteuren der Stadtgestaltung zu organisieren:

„Schnittstellen sind unbequem. Gerade deshalb müssen sie extrem gut organisiert sein. Dies kann mit künstlerischen Strategien gelingen: Über alternative Narrative, durch neue Dramaturgien und durch die Imagination innovativer Settings. Durch ungewohnte Allianzen und Komplizenschaften. Künstlerische Praxis ermöglicht einen stetigen Rollenwechsel, eine begleitende Reflexion und damit die Möglichkeit einer neuen Form der

Stadtgestaltung, in der die Kompetenzen der Anderen anerkannt und Hierarchien abgebaut werden.“ (Berger 2019: 347)

Kollaboratives Arbeiten, die Ausnutzung künstlerischer Freiheiten im Prozess der Stadtgestaltung und die Organisation von Schnittstellen mittels künstlerischer Strategien verlangen den Künstler*innen bestimmte Fähigkeiten ab. Immer wieder wird in der Fachliteratur die Frage gestellt, welche Fähigkeiten Künstler*innen, die SEA praktizieren, benötigen. Hier gibt es sowohl Texte von Praktikern, die ausgehend von ihren eigenen Erfahrungen argumentieren (vgl. u. a. Helguera 2011, Koh 2015), als auch Texte, die das Machtverhältnis zwischen Künstler*innen und den Communities, in denen diese arbeiten, thematisieren und Umgangsweisen vorschlagen (vgl. Frasz/Sidford 2017: 20-23). An dieser Stelle soll kein Katalog der wünschenswerten Eigenschaften erstellt werden. Dies wäre ein vermessen Vorhaben und würde der Vielfalt der künstlerischen Ansätze nicht gerecht. Unter Theoretiker*innen und Praktiker*innen scheint es jedoch Konsens zu sein, dass die Konzepte und deren Umsetzung von SEA neben künstlerischen Fähigkeiten auch soziale Fähigkeiten erfordern. Alexis Frasz und Holly Sidford haben eine Befragung unter Künstler*innen durchgeführt und einige dieser sozialen Fähigkeiten aufgelistet, darunter „cultural competency – understanding different cultural viewpoints and working to overcome unconscious bias“, „ability to deal with delicate power dynamics“ und „relationship / partnership building“ (ebd.: 20). Hilke Berger identifiziert als wichtigste Fähigkeiten stadtgestaltender Künstler*innen „Selbstorganisation (1), Alltagsexpertise (2) und das Eingehen ungewöhnlicher Allianzen (3)“ (Berger 2019: 414). Pablo Helguera betont, dass es für Künstler*innen der SEA hilfreich ist, sich in verschiedenen geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen wie Soziologie, Linguistik, Ethnographie und Bildung auszukennen, um Formen der Partizipation und Interaktion zu entwickeln, die das intendierte Ziel erreichen (vgl. Helguera 2011: xiii-xiv). Ergänzen ließe sich hier, dass es entscheidend sein kann, sich in ortsspezifische Dynamiken und Entscheidungsprozesse einzuarbeiten, um diese zu verstehen, zu hinterfragen und sich letztendlich dazu zu verhalten. Die Frage nach Machtkonstellationen erscheint dabei zentral. Im Anschluss an die Analyse von Machtkonstellationen könnte es dann wiederum Ziel sein, auf diese künstlerisch einzuwirken und sie zu beeinflussen (vgl. Finkenberger et al. 2019: 11).

Ein häufig angesprochenes Problem sind Künstler*innen, die von außen in Communities hineinkommen und nicht die erforderliche Zeit und Sensibilität sowie den Respekt vor den lokalen Gegebenheiten mitbringen und eine überlegene Position einnehmen (vgl. Kester 2004, 115):

„(...) we can locate concrete examples of it in community-based practices in which the artist functions as a kind of tourist of the disempowered, traveling from one site of poverty and oppression to the next and allowing his or her various collaborators to temporarily inhabit the privileged position of the expressive creator.” (ebd.: 122f)

Eine solche Kritik läge bei anderen Kunstformen fern und ist selbst in der Theorie von SEA umstritten, denn die Ethik eines Projekts sagt nichts über die Qualität dieses Projekts als Kunst aus (vgl. Bishop 2012: 22f). Dennoch lässt sich argumentieren, dass in einer Kunstform, in der es eben auch um soziale Veränderung geht, eine sensible und wertschätzende Herangehensweise des Künstlers beziehungsweise der Künstlerin entscheidend für den Erfolg des Projekts ist. Ein Projekt, in dem sich die Teilnehmenden nicht wahrgenommen oder ausgenutzt fühlen, wird kaum mit lokalem Engagement rechnen können und dementsprechend keine soziale Veränderung hervorbringen. Dies gilt umso mehr für Projekte, die nachhaltigen Stadtraum auf partizipative Weise gestalten wollen (vgl. Berger 2019: 247f).

Künstlerische Kollaboration kann sehr unterschiedlich aussehen. Nadine Brunner weist darauf hin, dass der Begriff der Kollaboration aus der Wirtschaftstheorie stammt und damit immer auch einen zielgerichteten Charakter hat. Menschen schließen sich zusammen, da sie davon überzeugt sind, gemeinsam etwas zu erreichen, das sie allein nicht schaffen können. Das gemeinsame Ziel soll durch Aufgabenteilung erreicht werden (vgl. Brunner 2018: 179). Dabei ist es notwendig, sich in einen Prozess der Aushandlung zu begeben. Es geht darum, „eine neue Position auf Basis des *commitments* der handelnden Singularitäten“ (ebd.: 183, Hervorhebung im Original) zu entwickeln.

„A backdrop to most of this is the awareness that collaboration entails contact, confrontation, deliberation and negotiation to a degree, which goes beyond individual work, and that this produces subjectivity differently.” (Lind 2007: 25f)

Gesa Ziemer (2013) beschreibt eine besondere kollaborative Arbeitsform, die für viele Kunstprojekte charakteristisch ist. Ausgehend von bekannten Fällen der nicht

regelkonformen, innovativen Zusammenarbeit kleiner Gruppen aus Literatur und Geschichte, kommt Ziemer zu folgender Beobachtung:

„Einer kleinen Gruppe von engagierten Personen gelingt es, etwas scheinbar Unmögliches möglich zu machen und dadurch eine überraschende und wirksame Öffentlichkeit herzustellen. Um dies zu erreichen, erschaffen sie sich ihre Strukturen der Zusammenarbeit neu, denn die Fälle sind einmalig und nicht wiederholbar, ihre Protagonisten können nicht auf bereits existierende Organisationsstrukturen zurückgreifen.“ (Ziemer 2013: 8)

Von dieser Beobachtung ausgehend fragt sie, wie solche temporären, zielgerichteten und offenbar sehr erfolgreichen assoziativen Beziehungen und kollektiven Aktivitäten erklärt werden können. Für eine neue Perspektive auf das beschriebene Phänomen führt sie den Begriff der Komplizenschaft ein. Ziemer untersucht Komplizenschaft als strukturelles Prinzip und erkennt darin eine kollektive Aktionsform mit Regelbruch. Regelbruch kann sowohl illegales Handeln bedeuten als auch ein innovatives Vorgehen, das sich innerhalb des gesetzlich Erlaubten beziehungsweise im Graubereich bewegt. Insbesondere die Kunst lebt von solchen Überschreitungen des Konventionellen beziehungsweise sozial Anerkannten. „Regelbruch ist das Kerngeschäft der Künste, denn nur so lässt sich Wahrnehmungsverschiebung erzielen“ (ebd.: 46).

Charakteristisch für eine Komplizenschaft ist der zeitlich begrenzte Zusammenschluss einer kleinen Gruppe ansonsten voneinander unabhängiger Individuen, die durch konkrete Praktiken ein gemeinsam gesetztes Ziel erreichen wollen. Dabei bleibt die Unterscheidbarkeit der Individuen ein wichtiger Wert, wie Ziemer mit Blick auf Innovation betont (vgl. ebd.: 64-66).

Flüchtigkeit beziehungsweise Temporalität kennzeichnen viele heutige soziale Beziehungen. Dafür spricht auch, dass gerade im kulturellen aber auch im wirtschaftlichen Kontext zunehmend in Projektstrukturen gearbeitet wird (vgl. Kapitel 2.1.2). Flüchtigkeit ist auch ein zentrales Kriterium der Komplizenschaft. Über einen kurzen Zeitraum hinweg arbeiten Kompliz*innen sehr eng zusammen und investieren viel Zeit und Energie in die gemeinsame Aufgabe. Das Ziel wird zusammen festgelegt, es gibt flache oder keine Hierarchien. Weiterhin zeichnen sich Komplizenschaften durch eine hohe emotionale Ausrichtung und einen geringen Respekt vor institutionellen Vorgaben und sozialen Normen aus (vgl. ebd.: 46-62).

Komplizitäre Projekte verlaufen in drei Stufen: In der Phase des Kennenlernens geht es darum, eine hohe Verbundenheit zwischen den Individuen zu schaffen. Ziemer beschreibt dies auch als einen ästhetischen Moment (vgl. ebd. 13f). Auf diese Anfangsphase folgt das gemeinsame Planen der Tat beziehungsweise die Entwicklung einer Aktion, beispielsweise ein Theaterstück oder eine Performance im öffentlichen Raum. Wichtig ist dabei eine Art Schutzraum für Experimentelles, der innerhalb der Komplizenschaft geschaffen wird. Die dritte Phase besteht aus der Aktion. Die Gruppe tritt an die Öffentlichkeit. Die Ergebnisse einer Komplizenschaft werden immer als Erfolg beziehungsweise Misserfolg der Gruppe sichtbar, die Verantwortung für die „Tat“ wird geteilt (vgl. ebd.: 48-51).

Ziemer beschreibt, wie Komplizenschaften zur Herausbildung neuer, überraschender (Teil-) Öffentlichkeiten beitragen können und weist dabei auch auf entsprechende Kunstpraxen hin, die Akteure aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen zusammenbringen (vgl. ebd. 181).

Der Zusammenschluss zu einer Komplizenschaft geht mit einer Ressourcenbündelung und Machtzunahme einher, was insbesondere dort wichtig ist, wo es kaum institutionelle Unterstützung für Künstler*innen gibt und Restriktionen die künstlerische Freiheit einschränken. So betont das Künstlerkollektiv „Nest Collective“ aus Nairobi:

„Nur dadurch, dass wir uns verbunden haben, waren wir in der Lage, in dem Umfang zu arbeiten, wie wir es tun. Gemeinsam hat man weniger Angst, und bereits das ermöglicht sowohl dem Einzelnen als auch uns große Sprünge.“ (The Nest Collective 2022: 140)

Wie Künstlerkollektive sich gegenseitig stärken, war bei der Documenta XV zu beobachten. Zu dieser lud das indonesische Kollektiv „rangrupa“ größtenteils in Deutschland wenig bekannte Künstlerkollektive ein, die ihrerseits weitere Kollektive einluden, sich miteinander vernetzten, und schließlich ein prozesshaftes Arbeiten ausstellten.

Der Begriff der Komplizenschaft mit den dargestellten Eigenschaften eignet sich sehr gut, um soziale Dynamiken und Produktionsweisen innerhalb von SEA-Projekten zu beschreiben und trägt letztendlich zur Beantwortung der Frage bei, welche Formen der Sozialisation und Öffentlichkeit das jeweilige Projekt auf welche Weise herstellt. So ließe sich ausgehend von der Untersuchung komplizitärer Arbeitsweisen beispielsweise fragen, welche Rollenverteilung es in der Komplizenschaft gibt, welche Rolle der Künstler beziehungsweise

die Künstlerin einnimmt, und welche Beziehungen mit einer breiteren Öffentlichkeit entstehen.⁴⁴

Durch kollaboratives und komplizenhaftes Arbeiten stellt sich die Frage nach der Autorenschaft auf ästhetischer und organisatorischer Ebene neu:⁴⁵ Welche Rolle spielt das Schaffen des Künstlers beziehungsweise der Künstlerin oder auch des Künstlerkollektivs in dem Gesamtprozess noch? Wie werden Handlungs- und Entscheidungskompetenz auf verschiedene Kollaborateure verteilt? Inwiefern lässt sich eine „künstlerische Handschrift“ erkennen? Wer firmiert als Autor des künstlerischen Projekts und wer spricht für das Projekt? Pablo Helguera betont, dass es in einer egalitär partizipativen Arbeit darauf ankomme, dass Künstler*innen und Teilnehmende auf Augenhöhe in einen Dialog treten (vgl. Helguera 2011: 12f). Fraglich ist, inwieweit eine vollständige Gleichstellung gelingen kann, da die Künstler*innen in den meisten Fällen doch mit bestimmten Vorstellungen und Gestaltungsvorgaben in das Projekt reingehen. Silke Feldhoff merkt dazu kritisch an:

„In Fällen egalitärer oder demokratischer Partizipation finden sich Künstler und Rezipienten in der Rolle gleichkompetenter und gleichberechtigter Partner wieder. Häufiger jedoch wird in hierarchischen Verhältnissen gedacht, d.h. die Künstler sind mit einem Vermögen, einer Fähigkeit, einer Idee etc. ausgestattet und lassen andere daran Teil haben. Im Sinne einer Zuwendung wird in diesen Fällen soziales Kapital (Wissen, Fähigkeiten) an wirklich oder vermeintlich Unterprivilegierte verteilt. Die Verteilung erfolgt dabei von oben (Künstler) nach unten (Rezipienten). Die Rolle der Rezipienten ist dabei diejenige von Empfängern (gutgemeinter) Hilfsleistungen.“ (Feldhoff 2009: 225)

Somit lässt sich sagen, dass eine Grenze der Kollaboration dort verläuft, wo es um Hierarchien geht, die nicht vollständig aufgelöst werden.

⁴⁴ Ziemer untersucht diese Fragestellungen exemplarisch (vgl. Ziemer 2013: 138-164).

⁴⁵ Bereits in den 1960er Jahren fand eine radikale Hinterfragung der Bedeutung des Künstlers beziehungsweise der Künstlerin als Subjekt statt, angestoßen durch den Text „Der Tod des Autors“ von Roland Barthes (Barthes 2000, Erstausgabe auf Französisch 1968) oder auch „Was ist ein Autor“ von Michelle Foucault (Foucault 2000, Erstausgabe auf Französisch 1969). Die Proklamierung des Todes des Autors diente dabei vor allem dazu, die materielle und ästhetische Eigendynamik des literarischen Textes oder auch des Kunstwerks sowie die Interpretationshoheit des Rezipienten zu betonen. Die Behauptung des Todes des Autors ist nicht unbeantwortet geblieben. Insbesondere in den 1990er Jahren wurde für eine Rückkehr des Autors argumentiert, wie dies etwa in den Texten von Roger Chartier (1996, Erstausgabe auf Französisch 1992) der Fall ist.

2.1.4 Zwischenfazit

Waren frühe SEA-Projekte eher künstlerische Intervention im öffentlichen Raum, so zeichnen sich aktuelle Projekte durch den Ansatz aus, jenseits der Kunstfeldes gemeinsam mit Akteuren wie Stadtverwaltungen, Architekt*innen und Sozialarbeiter*innen und vor allem der lokalen Bevölkerung urbanen Raum gestalten zu wollen. Dabei kommen sowohl praktisches als auch symbolisches Handeln zusammen. Die so entstehenden Kunstprojekte sind zumeist prozesshaft und ergebnisoffen angelegt, Live-Momente spielen eine große Rolle. Viele Strategien in der SEA haben ihre Vorläufer in der Performance-Kunst aber auch in sogenannten „City-Movements“ der 1970er und 1980er Jahre. Einflüsse aus der Bildung, des Aktivismus sowie neue Formen des kollektiven Arbeitens haben an Relevanz gewonnen.

Es wurde aufgezeigt, dass Kunst mit dem Anspruch auf gesellschaftliche Mitgestaltung ihren Radius in mehrfacher Hinsicht erweitert hat: im Hinblick auf den Raum, indem Projekte jenseits von Museen und Galerien stattfinden, im Hinblick auf ihr Publikum, das zu einem Kollaborateur wird, und im Hinblick auf die Einbeziehung anderer Lebensbereiche. SEA lässt sich verstehen als die konsequente Weiterführung einer Entgrenzung der Kunst mittels neuer Strategien beziehungsweise solcher, die bereits in Kunst- und Protestformen der 1960er und 1970er Jahre vorkamen. Charakteristisch ist der Fokus auf die Erfahrung anstatt auf das Werk, auf den Prozess anstelle des Produkts sowie die Gemeinschaft anstatt des einzelnen Künstlers. Das Werk und seine ästhetische Reflexion wird abgelöst von einem gemeinschaftlichen Tun, das sich im Grenzbereich zwischen Inszenierung und Alltagsleben bewegt. Objekte werden Teile eines sozialen Gefüges, das in seiner Gesamtheit ein ästhetisches Moment enthält und in dem Künstler*innen als Ermöglicher*innen oder auch Erfahrungsgestalter*innen agieren. Damit einher geht die Abgabe von Gestaltungsmacht an eine Gruppe unterschiedlicher Teilnehmer*innen. Die Mitglieder dieser Gruppe nehmen aktive Rollen ein bis zu dem Punkt, an dem sie als Kollaborateur*innen wesentliche Teile des Geschehens bestimmen. Die vorgestellten theoretischen Ansätze zur Einordnung von SEA zeigen, dass die Diskussion um die Ästhetik von SEA noch nicht abgeschlossen ist.

Unter der Vielzahl an Künstler*innen und Künstlerkollektiven, die sich auf den öffentlichen Raum in Städten beziehen, finden sich auch solche, die sich mit ihren Arbeiten nahe an Stadtplanung bewegen und transdisziplinär arbeiten. Sie stehen nicht über

Planungsprozessen und Machtgefügen, sondern begeben sich in diese hinein, um Situationen vor Ort zu erfassen und diese von innen heraus zu beeinflussen. Sie gestalten Schnittstellen, geben kreative Impulse und organisieren Gruppen. Gleichzeitig haben Künstler*innen durch ihre wenig vordefinierte Rolle in der Stadtplanung Freiheiten, die anderen Akteuren verwehrt bleiben. Sie können sowohl ihr Material als auch ihre Handlungen und Kommunikationsweisen frei wählen. Aus dieser Freiheit erwachsen im optimalen Fall kollektive Freiräume für neue Denk- und Handlungsweisen sowie Möglichkeiten für Bürger*innen, ihre Stadt durch die Partizipation an künstlerischen Projekten beziehungsweise als Teil dieser auf neue Art zu erleben.

Einige aktuelle Projekte der SEA lassen sich als Gegenposition zu einer fortschreitenden Neoliberalisierung, die besonders in Städten deutlich wird, verstehen. Sie zielen auf die Veränderung von Räumen in der Stadt ab. Gleichzeitig schließt die Instrumentalisierung von Kunst für die „kreative Stadt“, auf die in Kapitel 2.2.4 noch näher eingegangen wird, auch SEA-Projekte ein, beziehungsweise versucht, diese zu vereinnahmen. Hier zeigt sich ein interessantes Spannungsverhältnis, das einer tiefergehenden Analyse bedarf. Es gilt zu untersuchen, welche Funktion SEA-Projekte im Stadtraum einnehmen und was sie einem neoliberalen Impetus entgegensetzen können. Ferner ist die Frage interessant, auf welche urbanen Räume SEA-Projekte abzielen. Die dargestellten Projekte legen nahe, dass es um öffentliche Räume geht, beziehungsweise Räume, die von einer diversen Stadtgesellschaft für unterschiedliche Zwecke genutzt werden können. Dabei werden keine Räume für marginalisierte Gruppen geschaffen, sondern mit ihnen und von ihnen. Diese Form des Empowerments scheint essentiell für aktuelle SEA-Projekte. Dazu, welche Qualitäten öffentliche Räume in der Stadt im optimalen Fall haben und wie Künstler*innen versuchen, solche Qualitäten herzustellen, besteht weiterer Forschungsbedarf. Dabei geht es auch um eine differenzierte Definition von Raum, die nicht nur Materialitäten, sondern auch die für SEA so wichtigen Dimensionen des Symbolischen und der sozialen Beziehungen einschließt. Die Stadtforschung hält hierfür bereits einige Ansätze bereit, die im nächsten Kapitel vorgestellt werden.

2.2 *Socially Engaged Art in der Stadtforschung*

Das Projekt ARTECITYA, der Forschungsgegenstand dieser Arbeit, entstand in enger Verbindung mit der Stadt, indem es auf Probleme des urbanen Raumes reagierte und Inspiration aus diesem zog. Die Akteure von ARTECITYA wollten urbanen Raum mitgestalten und agierten hierfür in einem stadtweiten sowie internationalen Netzwerk. In einer Präsentation zu ARTECITYA wird dies folgendermaßen formuliert:

„Artecitya is a Europe-wide project bringing together artists, architects, town planners and citizens to re-create the cities we want to live in. (...) The priority is to stimulate a vigorously innovative approach to the concept of urban life taking into account the sociological evolution and people's needs.“ (Dokument 1: Projektpräsentation ARTECITYA)

Damit ist ARTECITYA exemplarisch für die beschriebene Tendenz in der SEA, sich auf urbane Räume zu beziehen und Anspruch auf die Mitgestaltung der Stadt zu erheben. Wie in Kapitel 2.1.1 dargestellt, sind künstlerische Projekte immer häufiger Teil von urbanen Entwicklungsprojekten. In diesem Kapitel wird der Zusammenhang zwischen Kunst und dem urbanen Raum sowie städtischem Leben, wie er in der Stadtforschung der letzten Jahre diskutiert wurde, eingehender betrachtet. Leitfragen sind: Wie wird der urbane Raum in der aktuellen Stadtforschung gedacht? Welche Zusammenhänge zwischen Kunst und Stadt wurden bereits untersucht? Wo steht der Forschungsdiskurs um künstlerische Projekte, die urbane Räume mitgestalten?

2.2.1 *Stadt als Untersuchungsgegenstand*

Die Definition von Stadt als Untersuchungsgegenstand wird in der Soziologie kontrovers diskutiert und kann keineswegs als abgeschlossen gelten. Eine zeitlich und örtlich unabhängige universelle Definition der Stadt kann es nicht geben. Selbst so generelle Eigenschaften wie Größe, Dichte und Heterogenität sind nicht für jede Stadt in gleichem Maße ausschlaggebend (vgl. Gestring/Wehrheim 2018: 9f. Walter Siebel (2018) betont, dass ahistorische Definitionsversuche von Stadt ohne Bezug auf eine konkrete Stadt soziologisch ins Leere laufen. Stattdessen definiert er das städtische Leben als ein gesellschaftliches Leben, das durch „die Entlastung von notwendigen Arbeiten und die ständige Begegnung mit Fremden“ (Siebel 2018: 13) geprägt ist. Im 21. Jahrhundert sind Städte – wenn auch in

unterschiedlicher Art und Weise – in lokale, regionale und globale Kontexte gleichermaßen eingebunden und durchleben parallel Wachstums- und Schrumpfungsprozesse, auf die stadtpolitisch reagiert werden muss (vgl. Breckner 2015: 113).

„Mit dem wirtschaftlich induzierten Wandel weltweiter Stadtlandschaften im 21. Jahrhundert gehen alters- und sozialstrukturelle Veränderungen der Bevölkerung sowie neue Migrations- und Mobilitätsmuster einher. (...) Soziale und räumliche Segregation nehmen in diesem nach der Jahrtausendwende beschleunigten städtischen Strukturwandel ebenso zu wie soziale Polarisierung oder gar Fragmentierung von Stadträumen. Das Thema Gentrifizierung prägt den nationalen und internationalen Diskurs in allen Städten, in denen kaufkräftiger Zuzugs- bzw. Kapitalanlagedruck herrscht und verliert dabei in Ermangelung qualifizierter empirischer Befunde vielfach an wissenschaftlicher Prägnanz.“ (ebd.: 113)

Vor dem Hintergrund dieser neuen Herausforderungen für die Stadtforschung ist eine Hinwendung zu stadt-ethnografischen und kulturwissenschaftlichen Ansätzen, die die kulturelle Vielfalt der Stadt, ihr Alltagsleben sowie ihre Bedeutungs- und Machtstrukturen untersuchen, nachvollziehbar. Dieser Prozess wurde in der Stadtforschung als „Cultural Turn“ bezeichnet.⁴⁶ Gleichzeitig rücken die Untersuchung von Handeln im urbanen Raum und urbane Handlungskontexte stärker in den Fokus der Forschung, dies vor allem in Bezug auf die Akteur-Netzwerk-Theorie (vgl. ebd.: 14). In der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) wird Handeln verstanden als das Zusammenwirken sowohl von Menschen und Tieren als auch von Dingen wie beispielsweise Technologien und Institutionen. Dabei beeinflussen die Akteure das Netzwerk und werden gleichzeitig durch dieses geprägt. Auf den Wert der ANT für den Ansatz der vorliegenden Arbeit wird in Kapitel 3.2.2.1 ausführlicher eingegangen.

2.2.2 Raumtheorien in der Stadtforschung

Es ist in der Stadtsoziologie Standard, Raum nicht länger als Container beziehungsweise Hintergrund aufzufassen, sondern als soziale Größe, die durch Menschen und die von ihnen

⁴⁶ Unter dem Einfluss des „cultural turn“ entstand in der Stadtforschung der Ansatz der „Eigenlogik der Städte“. Er fordert eine stärkere Berücksichtigung von kulturellen Aspekten ein und bedient sich mit den Begriffen „Habitus“ und „Doxa“ einer Terminologie aus der Volkskunde (vgl. Berking/Löw 2008). Aber auch in anderen Forschungsansätzen wird ein kulturwissenschaftlicher Zugang gewählt (vgl. Frank et al. 2013: 210-213). In den Kulturwissenschaften vollzieht sich wiederum eine Hinwendung zu raumbezogenen Ansätzen, die als „spatial turn“ bezeichnet wird (vgl. Bachmann-Medick 2014, Döring/Thielmann 2008).

geschaffenen Artefakte bestimmt wird (vgl. Dünne 2006: 289-302). Raum wird, wie es dem Forschungsstand der Stadtsoziologie entspricht, in dieser Arbeit als gesellschaftliches Konstrukt gedacht, das durch gesellschaftliche Handlungen entsteht und wiederum auf das Gesellschaftliche zurückwirkt. Davon lässt sich der physische Ort unterscheiden, an dem sich Objekte wie beispielweise Gebäude befinden und sich Handlungen ereignen.

Martina Löw schlägt vor, Raum als „performativen Handlungsvollzug“ (Löw 2018: 25) zu denken und damit sowohl die soziale als auch die leiblich-körperliche Komponente seiner Herstellung zu berücksichtigen. Mit dem Handlungsbegriff geht sie von einer in der Soziologie etablierten Kategorie aus, die es ermöglicht, „die körperliche Platzierung, die Wahrnehmung und die Konstruktionsleistungen der Subjekte mit materiellen Artefakten und institutionellen Rahmungen zu verknüpfen“ (ebd.: 36). Der Körper ist einerseits selbst platziert, andererseits platziert er Objekte, andere Körper und auch Symbole. Diesen Vorgang nennt Löw Spacing. Damit aus den platzierten Objekten und Körpern Räume werden, müssen diese miteinander verknüpft werden. Dies geschieht durch Wahrnehmung, Erinnerung und Vorstellungen und wird bei Löw als Syntheseleistung bezeichnet (vgl. ebd.: 43f).

Bereits Dieter Lämples Konzept eines „Matrix-Raumes“ (Läpple 1992: 196-198) ermöglicht es, Raum als performativen Handlungsvollzug zu denken, der durch Spacing und Syntheseleistung entsteht. Gleichzeitig geht sein Konzept darüber hinaus: Lämple verwendet die Bezeichnung „Matrix-Raum“ um zu betonen, dass der städtische Raum ein gesellschaftlicher ist, der durch das Handeln beziehungsweise die Praxen der Menschen gestaltet und strukturiert wird, dessen Gestalt und Struktur jedoch gleichzeitig diese Praxen beeinflussen (Dimension 1). Artefakte bilden die materielle Dimension des Raumes (Dimension 2) und können als „kristallisierte, vergegenständlichte Formen gesellschaftlichen Handelns“ (ebd.: 197) verstanden werden. Als solche fungieren sie auch als Symbole und Zeichenträger (Dimension 3), deren Bedeutungsergründung Rückschlüsse auf ein gesellschaftliches System ermöglicht. Schließlich wird das Platzieren von Objekten sowie ihre Verknüpfung durch „ein institutionalisiertes und normatives Regulationssystem gesteuert, das unter anderem aus Eigentumsformen, Macht- und Kontrollbeziehungen, rechtlichen Regelungen, Planungsrichtlinien und Planungsfestlegungen, sozialen und

ästhetischen Normen“ (ebd.: 197) besteht (Dimension 4). Ausgehend von Löw ließe sich hier hinzufügen, dass dieses Regulationssystem in hohem Maße auch die Platzierung von Körpern bestimmt.

Neben den vier Dimensionen teilt Läßple den gesellschaftlichen Raum in drei miteinander verbundene Analyseniveaus auf: Im „Mikro-Raum“ macht der Mensch „*seine elementaren Raumerfahrungen*“ (ebd.: 197) mit Sachverhältnissen und Menschen in sozialer und körperlicher Hinsicht. Hier lernen die Menschen zudem ihre Umwelt als Zeichen zu deuten. Das zweite Analyseniveau nennt Läßple den „Meso-Raum“. Damit sind die „vielfältigen gesellschaftlichen Zusammenhänge einer Stadt“ (ebd.: 198) gemeint. In urbanen Räumen gibt es „komplexe Verflechtungsstrukturen“ (ebd.) und die weiter oben bereits erwähnten „kristallisierten“ Spuren des gesellschaftlichen Handelns. Der „Makro-Raum“ bildet das dritte Analyseniveau und umfasst je nach Perspektive und Untersuchungsinteresse die Gesellschaft, die in Nationalstaaten eingeteilt ist, oder das „kapitalistische Weltsystem“ (ebd.), zu dem die Nationalstaaten sowie regionale Räume und Städte gleichermaßen gehören. Wichtig für die Untersuchung von gesellschaftlichen Räumen ist, dass die verschiedenen Analyseniveaus als gleichzeitig vorhanden berücksichtigt und in der Untersuchung aufeinander bezogen werden. Neben den Dimensionen und Analyseniveaus benennt Läßple verschiedene Funktionen, die den gesellschaftlichen Raum beeinflussen. Dabei handelt es sich um die sozialen, politischen, ökonomischen und kulturellen Teilsysteme und ihre „je spezifische räumliche Manifestation“ (ebd.: 199). Betrachtet man Funktionsräume auf lokaler und gesamtgesellschaftlicher Ebene, so werden Spannungsverhältnisse zwischen ihnen offenkundig (vgl. ebd.: 198f).

Ein solches von Läßple vorgeschlagenes erweitertes Raumverständnis, schließt die kulturwissenschaftliche Perspektive auf Raum in Form von symbolbasierten, praxeologischen und machttheoretischen Ansätzen ein und berücksichtigt soziale, kulturelle, ökonomische und politische Einflüsse gleichermaßen. Dies ist entscheidend für die Analyse von SEA im urbanen Raum, da ein Projekt wie ARTECITYA nur im Zusammenhang mit diesen Einflüssen verstanden werden kann. Herausheben lassen sich die Dimension des Handelns (Dimension 1) sowie die semiotische Dimension (Dimension 3), die im Hinblick auf SEA besonders wichtig sind. Die handlungsorientierte Perspektive ergibt

sich aus sozial- und kulturwissenschaftlichen Ansätzen gleichermaßen, die semiotischen Annahmen sind dem Bereich der Kulturwissenschaften entlehnt.

Im Hinblick auf die Untersuchung urbaner Räume gibt es in der Stadtsoziologie zwei Ansätze, die sich kontrovers gegenüberstehen. Dies ist zum einen die Überzeugung, dass Stadt „Ausdruck übergeordneter, allgemeiner gesellschaftlicher Strukturen und Entwicklungen“ (Häußermann/Siebel 2004: 90) ist und somit im Gesellschaftlichen aufgeht. Analog dazu wird Raum nicht als eigenständiger Untersuchungsgegenstand gesehen, sondern als „Erscheinungsform gesellschaftlicher Strukturen“ (Frank et al. 2013: 203). Diese Sichtweise, auch bekannt als kritische Stadtsoziologie, wird vor allem von Walter Siebel und Hartmut Häußermann vertreten. Dem gegenüber steht der Ansatz der „Eigenlogik der Städte“ (Berking/Löw 2008). Dieser geht davon aus, dass es nicht ausreicht, Gesellschaftsanalysen *in* der Stadt durchzuführen, sondern dass die Stadt *selbst* zum Untersuchungsgegenstand werden muss, um ihrer wachsenden Bedeutung als Lebensraum gerecht zu werden. Dabei wird Stadt als eine soziale Raumkonstitution verstanden, das heißt als ein Raum, in dem sich nicht einfach soziale Prozesse abspielen, sondern der erst durch soziale Prozesse geformt wird (vgl. ebd. 2008: 7; Frank et al. 2013: 204f). Mit Eigenlogik werden dabei „die verborgenen Strukturen der Städte als vor Ort eingespielte, zumeist stillschweigend wirksame Prozesse der Sinnkonstitution (Doxa) und ihrer körperlich-kognitiven Einschreibung (Habitus)“ (Löw 2010: 76) bezeichnet. Die Stadt wiederum erzeugt aufgrund ihrer Eigenschaften sowie durch Verdichtungsprozesse verschiedene kulturelle Praktiken, die ihr ein spezifisches Profil geben. Insbesondere Martina Löw zielt in ihrer Forschung auf die Untersuchung dieser Praktiken sowie auf den Vergleich unterschiedlicher Städte ab, um auf diese Weise deren Eigenlogiken zu erschließen (vgl. Löw 2018).

Der Ansatz der „Eigenlogik der Städte“ wurde mehrfach kritisiert, insbesondere im Hinblick auf fehlende empirische Evidenz (vgl. Frank et al. 2013: 208-218). Es wurde deutlich, dass die Stadt als Forschungsgegenstand ausgehend von bestimmten Phänomenen bestenfalls zu einer detaillierten Beschreibung führt, die keine Aussagen über den Charakter einer ganzen Stadt zulässt. Zudem mangelt es an einer ausreichend reflektierten Forschungsmethode sowie an Analysen, die dem Eigenlogik-Ansatz empirische Evidenz bestätigen. Die empirische Grundlage fehlt vor allem, wenn die Eigenlogik nicht nur kulturell, sondern auch

wirtschaftlich, politisch und sozial auf struktureller und prozessualer Ebene nachgezeichnet werden soll. Während die kritische Stadtsoziologie „auf systematische, verallgemeinerbare Differenzierungen und auf Typenbildung“ (Siebel 2013: 241) abzielt, geht es der „Eigenlogik der Städte“ vorwiegend um die Sichtbarmachung der Singularität einzelner Städte.⁴⁷ Städte werden miteinander verglichen, um ihre jeweiligen Eigenlogiken aufzuzeigen (vgl. ebd.: 241). Problematisch wird dieser Ansatz, wenn die Untersuchungen kultureller Phänomene auf die gesamte Stadt, inklusive ihrer wirtschaftlichen, politischen und sozialen Dimensionen, übertragen werden. Zudem wird deutlich, dass sich mit einer eigenlogischen Beschreibungsweise zwar eine Stadt beschreiben lässt, auf die Gesellschaft bezogene, verallgemeinerbare Aussagen, das Ziel jeder Soziologie, lassen sich jedoch nicht treffen (vgl. ebd.: 243f). In der Literatur zur Eigenlogik wird zwar auf den Vergleich von Städten verwiesen, durch den Unterschiede sichtbar werden. Was hier genau verglichen wird, mit welcher Fragestellung und auf welche Weise, bleibt jedoch unklar (vgl. Kemper/Vogelpohl 2011: 33f).

Trotz der berechtigten Kritik hat der Ansatz der Eigenlogik dazu geführt, den Blick der Stadtsoziologie im Hinblick auf Phänomene der alltäglichen Wahrnehmung zu weiten. In den Fokus rücken unter anderem „die Rolle der Subjekte, die Materialität des Städtischen, auf die sinnlichen Erfahrungen von Stadt, auf Gefühle, Körper und Körperbewusstsein“ (Siebel 2013: 249). Zudem finden Untersuchungen von kulturellen Praxen und symbolischen Formen, ohne die Städte des 21. Jahrhunderts nicht verstanden werden können, stärkere Berücksichtigung. So belegen Untersuchungen zu Gentrifizierung und Creative Cluster Löws Aussage, dass die politisch-ökonomische Dimension der zeitgenössischen Stadt nur im Zusammenhang mit „Strategien der Kulturalisierung und Ästhetisierung“ (Löw 2018: 16) erklärt werden kann.⁴⁸

⁴⁷ Beispiele für solche kulturalistischen Untersuchungen, die sich auf einzelne Städte konzentrieren, sind Egger 2013, Musner 2009, Schwab 2013. Häufig verwendete Begriffe sind dabei u.a. Atmosphäre, Geschmack und Habitus.

⁴⁸ Löw verweist hier auf Reckwitz 2014: 269-312 (vgl. Löw 2018: 16).

Entscheidend für dieses Forschungsvorhaben ist die Verwendung eines im Sinne des „Cultural Turns“ erweiterten theoretischen Ansatzes, der die Untersuchung von kulturellen Praktiken und Artefakten mit ihren symbolischen Bedeutungen ermöglicht. Sybille Frank et al. fassen die Herausforderung, die solche Forschung mit sich bringt, treffend zusammen:

„Auf diese Fragen eine Antwort zu finden, also sowohl die Perspektive der kulturalistischen Wende und der Hinwendung zum Raum in den Sozial- und Kulturwissenschaften in die stadtsoziologische Wissensproduktion zu integrieren als auch einen kritischen, der Stadt übergeordnete Vergesellschaftungsprozesse systematisch mit bedenkenden Forschungsansatz weiterzuverfolgen, stellt die wohl größte Herausforderung für die Stadtsoziologie in den kommenden Jahren dar.“ (Frank et al. 2013: 219)

Mit ARTECITYA wird ein Projekt der SEA im öffentlichen Raum untersucht, um davon ausgehend Rückschlüsse auf sinnvolle Beschreibungsdimensionen für solche Projekte zu ziehen. Dabei wird davon ausgegangen, dass in Thessaloniki ortsspezifische ökonomische, soziale, politische und kulturelle Bedingungen bestehen, die das Projekt beeinflussen. Anstatt jedoch anhand dieser Bedingungen auf einen wie auch immer gearteten Charakter Thessalonikis zu schließen, werden sie als Einflussgrößen betrachtet, wie sie auch in anderen urbanen Konstellationen vorkommen und somit nicht nur für den Untersuchungsgegenstand, sondern auch für das Verhältnis von SEA zum urbanen Raum allgemein Relevanz besitzen.

2.2.3 Die Stadt als Ort der Mitbestimmung

Bis auf den heutigen Tag sind öffentliche Räume in Städten Orte demokratischer Aushandlungsprozesse und Ausgangspunkt für zivilgesellschaftliche Proteste und Initiativen. Zwar finden viele, auch politische, Verhandlungen nicht mehr wie in der antiken Polis unter freiem Himmel, sondern in Innenräumen statt, dennoch spielen öffentliche Räume für die Artikulation der Interessen von Bürger*innen weiterhin eine große Rolle. Seit den 1968er Jahren fordern Bürger*innen – zumindest in der westlichen Welt – Partizipation stärker ein. Sie wollen nicht nur gehört, sondern in Entscheidungsprozesse einbezogen werden (vgl. Eckardt 2017: 10f). Dieser Wille zur Mitbestimmung wird in unterschiedlichen Formen geäußert, die von Straßenprotesten über Besetzung von Plätzen, einzelnen Häusern und Vierteln bis hin zu aktivistischen und gestalterischen Projekten reichen.

In der Stadtforschung wird eine Reihe von Gründen, die zu einer verstärkten Einforderung von Mitbestimmung bei der Stadtgestaltung führen, diskutiert. Dazu zählt allen voran der Prozess der Neoliberalisierung, den europäische Städte seit den 1980er Jahren in unterschiedlich starkem Ausmaß durchlaufen und auf den auch die Kunst reagiert hat (vgl. Kapitel 2.1.2). Margit Mayer beschreibt die Geschichte städtischer Protestbewegungen seit den 1970er Jahren als Reaktion auf Neoliberalisierungsprozesse in vier Phasen. Die 1970er Jahre waren geprägt durch den Niedergang des Fordismus und das Bestreben der Bürger*innen, ihr Leben selbstbestimmter zu führen. Neben der Einforderung von mehr Beteiligung an städtischen Planungsprozessen zeichnet sich diese Phase durch selbstorganisierte soziale Initiativen wie Jugendzentren aus. Der Protest fand nicht mehr vornehmlich in den Fabriken, sondern in den Nachbarschaften statt (vgl. Mayer 2009: 363f). Die 1980er Jahre waren von einer zunehmenden Neoliberalisierung geprägt. Einsparungen im Bereich des Sozialstaates gehörten ebenso dazu wie das Bestreben, öffentliche Institutionen nach betriebswirtschaftlichen Kriterien umzustrukturieren und global zu vernetzen. Der städtische Protest wurde in diesem Jahrzehnt vielfältiger und reichte von radikalen Gruppen über Proteste der Mittelklasse, die sich für den Erhalt der Lebensqualität in ihrer Nachbarschaft einsetzten, über zivilgesellschaftliche Initiativen, die an staatlichen Revitalisierungsprogrammen mitarbeiteten. Soziale Ungleichheit, Armut und Wohnungsknappheit waren zentrale Themen dieser städtischen Protestbewegungen. Finanzielle Einschnitte bei zunehmend komplexeren Aufgaben führten dazu, dass städtische Einrichtungen neue Wege gingen (vgl. ebd.: 364):

„Local governments discovered the potential of community-based organizations for helping them solve their fiscal as well as legitimation problems, and the movements shifted their strategies ‘from protest to program’ in order to put their alternative practice onto a more stable footing.” (Mayer 2009: 364)

Die dritte Phase bezeichnet Margit Mayer als „roll-out neoliberalism“ (ebd.: 365). In den 1990er Jahren orientierte sich Stadtpolitik immer mehr an unternehmerischen Standards, sah vor allem Marktakteure als Partner und nahm die Erosion sozialer Rechte in Kauf. Der urbane Raum wurde vor allem als Wirtschaftsgut verstanden und mit dem Ziel der Profitsteigerung entwickelt. Diese Politik wurde von abfedernden Maßnahmen flankiert, wie etwa der Förderung lokaler Unternehmen und gemeindebezogener Programme. Soziale,

kulturelle und ökologische Aspekte wurden vor allem danach beurteilt, inwieweit sie den ökonomischen Wert einer Stadt steigern und einen Wettbewerbsvorteil gegenüber anderen Städten absichern konnten. Soziale Aufgaben wurden verstärkt von privaten Initiativen und Unternehmen übernommen oder im Zusammenschluss mit Stadtverwaltungen realisiert, zum Beispiel in sogenannten Public Private Partnerships. Diese breit angelegte Neoliberalisierung der Stadtentwicklungspolitik führte zu zivilgesellschaftlichen Bewegungen, wie sie aktuell weiterhin existieren und deren Ziel die Verteidigung der eigenen Rechte und Privilegien im intra-urbanen Wettbewerb ist. Hierzu zählen Initiativen, die sich gegen Gentrifizierung richten, und Bewegungen, die die Neoliberalisierung der Städte kritisierten und sich für Rechte und Möglichkeiten der Mitbestimmung engagieren (vgl. ebd.: 365).

Die vierte und vorerst letzte Phase der Neoliberalisierung der europäischen Städte begann nach Margit Mayer Anfang der 2000er Jahre und zeichnet sich durch eine fortgeschrittene Globalisierung der Städte und ausländische Investitionen in europäischen Städten aus. Lokale Behörden müssen immer mehr Aufgaben mit immer weniger Ressourcen erfüllen und setzen dabei verstärkt auf die Zusammenarbeit mit zivilgesellschaftlichen Einrichtungen (vgl. Mayer 2009: 366). Dies führt zu neuen Akteurskonstellationen und Prozessen sowie zur Verschiebung von Machtverhältnissen.⁴⁹ Die Art und Weise, wie über Stadtentwicklung entschieden wird, verändert sich:

„Stadtentwicklung wird immer mehr auch außerhalb des klassischen demokratischen Systems gemacht, also nicht nur in den Parlamenten, sondern an Runden Tischen, in Hinterzimmern, in Facebook-Gruppen, Denksalons oder beim Business Lunch. In einer unübersichtlichen Gemengelage mit oft geringen Wahlbeteiligungen, formellen und informellen Partizipationsverfahren, diversifizierten Interessenlagen einer pluralisierten Gesellschaft und ökonomischem Wettbewerb entstehen Interaktionen, Netzwerke und offene oder verdeckte Kommunikationsräume. Prozesse und Regeln werden kreativ genutzt, Legitimitäten neu interpretiert.“ (Beck/Schnur 2018: 30)

⁴⁹ David Scheller weist darauf hin, dass für die Erfassung der Veränderungen, die neoliberale Prozesse auf die Stadt haben, ein Politikbegriff notwendig ist, der ökonomische und politische Dimensionen in gleichem Maße berücksichtigt. In der Forschungsliteratur werden hingegen entweder ökonomische oder politische Sichtweisen vertreten (vgl. Scheller 2019: 23f).

Bei diesen vielfältigen und oftmals informellen Prozessen, die auch als „Urban Governance“ (ebd.: 28) bezeichnet werden, stellt sich die Frage, inwieweit sie zu einer demokratischen Entscheidungsfindung beitragen oder Demokratie aushebeln, indem staatliche Stellen geschwächt und Prozesse der Entscheidungsfindung intransparent werden. Sebastian Beck und Olaf Schnur kommen zu dem Schluss, dass sogenannte intermediäre Akteure zu demokratischen Prozessen beitragen können, indem sie zwischen Staat und Zivilgesellschaft vermitteln. Dabei sind jedoch die Einhaltung von Verfahrensregeln und ein Verhaltenskodex erforderlich (vgl. ebd.: 173). Bislang erweist sich beides als Desiderat.

Bürgerbeteiligung kommt in den neuen Akteurskonstellationen und Machtverhältnissen eine wichtige Rolle zu. Wenn es sich um ernst gemeinte und dialogorientierte Formen der Beteiligung handelt und nicht um reine Imagepolitik, liegt in der Beteiligung von Bürger*innen eine Chance für Diskussion und Aushandlung von Aspekten des öffentlichen Lebens als das, was alle angeht (vgl. Nanz/Fritzsche 2012: 10-12).

„Bürgerbeteiligung hält Antworten auf das Unbehagen an der Alltagspraxis der professionellen Politik bereit. Deliberative Verfahren schaffen in komplexen, multikulturellen und globalisierten Gesellschaftsordnungen einen ‚Raum des Politischen‘ (Hannah Arendt), in dem gemeinschaftlich um Lösungen gerungen wird – jenseits kurzfristiger Interessen.“ (ebd.: 12)

Der Einlösung dieses Anspruchs steht Verschiedenes entgegen: Neben Fragen der Ressourcen besteht eine Herausforderung darin, nicht die immer gleichen, zumeist privilegierten Menschen zu erreichen, sondern Beteiligung auf breiter Ebene zu ermöglichen. Es zeigt sich zudem, dass Bürgerbeteiligung, wenn sie erfolgreich sein will, über punktuelle Gespräche hinausgehen und einen kontinuierlichen und verlässlichen Dialog zwischen verschiedenen Akteuren, unter anderem der Stadtregierung und Stadtverwaltung und den Bürger*innen, ermöglichen sollte (vgl. Selle 2013: 416-419). SEA könnte eine Möglichkeit sein, diesen kontinuierlichen Dialog zu führen, mit Bürger*innen ins Gespräch zu kommen und andere gesellschaftliche Gruppen einzubinden, um auf diese Weise Interessen zu verhandeln und Impulse für die Stadtentwicklung zu setzen. Aus der Governance-Perspektive⁵⁰ wirken Bürger*innen auf vielfältige Weise an der

⁵⁰ Mit der Governance-Perspektive ist eine aus den Politikwissenschaften kommende Sichtweise auf Steuerungspotenziale der Stadtentwicklung gemeint, bei der sich der Blick auf viele verschiedene

Stadtentwicklung mit, indem sie Einfluss auf Lokalpolitik nehmen, als Marktakeure agieren, zivilgesellschaftlich engagiert sind und als Betroffene an Entscheidungen der öffentlichen Akteure mehr oder weniger stark einbezogen werden (vgl. ebd.: 51 und 59). Oftmals reichen Bürger*innen die bestehenden Möglichkeiten der Einflussnahme jedoch nicht aus. Sie wollen nicht nur gehört werden und ihre Bedürfnisse einbringen, sondern direkt selbst aktiv werden und handeln. Es geht ihnen um Selbstermächtigung und Teilhabe.

„Nowadays, it is not only about participating in the discussion, but also about being able to take action together, which is why verbs such as *partake of* and *co-produce* the city are used to describe the emancipated practices of the protagonists involved.” (Berger/Ziemer 2017: 12, Hervorhebung im Original)

In Europa haben in den letzten Jahren Proteste und Bürgerinitiativen, die auf Mitbestimmung und Mitgestaltung der Stadt abzielen, zugenommen. Feststellbar ist vor allem ein Anstieg des informellen und eher kurzfristigen Engagements für konkrete Anliegen. Dieses Engagement richtet sich zum einen gegen eine Prekarisierung der Lebensumstände breiter Bevölkerungsschichten, zum anderen gegen die fehlende Berücksichtigung des Bürgerwillens bei stadtpolitischen Entscheidungen (vgl. Scheller 2019: 14).⁵¹ Ein wachsendes Misstrauen in demokratische Institutionen beziehungsweise ein Desinteresse an repräsentativer Politik lässt Bürgerinitiativen attraktiv erscheinen. Menschen, die sich engagieren wollen, haben den Eindruck, mehr außerhalb der Parteien, in alternativen zivilgesellschaftlichen Initiativen zu erreichen (vgl. Nanz/Fritzsche 2012: 9). Dies scheint eine gute Voraussetzung zu sein für die Annahme von Angeboten, wie SEA-

Akteure richtet, die die Stadt ausgehend von ihren Interessen und in Interdependenz mit anderen Akteuren verändern. Daraus ergibt sich die Frage, wie Akteure ihr Handeln aufeinander abstimmen, um ihre Interessen durchzusetzen, das heißt wie sie Interdependenzen absichtsvoll gestalten (vgl. Selle 2013: 54f).

⁵¹ In den letzten Jahren ist eine Vielzahl an wissenschaftlichen Arbeiten zum Thema Stadt im Neoliberalismus entstanden. Laut Scheller ist dabei auffällig, dass diese Arbeiten entweder von ökonomischen Ungleichheiten als Auslöser für Proteste und Aufbegehren der Menschen ausgehen oder die Gründe im Bereich des Politischen suchen (vgl. Scheller 2019: 23-24). Ein vollständiges Bild ergibt sich hingegen nur, wenn ökonomische und politische Faktoren gemeinsam betrachtet werden.

Projekte sie machen. Denn solche Projekte versprechen ein direktes und unkonventionelles Handeln mit kreativen Mitteln bei geringer Verbindlichkeit für die Teilnehmenden.

Seit den 2000er Jahren vermehrt zu beobachten war der Zusammenschluss privilegierter Bevölkerungsgruppen mit prekären Gruppen und eine damit einhergehende erhöhte Sichtbarkeit des Protests (vgl. Mayer 2009: 367). Beispiele sind die *M15 Proteste* in Spanien und die *Gezi-Proteste* in Istanbul. Die pazifistische und ausdrücklich parteiferne Protestbewegung der *Aganaktismenoi Polites (Indignant Citizens)* in Griechenland zeichnete sich ebenfalls durch einen Zusammenschluss von heterogenen Gruppen aus. Obwohl diese Proteste erfolgreich waren, zeigte sich, dass die Erfahrungen und Interessen innerhalb solcher Bewegungen weit auseinander lagen und dies einer Ausweitung der Aktivitäten im Wege stehen konnte (vgl. Mayer 2016: 75 und 84f).⁵²

In den letzten Jahren verfolgten mehrere Protestbewegungen das *Recht auf Stadt* im Sinne einer Arena der demokratischen Aushandlung (vgl. Mayer 2015: 1f). Dazu zählte beispielsweise die bereits erwähnte *Aganaktismenoi Polites* aber auch die Bewegung *Recht auf Stadt*⁵³ in Hamburg. Zu der Forderung der Initiativen, die unter dem Label *Recht auf Stadt* agieren, liegen zahlreiche Publikationen vor. Dabei lässt sich zunächst unterscheiden zwischen theoretischen Ansätzen, die eher normativ angelegt sind (vgl. Lefebvre 1996, Harvey 2013, Marcuse 2005), und empirischen Untersuchungen entsprechender zivilgesellschaftlicher Bewegungen, die häufig ebenfalls von normativen Annahmen

⁵² Siehe auch David Harveys jüngere Arbeiten, in denen er sich mit der Wirtschaftskrise der südeuropäischen Länder und deren Auslösern beschäftigt. Hierfür bezieht er sich auf das marxistische Konzept des „sekundären Kapitalkreislaufs“, um den Zusammenhang eines boomenden globalen Immobilienmarktes und der Finanzkrise in Südeuropa zu verdeutlichen (vgl. Harvey 2013: 65ff).

⁵³ „Recht auf Stadt“, gegründet 2009, ist ein Netzwerk aus Hamburger Initiativen, die sich für bezahlbaren Wohnraum, nichtkommerzielle Freiräume, die Vergesellschaftung von Grund und Boden, eine neue demokratische Stadtplanung und die Erhaltung von öffentlichen Grünflächen einsetzen; für das Recht auf Stadt für alle Bewohner*innen – ob mit oder ohne Papiere. Gegen Gentrifizierung, Repression, neoliberale Stadtentwicklung und geschlossene Grenzen.“ (Netzwerk Recht auf Stadt 2020). In vielen anderen Städten finden sich ähnliche Initiativen.

ausgehen (vgl. Holm 2014; Holm/Gebhardt 2011; Mitchell 2003; Mayer 2009; Scheller 2019).⁵⁴

Die normative Forderung nach dem *Recht auf Stadt* geht auf Henri Lefebvre zurück, der als einer der ersten Theoretiker urbanen Raum als gesellschaftlich produzierten und gelebten Raum beschreibt.⁵⁵ Entsprechend diesem Raumverständnis entsteht das Recht auf Stadt als eine Art Nutzungsrecht durch die aktive Einforderung der Bürger*innen:

„[T]he right to the city is like a cry and a demand. This right slowly meanders through the surprising detours of nostalgia and tourism, the return to the heart of the traditional city, and the call of existent or recently developed centralities. [...] The right to the city cannot be conceived of as a simple visiting right or as a return to the traditional cities. It can only be formulated as a transformed and renewed right to urban life.” (Lefebvre 1996: 158, Herv. i. O.)

Somit ist das *Recht auf Stadt* nicht als ein Recht im juristischen Sinne⁵⁶, sondern als eine Forderung nach mehr sozialer Gerechtigkeit und als eine soziale Praxis zu verstehen. In Projekten der SEA finden sich verschiedene Formen einer solchen sozialen Praxis zur Aneignung und Produktion von Räumen.

„The ‘right to the city’, and hence the right to public space, as formulated by Lefebvre, and as elaborated upon by contemporary thinkers (Harvey, 2012; Loftus, 2012; Mitchell, 2003), entails much more than universal access and state ownership. It is embedded in a ‘philosophy of praxis’ and includes appropriation and production of space, as well as the possibility of changing the city through everyday acts. ‘Everyday’, as Loftus (2012) puts it, ‘becomes the concrete terrain over which revolutionary possibilities might be realised’ (p. 117). In this sense, ‘publicness’ is not restricted to socially designated public use, access, or ownership, but can be created through the actions of people (Mitchell, 2003, p. 35).” (Athassiou 2017: 785)

⁵⁴ Scheller weist drauf hin, dass sich nur einige der vielen urbanen Protestbewegungen auf das „Recht auf Stadt“-Konzept beziehen. Kritik sei angebracht, wenn Forscher*innen dieses Konzept auf Bewegungen projizieren, die sich selbst nicht ausdrücklich darauf berufen (vgl. Scheller 2019: 32).

⁵⁵ Henri Lefebvre legte seine Forderung des Rechts auf Stadt erstmals 1968 in seinem gleichnamigen Text dar (vgl. Lefebvre 1996, Erstausgabe 1974). In späteren Texten wie etwa „Die Produktion des Raumes“ entwickelt er dieses Konzept weiter (vgl. Lefebvre 2013, Erstausgabe 1974).

⁵⁶ In den 2000er Jahren gab es Bemühungen mehrerer Nichtregierungsorganisationen, das Konzept *Recht auf Stadt* klarer zu definieren und daraus ein einklagbares Recht im juristischen Sinne abzuleiten. Trotz Unterstützung durch die UNESCO und UN-Habitat waren die Bemühungen nicht erfolgreich (vgl. Mayer 2009 367f).

Schließlich kann das *Recht auf Stadt* als eine Forderung verstanden werden, die von verschiedenen Protestbewegungen weltweit aufgenommen wurde. In diesem Sinn handelt es sich um einen global anschlussfähigen Slogan (vgl. Mayer 2009: 367). David Scheller betont, dass der gemeinsame Bezugspunkt der *Recht auf Stadt*-Bewegungen derzeit vor allem „eine demokratische Legitimationskrise, die sich aus dem politischen Umgang mit der Finanzkrise speist und die auf Teilhabe an politischen Prozessen und deren grundsätzliche Umgestaltung zielt“ (Scheller 2019: 37) ist.

2.2.4 Die Bedeutung von Kultur für die Stadt

Seit den 1990er Jahren lässt sich in der Stadtforschung eine verstärkte Hinwendung zur Untersuchung von kulturellen Aspekten der Stadt feststellen. Dabei liegt ein breiter Kulturbegriff zugrunde, der sowohl künstlerische als auch kreative Äußerungen, Formen der Freizeitgestaltung, kulturelles Erbe und Lebensstile im Sinne unterschiedlicher Kulturpraktiken umfasst. Im Forschungsfeld Kultur und Stadt ist es gängig, nach der *kreativen Stadt* (vgl. Hildebrandt 2012: 730; Reckwitz 2014) zu fragen, wobei Kultur als Sphäre verstanden wird, die Ökonomie und Politik unterstützt. Daneben wird Kultur häufig als identitätsgebender Faktor sowohl für Stadtbewohner*innen als auch im Hinblick auf das Image einer Stadt erforscht. Auch die Frage nach Lebensstilen, die sich unter anderem durch kulturelle Praktiken und Kulturkonsum voneinander unterscheiden, ist ein in der Stadtforschung gängiges Forschungsthema (vgl. Eckardt 2014: 31-34).

Kunst und Kultur haben in der Stadt eine dreifache Rolle: Kultur ist Teil der ökonomischen Aufwertung der Stadt. Dies geschieht vornehmlich durch eine Ökonomisierung der Kulturpolitik, verstanden als eine stärkere Investition in werbewirksame kulturelle Großveranstaltungen und multifunktionale Arenen, anstatt in eine vielfältige Soziokultur (vgl. Häußermann/Siebel 1993; Siebel 2018: 199-220). Zweitens werden künstlerische Praktiken als Strategien gegen die Neoliberalisierung und für eine lebenswerte Stadt genutzt. Drittens sind Kunst und Kultur wichtige Elemente einer Stadtpolitik, die sich an den Bedürfnissen ihrer Bewohner*innen ausrichtet, wie bereits Lefebvre betont hat (vgl. Hildebrandt 2012: 723).

Die Bedeutung von Kultur für die Stadt wurde unter anderem in der Theorie der „Urban Political Economy“ dargestellt, in der von zwei unterschiedlichen Interessengruppen ausgegangen wird: Der ersten Gruppe (Immobilienhändler, Unternehmen, Lokalpolitiker) geht es um eine Steigerung des Tauschwertes, für die zweite Gruppe (Bewohner*innen und andere Besucher*innen der Stadt) stehen der Gebrauchswert und die Lebensqualität im Vordergrund. Beide Gruppen sind Teil eines Aushandlungsprozesses beziehungsweise Machtkampfes im Hinblick auf Stadtgestaltung (vgl. Löw et al. 2008: 132-134).⁵⁷ Ende der 1990er Jahre konstatierte Volker Kirchberg ausgehend von der Theorie der „Urban Political Economy“, dass Kultur in der Stadt in erster Linie für die „Wertsteigerung von Grund und Boden“ (Kirchberg 1998: 44) vereinnahmt werde oder, wenn sie sich dem entzieht, langfristig nicht überlebe. Dabei fördere, so Kirchberg, die gestaltende Immobilienwirtschaft bewusst die Segregation des öffentlichen Raumes durch kulturelle Symbole, um auf diese Weise elitäre Räume herzustellen, die einen hohen Tauschwert aufweisen (vgl. ebd: 44-49).

„Kultur wurde als ‚Stadterleben‘ zum konsumierbaren, verkaufbaren Produkt weiterentwickelt. Kultur ‚auratisiert‘ zuerst Räume (zumeist aus der Quelle des historischen, manchmal auch aus einem künstlich produziertem Kulturverständnis heraus), preist diese Räume dann als kulturelles Produkt an und macht sie dadurch besser verkaufbar.“ (Kirchberg 1998: 49)

Andererseits zeige sich, dass eine Ökonomie, die auf kulturelle Symbole setzt, nur dann erfolgreich sein kann, wenn diese Symbole regional verankert sind und die Traditionen und Gegebenheiten vor Ort berücksichtigen. Eine solche regionale Verankerung wiederum könne vor der ausschließlichen Ausrichtung an ökonomischen Interessen ein Stück weit schützen (vgl. ebd.: 44-49).

Im Kontext der Ökonomisierung von Kultur sowie städtischer Symbolproduktion wurden die „Creative Industries“ zum Forschungsgegenstand. Gemeint sind Selbstständige und Unternehmen, die mit dem Ziel der Gewinnerwirtschaftung kulturelle Güter oder Dienstleistungen produzieren und vermarkten (vgl. Löw et al. 2008: 134-137). Als Wirtschaftszweig messen Stadtverwaltungen den „Creative Industries“ seit einigen Jahren

⁵⁷ Besonders interessant ist das hier angeführte Beispiel der „Niketowns“ und ihrer Bolzplatz-Kampagne „Die Freiheit liegt hinter Gittern“ (vgl. Löw et al. 2008: 133).

große Bedeutung bei.⁵⁸ Sie sehen ihre Förderung als Möglichkeit, Stadtteile aufzuwerten sowie Arbeitsplätze zu schaffen und das Image der kreativen Stadt für Marketingzwecke zu nutzen. Dies gilt, wie sich an späterer Stelle zeigen wird, auch für Thessaloniki. Andreas Reckwitz erläutert in seinem Beitrag „Creative Cities: die Kulturalisierung der Stadt“ (Reckwitz 2014) ein Modell zur Beschreibung der Kulturalisierungsstrategien von Großstädten.⁵⁹ Auf dieses Modell der kulturorientierten Gouvernamentalität zur Beschreibung von Handlungen wird in Kapitel 3.3.2 näher eingegangen.

Wie die Theorie der „Urban Political Economy“ und die Ansätze zur Beschreibung von „Creative Industries“ exemplarisch zeigen, wurde Kunst im öffentlichen Raum in der Stadtforschung vor allem als Standortfaktor untersucht. Dabei ging es um Kunst als Imageträger im Wettbewerb der Städte, um das Potential der Kunst für die lokale Ökonomie und um prekäre Arbeits- und Lebensbedingungen von Künstler*innen sowie ihre Rolle im Prozess der Gentrifizierung, der in vielen Städten zu beobachten ist.⁶⁰ Solche Fragen leiten die ökonomische Untersuchungsperspektive auf das Verhältnis zwischen Kunst und Stadt. Anders gelagert ist die Frage, inwiefern und auf welche Weise kulturelle Praktiken die Stadt im Hinblick auf Gemeinwesen und neue Sehgewohnheiten mitgestalten. Trotz des Aufgreifens kultureller Themen wurden das Potential nichtkommerzieller Kunst im urbanen

⁵⁸ Vgl. hierzu beispielsweise den Monitoring-Bericht des Bundesministeriums für Wirtschaft und Energie 2016 oder auch zahlreiche Studien einzelner Städte zum Kultur- und Kreativsektor. Auch die Europäische Union betont die Rolle von Creative Industries in ihrer „Strategie Europa 2020 für Wachstum und Beschäftigung“ und hat entsprechende Förderprogramme aufgelegt. Siehe hierzu die „Entschließung des Europäischen Parlaments vom 12. September 2013 zur Unterstützung der europäischen Kultur- und Kreativwirtschaft als Motor für Wachstum und Beschäftigung (20112/2302(INI))“.

⁵⁹ Reckwitz' Ausführungen zur Kulturalisierung der Stadt sind nur eine der möglichen Beschreibungsformen; hierzu gehören auch die Untersuchungen zur Festivalisierung der Stadtpolitik von Häußermann und Siebel (vgl. Häußermann/Siebel 1993) und die Argumente von Richard Florida, zunächst mit euphorischen Annahmen zur Creative City, die er später aber nach kritischer Beobachtung der Folgen relativierte (vgl. Florida 2002 und Florida 2017).

⁶⁰ Der Begriff der Gentrifizierung wurde zuerst von Ruth Glass 1964 in ihrer Studie über das Londoner Stadtviertel Islington verwendet (vgl. Glass 1964).

Raum sowie die Möglichkeiten der aktiven Stadtgestaltung durch partizipative Projekte in der Stadtforschung bisher nur am Rande thematisiert und vereinzelt empirisch untersucht.⁶¹

In der Postmoderne hat eine Verarmung des öffentlichen urbanen Raumes stattgefunden, die sich sowohl in einer materiellen Armut als auch in einer symbolischen Ödnis ausdrückt. Manche Teile der Stadt werden zu sogenannten *Nicht-Orten* (Marc Augé), die in ihrer Gestaltung austauschbar sind und deren Nutzung sich auf einen bestimmten Zweck verengt (vgl. Benze 2012: 162). Ein soziales Engagement für die Produktion oder auch Gestaltung der Stadt kann in diesem Kontext bedeuten, dass gegen eine Verödung und Eingrenzung der Nutzung urbaner Räume angegangen wird, etwa durch die Einforderung oder auch Einrichtung von inklusiven und sozialen urbanen Räumen oder auch das Adressieren von sozialen Problemen wie Armut, Ausgrenzung und ökologischen Risiken. Dabei wird davon ausgegangen, dass räumliche Konstellationen sowie soziale Strukturen und Prozesse sich gegenseitig bedingen. Letztendlich geht es um die soziale Infrastruktur, verstanden als „Voraussetzung für die soziale Ordnung einer Gesellschaft“ (Breckner 2020: 356). Für die stadtsoziologische Forschung ist es essentiell, gesellschaftliche Teilhabe mit sozialer Infrastruktur zusammenzudenken und dabei von der üblichen strikten Trennung zwischen materiell-technischer und sozialer Infrastruktur abzusehen. Dies ermöglicht die Frage danach, welche infrastrukturellen Voraussetzungen für eine erhöhte gesellschaftliche Teilhabe in der Stadt geschaffen werden müssen (vgl. ebd.: 358). In Projekten der SEA wird gesellschaftliche Teilhabe immer ausgehend von technisch-räumlichen Bedingungen sowie von sozialen Faktoren gedacht. So gesehen können Künstler*innen der SEA verstanden werden als Akteure, die die Stadt hinsichtlich ihrer materiellen, gesellschaftlichen und symbolischen Dimension analysieren und gestalten.

⁶¹ Siehe hierzu die in der Einleitung dieser Arbeit angeführte Literatur. Für eine Übersicht zur sozialwissenschaftlichen Stadtforschung siehe Löw 2010: 24-64. Verschiedene Publikationen gehen auf die Frage nach der Wirksamkeit von SEA-Projekten auf Stadtgestaltung ein (vgl. Finkenberger et al. 2019; Ernst/Müffelmann 2012).

2.2.5 Zwischenfazit

In diesem Kapitel wurde der Zusammenhang zwischen künstlerischem Handeln und urbanem Raum, wie er in der Stadtforschung untersucht wurde, erläutert. In dieser Disziplin ist eine Hinwendung zu stadt-ethnographischen und kulturwissenschaftlichen Ansätzen feststellbar, die es ermöglichen, Phänomene in der Stadt sowohl handlungstheoretisch als auch in ihren symbolischen Dimensionen zu untersuchen. Dies zeigt sich nicht zuletzt an dem großen Stellenwert, den Raumtheorien in der Stadtforschung einnehmen. Als weiterführend erweisen sich die Erkenntnisse aus Hilke Bergers Untersuchung performativer Projekte im Stadtraum. Mit dem, von ihr vorgeschlagenen, Begriff der Stadtgestaltung lässt sich untersuchen, wie SEA-Projekte an der Schnittstelle zwischen Kunst, Stadtentwicklung und Sozialarbeit agieren (vgl. Berger 2019).

Dieter Lämples mehrdimensionales Beschreibungsmodell des gesellschaftlichen Raumes, das unter anderem sowohl die materielle als auch die Ebene der Handlungen, die Ebene des Symbolischen und die regulative Dimension einschließt, ermöglicht ein vielschichtiges Raumverständnis, von dem ausgehend eine differenzierte Analyse des Zusammenwirkens von SEA und urbanen Räumen möglich erscheint. Entsprechend dient dieses Modell als Ausgangspunkt für die Entwicklung der theoretischen Grundlage dieser Arbeit in Kapitel 3.

Erörtert wurden zwei Ansätze in der Stadtforschung, der Ansatz der Eigenlogik der Städte und der Ansatz der kritischen Stadtsoziologie. Davon ausgehend wird ARTECITYA als ein Phänomen **in** der Stadt verstanden, welches durch kulturelle, soziale und wirtschaftliche Bedingungen geprägt wird. Diese Bedingungen sind zwar ortsspezifisch, können aber auch in anderen Städten in ähnlichen Konstellationen vorkommen. Dementsprechend geht die vorliegende Arbeit davon aus, dass sich in ARTECITYA Zusammenhänge zeigen, die auch auf andere Projekte in anderen Städten übertragbar sind. Sie sind zwar spezifisch für eine urbane Situation, jedoch nicht einzigartig. Von ihnen können Rückschlüsse auf Situationen in ähnlichen räumlichen Konstellationen gezogen werden.

Die Zunahme an Protestbewegungen, insbesondere solcher, die mehr soziale Gerechtigkeit und eine Steigerung der Lebensqualität in Städten fordern, lassen sich, wie aufgezeigt wurde, zum Teil als Antwort auf Neoliberalisierungsprozesse der letzten 50 Jahre verstehen. Die

Neoliberalisierung der Stadtentwicklungspolitik hat zu neuen Akteurskonstellationen und Machtverhältnissen geführt sowie zur Zunahme informeller Prozesse und Beteiligungsformen. Gerade hier besteht die Chance für Künstler*innen, Teil dieser Prozesse und Beteiligungsformen zu werden und urbane Räume mitzugestalten. Untersuchungen dazu, wie Künstler*innen sich in Stadtentwicklung einbringen und wie künstlerische Praktiken die Stadt im Hinblick auf Gemeinwesen und neue Sehgewohnheiten mitgestalten, stellen in der Stadtforschung ein relativ neues Forschungsfeld dar. Die Anzahl der wissenschaftlichen Arbeiten, die sich mit diesen Fragen befassen, ist überschaubar, noch geringer ist die Anzahl entsprechender empirischer Untersuchungen. Kultur in der Stadt wurde vor allem als Wirtschaftsfaktor untersucht. Jenseits dieser ökonomischen Perspektive auf das Verhältnis zwischen Kultur und Stadt gibt es wenig einschlägige Forschung.

Die vorliegende Arbeit versteht sich als ein Beitrag zur Untersuchung der Bedeutung von Kultur für die Stadt, die über den Aspekt der ökonomischen Verwertung hinausgeht, indem sie die Gestaltung von öffentlichen urbanen Räumen durch ein SEA-Projekt untersucht. SEA-Projekte erzeugen eine Erwartung, die über ein ästhetisches Erlebnis hinausreicht. Sie versprechen soziale Gemeinschaft und gesellschaftliche Veränderung. Doch welche Art der Wirkung auf und Veränderung der Stadt sind durch SEA-Projekte möglich? Ist solche Kunst in der Lage, Stadtteile mitzugestalten? Und wenn ja, auf welche Weise? Bietet sie beispielsweise neue Beteiligungsmöglichkeiten für Bürger, die ihre Stadt verändern wollen?

Die angeführten Projektbeispiele (vgl. Kapitel 2.1) zeigen, dass SEA-Projekte gleichzeitig materielle Bedingungen und soziale Faktoren sowie symbolische Bedeutungen in urbanen Räumen in den Blick nehmen. Sie gehen insofern von einem komplexen Raumverständnis aus, als dass sie Ansätze entwickeln, die sich auf die verschiedenen Dimensionen des gesellschaftlichen Raumes beziehen und diese miteinander in Verbindung bringen. Das Empowerment von Communities ist dabei zentral und für unterschiedliche Projekte der SEA konstitutiv. Auf welche Weise SEA-Projekte Partizipation anregen und herstellen, ist bisher wenig erforscht.

2.3 Fazit zum Forschungsstand und Zusammenfassung des theoriegeleiteten Erkenntnisinteresses

Ausgehend von dem Vorhaben, die Beziehung zwischen SEA als sozialer und zugleich ästhetischer Praxis und dem urbanen Raum anhand eines Fallbeispiels zu untersuchen, wurde hierzu der Stand unter Berücksichtigung der Ansätze sowohl aus den Kunst- und Kulturwissenschaften als auch aus der (Stadt-)Soziologie dargestellt.

Das in den letzten Jahren gestiegene zivilgesellschaftliche Bedürfnis, urbane Räume mitzugestalten, bietet eine mögliche Erklärung für das große Interesse an SEA-Projekten, die auf den urbanen Raum abzielen. Verschiedene Autor*innen betonen, dass vor allem eine breit angelegte Neoliberalisierung der Stadtentwicklungspolitik zu zivilgesellschaftlichen Bewegungen führt, die die eigenen Rechte und Privilegien im intra-urbanen Wettbewerb verteidigen wollen. Gleichzeitig zeigt sich, dass die klassischen Instrumente, derer sich Stadtplaner*innen für die Gestaltung partizipativer Prozesse bedienen, an ihre Grenzen stoßen und häufig nicht die gewünschten Zielgruppen erreichen. Es gibt einen Bedarf an neuen Ansätzen und partizipativen Formen und dem „Empowerment“ von Interessensgruppen für Stadtentwicklung, dem SEA-Projekte möglicherweise nachkommen können. Denn SEA wird das Potential zugeschrieben, sehr unterschiedliche Akteure zusammenbringen und Schnittstellen zu verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen organisieren zu können.

Deutlich wurde, dass das soziale Engagement von zeitgenössischer Kunst eine Reaktion auf die politischen und sozialen Umstände war und ist. Gesellschaftlich dringliche Probleme wie die AIDS-Krise und Rassismus beförderten beispielsweise eine Kunst, die nicht nur kommentieren, sondern sich einmischen wollte. Entsprechend ist es für die Analyse eines SEA-Projekts entscheidend, die gesellschaftspolitischen Verhältnisse, in denen es stattfindet, zu berücksichtigen. Dabei stellt sich unter anderem die Frage nach geeigneten Orten und Akteurskonstellationen, die Stadtgestaltung durch SEA begünstigen.

Der Forschungsstand zeigt, dass SEA-Projekte in ihrem Verhältnis zum urbanen Raum bisher nur im Ansatz untersucht wurden. Es fehlt eine theoretische Basis sowie empirische Fallstudien, die auf diesen Aspekt von SEA eingehen. Für die Entwicklung eines

theoretischen Zugangs gilt es, SEA als eine „ästhetische Sozialität“ (Reckwitz 2014: 57) zu begreifen und als Netzwerk verschiedener Akteure und ästhetischer Praktiken zu untersuchen. Denn die Ästhetik eines SEA-Projekts kann nur unter Berücksichtigung der Schnittstellen zu anderen gesellschaftlichen Bereichen umfassend beschrieben und verstanden werden. Was zunächst nach einem Paradoxon klingt, wird anhand von Adornos Doppelcharakter der Kunst in Kapitel 3.1.3 veranschaulicht.

In SEA-Projekten spielt kollektives Arbeiten eine zentrale Rolle; Künstler*innen geben sowohl Handlungs- als auch Entscheidungskompetenz ab, wodurch die Projekte eine Eigendynamik entwickeln. In solchen Projekten stellen die gründliche Definition der Zielgruppen sowie die Kenntnis und Anwendung verschiedener Techniken zur Gestaltung des Miteinanders wichtige Strategien dar. Weiterhin kommt der Balance zwischen dem Eingehen auf die Interessen der Teilnehmer*innen und der Umsetzung des künstlerischen Konzepts sowie der bewussten Gesprächsgestaltung große Bedeutung zu. Die Frage nach den partizipativen Strategien, die an der Schnittstelle von SEA und urbanem Raum zum Einsatz kommen, ist bisher wenig erforscht und kann nur anhand der Untersuchung konkreter Projekte beantwortet werden. Für die Beschreibung der Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen wurde der Ansatz der Komplizenschaften vorgestellt, auf den in der empirischen Untersuchung zurückgegriffen wird.

In den folgenden Kapiteln geht es darum, ausgehend von einem multidimensionalen Raumverständnis, wie es dem Modell von Dieter Läßle zugrunde liegt, weitere Beschreibungs- und Analysezugänge für SEA-Projekte zu entwickeln. Untersucht werden soll, welche Syntheseleistungen SEA vollbringt, das heißt wie sie Objekte, Körper und Symbole miteinander verknüpft, um urbane Räume zu verändern. Hierfür werden verschiedene theoretische Suchbewegungen vollzogen, die sich auf die ästhetische Dimension, die Dimension der Handlungen und Interaktionen im und mit dem öffentlichen Raum und auf die rechtlichen, ökonomischen und kulturellen Rahmenbedingungen von SEA-Projekten konzentrieren. Im Anschluss daran wird im Kapitel 5 dieser Arbeit das Fallbeispiel ARTECITYA beschrieben und analysiert, um Rückschlüsse auf SEA und ihr Potential für Stadtgestaltung in Verschränkung mit urbanen Räumen zu ziehen. In der Erfassung der Struktur sowie der Handlungen und symbolischen Bedeutungsverschiebungen und

Leerstellen, die innerhalb des Projekts auftreten und es formen, liegt die Chance, ein Projekt der SEA in seiner Komplexität und seinen Schnittstellen mit anderen Lebensbereichen besser zu verstehen.

Ausgehend von den Erkenntnissen aus dem Forschungsstand können an dieser Stelle die in der Einleitung gestellten Fragen durch weiterführende Fragen ergänzt werden.

Wie verändert SEA urbane Räume? Was ist das Potential von SEA für Stadtentwicklung und wo liegen ihre Grenzen?

- Wie gestalten SEA-Projekte urbane Räume mit?
- Was ist hier die besondere Leistung von Kunst im Gegensatz zu anderen Formen der Vergesellschaftung?
- Wie ergeben sich welche sinnlichen Erfahrungen und Handlungsspielräume für SEA?
- Wer oder was verhindert, dass SEA-Projekte den urbanen Raum mitgestalten?

Welches sind die relevanten Bedingungen für die Entstehung, Durchführung und das Gelingen eines Projekts der SEA im urbanen Raum?

- Welche Voraussetzungen müssen für ein SEA-Projekt, das urbane Räume mitgestalten möchte, idealerweise gegeben sein?
- Wie sehen im Hinblick darauf geeignete Orte im urbanen Raum aus?
- Welche Akteurs-Konstellationen bieten besonders gute Voraussetzungen für ein SEA-Projekt?
- Was sind die Überschneidungen und Differenzen von SEA-Projekten im urbanen Raum zu anderen gesellschaftlichen Bereichen?

3 Entwicklung ergänzender theoretischer Zugänge für die Analyse von *Socially Engaged Art* als urbane Praxis

Ausgehend von dem Anspruch einer umfassenden Analyse eines Kunstprojekts wie ARTECITYA, das einen raumbildenden Anspruch hat, erscheint ein interdisziplinärer theoretischer Ansatz, der gesellschaftlichen Raum multidimensional begreift, zielführend. In diesem Kapitel wird eine solche interdisziplinäre theoretische Grundlage für die Beschreibung von SEA als raumbildende Praxis entwickelt.

Wie bereits erläutert, geht Dieter Läpple (1992) von einem gesellschaftstheoretisch begründeten Raumkonzept aus (siehe Kapitel 2.2.2). Dessen Multidimensionalität ermöglicht es, zugleich Strukturen, Funktionen und Prozesse im gesellschaftlichen Raum zu berücksichtigen und dient im Folgenden als strukturierendes Element des theoretischen Analyserahmens für das empirische Fallbeispiel. Die Geistes- und Sozialwissenschaften des 20. und 21. Jahrhunderts halten eine Fülle von Theorien bereit, die zumeist auf einzelne Dimensionen gesellschaftlicher Räume abzielen und teilweise gegeneinander argumentieren: Sozialwissenschaften beschreiben in der Regel verschiedene Aspekte gesellschaftlicher Interaktions- und Handlungsstrukturen, wohingegen die Kulturwissenschaften überwiegend von den Artefakten und den mit ihnen verbundenen symbolischen Bedeutungszuschreibungen ausgehen. In beiden disziplinären Feldern gibt es Ansätze, die aus der jeweils charakteristischen Blickrichtung beanspruchen, den gesellschaftlichen Raum umfassend darzustellen. Es zeigt sich jedoch, dass sie in den meisten Fällen hinter diesem Anspruch zurückbleiben müssen. Die verschiedenen sogenannten Turns in den Kultur- und Sozialwissenschaften sind ein Ausdruck dessen und zielen auf die Anerkennung der blinden Flecken und der Bemühung um neue Begrifflichkeiten zur Analyse von kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhängen (vgl. Bachmann-Medick 2010).

Die folgenden Unterkapitel setzen jeweils an einer Dimension des Modells nach Läpple an und leuchten diese mit verschiedenen Ansätzen aus den Kultur- und Sozialwissenschaften aus: Die materielle Dimension wird gemeinsam mit der symbolischen Dimension betrachtet, da raumstrukturierende Artefakte auch immer Zeichen und häufig Symbole sind (Kapitel 3.1). Damit verbundene soziale Interaktionsdynamiken und deren Prägungen des

öffentlichen Raumes werden in Kapitel 3.2 und regulatorische Einflüsse in Kapitel 3.3 theoretisch zugespitzt. Von diesen Zugängen ausgehend wird eine interdisziplinäre Betrachtungsperspektive für Projekte der SEA im urbanen Raum entwickelt (Kapitel 3.4). Sie zielt darauf ab, die Komplexität des Untersuchungsgegenstandes mit geschärften Begriffen zu erfassen und die empirische Untersuchung der Forscherin anzuleiten.

3.1 Reflexionen zur Ästhetik von *Socially Engaged Art*

3.1.1 Ästhetische Handlung als Kriterium für *Socially Engaged Art*

Ausgehend von einem gesellschaftlichen Raumverständnis kann Kunst im öffentlichen Raum – verstanden als Praktik mit Artefakten und deren symbolischem Bedeutungsgefüge – vor allem als gesellschaftliche Äußerung aufgefasst werden, die urbane Räume verändert. Interessant ist die Frage, auf welche Weise sie dies tut. Es geht also darum, das innovative Moment von *Socially Engaged Art* herauszuarbeiten. Im Unterschied zu allen anderen gesellschaftlichen Praktiken besteht in der Kunst die Notwendigkeit zu Doppeldeutigkeiten und Ambiguitäten, die durch das bewusste Arrangieren des Verhältnisses zwischen Inhalt und Form entstehen. Diese Doppeldeutigkeiten und Ambiguitäten ermöglichen neue Perspektiven auf Situationen oder Objekte. Zeichentheoretisch betrachtet geht es um eine Öffnung und Verschiebung von Bedeutungszusammenhängen sowie der Produktion eines Bedeutungsüberschusses bei gleichzeitiger Rückkopplung an den physischen Raum. Auf diese Weise entsteht ein raumbildendes Potential.

Die Verflechtung der Dimension des gesellschaftlichen Handelns mit der Dimension der Artefakte und ihrer symbolischen Bedeutungen wird deutlich, wenn man diese Artefakte als „kristallisierte, vergegenständlichte Form des gesellschaftlichen Handelns“ (Läpple 1992: 197) betrachtet. Kunstwerke nehmen hierbei eine herausragende Stellung ein, da sich in ihnen gesellschaftliche Praxis in besonders dichter und reichhaltiger Weise kumuliert und sie dadurch immer wieder neue Interpretationsmöglichkeiten zulassen. Als komplexe Zeichengefüge haben Kunstwerke, die mit dem öffentlichen Raum interagieren, eine raumstrukturierende Funktion (vgl. ebd.: 197). Sie nehmen diese Funktion jedoch anders wahr als nicht-ästhetische Zeichen wie beispielsweise Verkehrsschilder. Erschöpfen sich

letztere in ihrer kommunikativen Funktion, haben Kunstwerke Qualitäten, die über Kommunikation hinausgehen. Diese Qualitäten sind mit unterschiedlichen Begriffen beschrieben worden. In der Semiotik ist es üblich, von Poetizität (Roman Ossipowitsch Jakobson) oder der poetischen Kodierung (Roland Barthes) zu sprechen.

Zu den Besonderheiten ästhetischer Zeichen zählt, dass diese nicht nur Bedeutung repräsentieren, sondern selbst als Zeichen in Erscheinung treten. Im Unterschied zu anderen Symbolsystemen macht sich die Kunst selbst als Zeichen sichtbar. Dies geschieht, indem sie auf die Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem und damit auf die Verdoppelung hinweist, anstatt diese möglichst verschwinden zu lassen. Umberto Eco beschreibt dieses Phänomen folgendermaßen:

„Aber eine Botschaft, die mich in der Schwebelage zwischen Information und Redundanz hält, die mich zu der Frage treibt, was das denn heißen soll, während ich im Nebel der Ambiguität etwas erblicke, was auf dem Grunde meiner Decodierung leitet, eine solche Botschaft beginne ich zu beobachten, um zu sehen, wie sie gemacht ist.“ (Eco 1982: 406, Hervorhebung im Original)

Laut Armin Nassehi erfüllt die Kunst durch diese Verdoppelung die Funktion, nicht beobachtbare Welt beobachtbar zu machen und weist auf Kontingenz als „die Unwahrscheinlichkeit der Entstehung jedweder Form“ (Nassehi 2011: 333) hin. Durch die Kunst werde sichtbar, dass „Ordnung erzeugt und nicht entdeckt werden muss“ (ebd.: 41). Gleichzeitig sind Kunstwerke in keiner Weise beliebig, sondern durch hohe Authentizität und Originalität geprägt, die durch die jeweils eigene Zusammensetzung von Form und Inhalt entsteht. Mit dieser besonderen Beschaffenheit von Kunst lässt sich die gesellschaftliche Funktion von Kunst begründen:

„In diesen beiden Aspekten dient die Kunst gesellschaftlicher Kommunikation dazu, auf die Paradoxien aller Gestaltung aufmerksam zu machen, das heißt auf den selbsttragenden Aspekt jeder Art von Formierung, wo immer sie und durch wen auch immer sie in der Gesellschaft stattfindet. Die gesellschaftliche Funktion der Kunst scheint es also zu sein, einen Bereich in der Gesellschaft auszufordern, in dem die Mehrfachcodierung, die Doppelbedeutung, die Uneindeutigkeit nicht sofort weggearbeitet wird und damit sowohl handhabbar als auch unsichtbar gemacht wird.“ (Nassehi 2011: 333)

Die Kunst erfüllt aus soziologischer Perspektive also mehrere Funktionen. Durch ihre Mehrdeutigkeit erzeugt sie im öffentlichen Raum, der von eindeutigen Symbolen, wie beispielsweise Verkehrs- und Verbotsschildern, bestimmt wird, einen Moment der

Irritation. In ihrer „besonderen Entfaltungspraxis“ (ebd.: 323) verweist sie darauf, dass die Welt nicht gegeben, sondern gestaltet ist und dass diese Ordnung nach bestimmten Ordnungszwängen geschieht, die jedoch wiederum gesellschaftlich entstanden und damit veränderbar sind. Anders ausgedrückt lässt sich sagen, dass Kunst als gesellschaftliche Praxis darauf verweist, dass die soziale Welt aus gesellschaftlichen Praktiken besteht, die veränderbar sind. Dies tut Kunst aufgrund ihrer besonderen, ästhetischen Qualitäten.

Im Folgenden geht es um die Analyse dieser ästhetischen Qualitäten beziehungsweise Zeichenstrukturen als die sich SEA-Projekte (wie andere Kunstformen auch) verstehen lassen. Dabei steht SEA in enger Beziehung zum Gesellschaftlichen, sie ist aber auch autonom, wie im Folgenden unter Rückgriff auf Theodor W. Adorno argumentiert wird. Es ist die ästhetische Autonomie, die Kunst von anderen sozialen Formen unterscheidet. So schreibt Rebentisch: „Ohne einen Begriff ästhetischer Autonomie wird, so meine ich, der Begriff von Kunst konzeptionell leer“ (Rebentisch 2018: 13).

Der Begriff Ästhetik leitet sich ab vom Altgriechischen „Aisthesis“ (=Wahrnehmung, Empfindung). Eine detaillierte Analyse erfolgte erstmal durch Alexander Gottlieb Baumgarten, der diejenigen Urteile ästhetisch nannte, die nicht von der Vernunft, sondern durch sinnliche Erfahrung des Schönen entstanden. Sehr einflussreich waren Kants Schriften zur Autonomie des Schönen, das getrennt zu betrachten sei von der wissenschaftlichen Erkenntnis. Für Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Theodor W. Adorno steht Kunst in engem Bezug zur Wahrheit. Die Moderne und Postmoderne haben Ästhetik hingegen losgelöst von Wahrheit betrachtet (vgl. Koblenz 1999: 46f). Somit lässt sich sagen, dass Adorno der letzte Philosoph war, der eine umfassende Abhandlung zu einer Ästhetik vorgelegt hat, die sich am Wahrheitsbegriff orientiert und sich mit der Autonomie der Kunst auseinandersetzt.

Vielfach wurde Adornos Kunstdefinition so verstanden, als handle es sich bei Kunst um eine Instanz, die der Gesellschaft mit einer gewissen Distanz kritisch gegenübersteht, beziehungsweise sie spiegelt und im Grunde auch ohne das Publikum funktioniert. Aus dieser Perspektive wird Adornos Ästhetische Theorie in der Kunstsoziologie als überholt angesehen (vgl. Zimmermann et al. 2014: 13-15). An ihre Stelle sind Theorien getreten, die

das Ästhetische nicht mehr am Objekt festmachen, sondern an der Erfahrung, das heißt dem Verhältnis zwischen dem bedeutungsoffenen Objekt und dem Subjekt, das dieses interpretiert (vgl. Rebentisch 2017: 26). Dieser Ansatz geht auf Rüdiger Bubner zurück, der den Wahrheitsanspruch der Kunstphilosophie anhand der Kunst der 1960er Jahre als verfehlt kritisiert und stattdessen den Begriff der Erfahrung einführt. Damit beansprucht Bubner nichts Geringeres als einen „Neuanfang in der Ästhetik“ (ebd.: 40), in der die Analyse vom Rezipienten ausgeht. Ästhetik losgelöst vom Werk zu sehen beziehungsweise den Werkbegriff ganz fallenzulassen, führt jedoch zu einer Beliebigkeit, die eine Kunstkritik jenseits der individuellen und nicht wiederholbaren Erfahrung unmöglich macht, sowie zu einer Ausblendung der geschichtlichen Kontexte, die im Werk enthalten sind.⁶² Hierauf weist Ines Kleesattel hin, wenn sie schreibt:

„Indem Bubner den Werkbegriff aufgibt und sich ausschließlich für das wahrnehmbare Subjekt interessiert, blendet er nicht nur das soziohistorische Da- und Produziertsein der Werke aus (und damit auch die Frage, ob und inwiefern diese eine andersartige Erfahrung ermöglichen als andere Phänomene). Darüber hinaus stellt er Wahrnehmen und Erleben als anthropologische Konstanten dar, die nicht in Wechselwirkung mit geschichtlichen Umständen und gesellschaftlichen Gepflogenheiten stehen.“ (Kleesattel 2016b: 198)

In diesem Kapitel geht es darum, ein Ästhetikverständnis zu entwickeln, welches der Analyse von SEA dienlich ist – und zwar ohne den Werkbegriff auszumustern und damit in einen Relativismus zu verfallen, der an Beliebigkeit grenzt. Eine Verknüpfung der Autonomie des Kunstwerks mit seiner gesellschaftlichen Relevanz, wie Adorno sie vornimmt, ermöglicht das ausgeblendete Werk wieder in die Betrachtung reinzuholen und ästhetische Kriterien jenseits eines Formalismus zu entwickeln. Ein solcher Ansatz geht weder von einem Wahrheitsanspruch in der Kunst aus, noch blendet er die Erfahrung aus, die sich mit jeder Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk oder Kunstprojekt auf neue Weise einstellt.

⁶² Rebentisch liest Bubner etwas anders und betont, dass die Werkkategorie bei ihm nicht gänzlich aufgegeben wird. Dennoch setzt sie die ästhetische Erfahrung zentral: „Man darf also den Begriff der Erfahrung im Ausdruck ‚ästhetische Erfahrung‘ nicht so hören als meine er etwas, das von einem Subjekt ‚gehabt‘ oder ‚gemacht‘ wird. Die ästhetische Erfahrung sitzt nicht, wie der Erfahrungsbegriff vielleicht zunächst suggerieren mag, allein im Subjekt. Sie ereignet sich *zwischen* Subjekt und Objekt, und zwar auf eine von Ersterem nie vollständig kontrollierbare Weise. Nicht allein das Objekt, sondern auch das Subjekt der ästhetischen Erfahrung ist ästhetisch nur durch und als sein Ästhetischwerden.“ (Rebentisch 2017: 51, Hervorhebungen im Original).

Vielmehr verknüpft er die subjektive Kunsterfahrung mit dem Werk als eine auf bestimmte Art arrangierte Materialität oder Relation.

Neben der Befassung mit verschiedenen Argumenten aus Adornos negativer Ästhetik erfolgt in diesem Kapitel eine Auseinandersetzung mit Jacques Rancières Theorie. Rancière zählt zu den am häufigsten zitierten Theoretikern, wenn es um die theoretische Fassung politischer Kunst allgemein und SEA im Besonderen geht. Ihm ist es zu verdanken, Ästhetik wieder stärker in den Diskurs um diese Kunstformen eingebracht zu haben.

Zunächst wird Rancières Theorie dargestellt und erläutert, inwiefern sie für die Analyse von SEA weiterführend ist. Daran anschließend erfolgt die Darstellung der für diesen Zusammenhang wichtigsten Punkte von Adornos Negativer Ästhetik. Dabei wird sich zeigen, inwiefern Rancières Theorie im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand einer Ergänzung durch Adornos Ästhetikverständnis bedarf.

3.1.2 Neuaufteilungen des Sinnlichen: eine Begründung der politischen Dimension von Kunst

Viele Autoren, die zu Kunst und Politik arbeiten, haben das Potential, das in Rancières Texten liegt, erkannt und beziehen sich in ihren Arbeiten auf ihn (vgl. Bishop 2012; Huber 2018). Zudem hat dieser Theoretiker in der links orientierten kulturpolitischen Szene große Beachtung erfahren. Bishop schreibt Rancière den Verdienst zu, Ästhetik im Kunstfeld wieder „salonfähig“ gemacht und ins Verhältnis zur Politik gesetzt zu haben (vgl. ebd.: 18). Seine Theorie ist hilfreich für die Erklärung der politischen Dimension von Kunst. Verspricht Rancières Wiedereinführung von Ästhetik eine Analyse von Kunst in ihrem soziopolitischen Gefüge, so bleiben die Kriterien hierfür jedoch vage, werkimmanente Eigenschaften spielen kaum eine Rolle beziehungsweise werden lediglich anhand einzelner Beispiele erwähnt. Kleesattel zeigt unter Bezugnahme auf Rancières Konzept des emanzipierten Zuschauers auf, wie Rancière eine spezifische Kunstkritik von vornherein ausschließt, indem er behauptet, dass jeder und jede auf gleiche Weise in der Lage sei, Kunst zu interpretieren und dass das ästhetische Erlebnis jeweils im Moment der Interpretation im Rezipienten und losgelöst vom Werk entsteht (vgl. Kleesattel 2016a: 181-184). Die hier zu entfaltende Argumentation schließt sich der Kritik von Kleesattel an und betont die Gefahr der

Beliebigkeit, wenn die Eigenschaften eines Kunstwerks ausgeblendet beziehungsweise kaum berücksichtigt werden.

Rancière konstatiert, dass Kunst in den letzten Jahren wieder politischer geworden sei und dabei sehr unterschiedliche Herangehensweisen verfolge. Gemeinsam sei der Glaube an ein „pädagogisches Modell der Wirksamkeit von Kunst“ (Rancière 2009: 66), das von Mimesis ausgeht. Rancière hält dieses Modell für überkommen und schreibt:

„Am Ende eines guten Jahrhunderts an unterstellter Kritik der Tradition der Mimesis muss man feststellen, dass diese Tradition noch immer herrschend ist, bis in die Formen hinein, die künstlerisch und politisch subversiv sein wollen. Man nimmt an, dass die Kunst uns empört, wenn sie uns empörende Dinge zeigt, dass sie uns mobilisiert, wenn sie das Atelier oder das Museum verlässt, und uns in Gegner des herrschenden Systems verwandelt, wenn sie sich selbst als Element des Systems verleugnet.“ (Rancière 2009: 64)

Rancière kritisiert, dass insbesondere in der Bildenden Kunst noch immer viele Künstler*innen nach diesem Modell handeln. Ebenso für zu kurz gedacht hält er den gänzlichen Verzicht auf Repräsentation, das heißt Kunst, die sich nicht mehr über Bilder oder sonstige Artefakte, Tanz oder Schauspiel vermittelt, sondern direkt gesellschaftliche Verhältnisse gestaltet, beispielsweise ein kollektives Erlebnis wie ein Fest zur Kunst erklärt. Rancière nennt dies das archi-ethische Modell (vgl. ebd.: 66-69). Kunst als Gesellschaftsbeziehung funktioniert aus seiner Sicht nur durch zwei Strategien:

„Die Zerstreuung der Kunstwerke in der Vielfalt der Gesellschaftsbeziehungen gilt nur, wenn entweder die Gewöhnlichkeit der Beziehungen, wo es ‚nichts zu sehen‘ gibt, beispielhaft im normalerweise für die Ausstellung der Werke reservierten Raum angesiedelt wird; oder wenn umgekehrt die Erzeugung von sozialen Verbindungen im öffentlichen Raum mit einer spektakulären künstlerischen Form ausgestattet wird.“ (Rancière 2009: 85)

Ausgehend von dieser Kritik erläutert Rancière ein drittes Modell der Wirksamkeit von Kunst, die er als „ästhetische Wirksamkeit“ (ebd.: 69) bezeichnet: Für Rancière sind Kunst und Politik als „Formen des Dissenses (...) als Operationen der Neugestaltung der gemeinsamen Erfahrung des Sinnlichen“ (ebd.: 78) miteinander verknüpft. Der Kern der Politik ist laut Rancière nicht Machtausübung beziehungsweise Machtkampf, sondern das in

Frage stellen der „Aufteilung des Sinnlichen“ (Rancière 2008b: 25).⁶³ Es ist die Aushandlung des gemeinsamen Raumes, der sich darin befindenden Objekte und zugehörigen Subjekte, das heißt derjenigen Subjekte, die eine Stimme haben. Rancière verdeutlicht, dass eine Ausgrenzung von Subjekten nicht immer mit einem Verbot einhergeht, sondern auch durch die Anordnung in der Gesellschaft bedingt sein kann, beziehungsweise „in die Formen der sinnlichen Erfahrung selbst eingeschrieben“ (Rancière 2008a: 35) ist. Politik ereignet sich nach Rancières Auffassung immer dann, wenn diejenigen, die keine Stimme haben, sich aktiv einbringen und die bestehende Ordnung verändern (vgl. ebd: 34f).

„Die Politik besteht darin, die Aufteilung des Sinnlichen neu zu gestalten, die das Gemeinsame einer Gemeinschaft definiert, neue Subjekte und Objekte in sie einzuführen, sichtbar zu machen, was nicht sichtbar war, und als Sprecher jene vernehmbar zu machen, die nur als lärmende Tiere wahrgenommen wurden.“ (Rancière 2008a: 35)

Für Rancière ist dies die Ästhetik der Politik. Von dieser unterscheidet er die Politik der Ästhetik beziehungsweise die ästhetischen Praktiken (vgl. Rancière 2008b: 27). Hierbei geht es ihm um die Art und Weise, wie Kunst auf die Aufteilung des Sinnlichen einwirkt und diese versucht, mitzugestalten. Ästhetik definiert Rancière dabei folgendermaßen:

„Ästhetik ist (...) eine spezifische Ordnung des Identifizierens und Denkens von Kunst. Ästhetik ist eine Weise, in der sich Tätigkeitsformen, die Modi, denen diese sichtbar werden, und die Arten, wie sich die Beziehungen zwischen beiden denken lässt, artikulieren, was eine bestimmte Vorstellung von der Wirksamkeit des Denkens impliziert.“ (Rancière 2008b: 23)

Damit wird deutlich, dass es Rancière bei Ästhetik um eine Weise der Sichtbarmachung von sozialen Konfigurationen und Wirklichkeitserfahrung geht. Politik und Ästhetik sind für Rancière zwei „auf der Ebene der sinnlichen Aufteilung des Gemeinsamen der Gemeinschaft, ihrer Formen der Sichtbarkeit und ihres Aufbaus“ (ebd.: 34) nicht unabhängig voneinander

⁶³ Die „Aufteilung des Sinnlichen“ definiert Rancière folgendermaßen: „„Aufteilung des Sinnlichen‘ nenne ich jenes System sinnlicher Evidenz, das zugleich die Existenz eines Gemeinsamen aufzeigt wie auch die Unterteilung, durch die innerhalb dieses Gemeinsamen die jeweiligen Orte und Anteile bestimmt werden. Eine Aufteilung des Sinnlichen legt sowohl ein Gemeinsames, das geteilt wird, fest als auch Teile, die exklusiv bleiben. Diese Verteilung der Anteile und Orte beruht auf einer Aufteilung der Räume, Zeiten und Tätigkeiten, die die Art und Weise bestimmt, wie ein Gemeinsames sich der Teilhabe öffnet, und wie die einen und die anderen daran teilhaben.“ (Rancière 2008b: 25f). Die Definition von „gesellschaftlichem Raum“ nach Läßle kommt der Aufteilung des Sinnlichen, wie Rancière es versteht, sehr nahe.

denkbare Felder. Warum jedoch ist ausgerechnet die Kunst für die Sichtbarmachung und Veränderung der Aufteilung des Sinnlichen besser geeignet als andere gesellschaftliche Praktiken? Oder anders gefragt: Was macht die Kunst zu einem bevorzugten Mittel der Sensibilisierung und Veränderung von Gesellschaft? Rancière begründet die Sonderstellung der Kunst damit, dass diese in der Lage sei, dank ihrer „Autonomie einer Form sinnlicher Erfahrung“ (Rancière 2008a: 43) einen Bruch mit der gesellschaftlichen Aufteilung des Sinnlichen aufzuzeigen. Konkret könne das bedeuten, dass Kunst etwas sicht- oder hörbar macht, was vorher nicht wahrnehmbar war oder auch neue Sichtweisen oder alternative Handlungsmöglichkeiten aufzeigt (vgl. Hebekus/Völker 2012: 168f). Dies erfolge durch eine „Neueinteilung des materiellen und symbolischen Raumes“ (Rancière 2008a: 34). Diese Denkweise erläutert Rancière unter anderem am Beispiel der Arts and Crafts-Bewegung, in der er nicht nur eine neue Kunstform im Sinne einer neuen Gestaltung durch Zeichen, sondern auch eine gesellschaftliche Veränderung zu erkennen meint:

„(...) mit dem Aufstieg der handwerklichen zur hohen Kunst und dem neuen Anspruch, das Leben eines jeden mit Kunst anzureichern, geriet eine gesamte wohlgeordnete Aufteilung der sinnlichen Erfahrung ins Wanken.“ (Rancière 2008b: 32)

Kunst schafft es, Neues und Unerhörtes einzubringen und – im besten Falle – neue Handlungsspielräume aufzuzeigen (vgl. Hebekus/Völker 2012: 169). Der Begriff „Spielräume“ ist hier sehr zutreffend, da Rancière auch vom „freien Spiel“ spricht, das sich in der Kunst entfaltet und die gegebene Aufteilung des Sinnlichen hinterfragt (vgl. Rancière 2008a: 41f). Rancière geht es also um einen Denkmodus, der sich ausgehend von Kunst entfaltet und sich auf das Politische auswirken kann. Unter Kunst versteht er dabei nicht nur einzelne Kunstwerke, sondern künstlerische Praktiken beziehungsweise Tätigkeitsformen, die zugleich als Künste und als „Formen der Einschreibung des Sinns der Gemeinschaft“ (Rancière 2008b: 28) rezipiert werden können.

Ausgehend von SEA drängt sich die Frage auf, inwieweit Kunst in der Lage ist, nicht nur neue Sichtweisen aufzuzeigen, sondern gesellschaftliche Verhältnisse zu verändern. Rancière schließt eine direkte Wirkung von Kunst aus. Dies wird zum einen in seiner Ablehnung des Glaubens an Mimesis deutlich zum anderen durch die Betonung des freien Spiels in der Kunst. Er betont, dass Kunst politisch ist, indem sie Abstand zu direkten Funktionen nimmt.

Mit dieser Sichtweise schließt sich Rancière Adorno an. In „Das Unbehagen in der Ästhetik“ (2008b) macht Rancière seine Position explizit:

„Die Kunst ist nicht erst politisch durch die Botschaften und die Gefühle, die sie betreffend der Weltordnung transportiert. Sie ist auch nicht politisch durch die Weise, wie sie die Strukturen der Gesellschaft, die Konflikte und Identitäten der sozialen Gruppen darstellt. Sie ist politisch gerade durch den Abstand, den sie in Bezug auf diese Funktionen nimmt, durch den Typus an Zeit und Raum, den sie einrichtet, durch die Weise, wie sie diese Zeit einteilt und diesen Raum bevölkert.“ (Rancière 2008a: 33f)

Juliane Rebentisch stimmt mit Rancière überein, wenn sie schreibt:

„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.“ (Rebentisch 2018: 279)

Aus diesen Ausführungen ergibt sich die Frage, wie Kunst auf die Aufteilung des Sinnlichen einwirkt, sprich welche (ästhetischen) Strategien sie nutzt, um eine Verschiebung des Sinnlichen, eine „Suspendierung der gewöhnlichen Formen sinnlicher Erfahrung“ (Rancière 2008a: 33) zu provozieren. Rancière gibt hierauf in seinem Text „Der emanzipierte Zuschauer“ (2009) mit Bezugnahme auf performative Formen eine mögliche Antwort. Kunst sei in der Lage, die Dichotomie von „aktiv“ und „passiv“ aufzuweichen, indem der Zuschauer zum Handelnden wird. Somit könne jede und jeder zugleich Zuschauer und Akteur sein (vgl. Rancière 2009: 17f.). Über die Bühne und die Performance des Theaters schreibt Rancière: „Sie machen es sich zur Aufgabe, ihre Zuschauer die Mittel und Wege zu lehren, aufzuhören Zuschauer zu sein, und Handelnde einer kollektiven Praxis zu werden“ (ebd.: 18). Ob die Rezeption eines gesellschaftskritischen Stücks beziehungsweise eines gesellschaftskritischen Kunstwerks die Rezipienten dazu bringt, selbst gesellschaftskritisch zu handeln, ist fraglich. In den letzten Jahren gab es eine Vielzahl künstlerischer Arbeiten, die aufklären, sensibilisieren und zur Handlung anregen wollten. Zumindest ein direkter Erfolg im Sinne einer offensichtlichen Verhaltensänderung der Rezipienten scheint nicht einzutreten. Dieser Beobachtung lässt sich mit Rancière, ausgehend von seiner Kritik am archi-ethischen Modell der Kunst, zustimmen. Gemeint scheint hier eher, dass das postmoderne Theater Formen findet, die die Grenze zwischen Fiktion und Realität aufweichen und die Zuschauer*innen

auf diese Weise in einen Zustand der Ambiguität versetzen, in dem sie das Erfahrene zwangsläufig mit sich und ihren eigenen Verhaltensweisen in Verbindung bringen müssen.

An anderer Stelle macht Rancière im Hinblick auf das gesellschaftsverändernde Potential eine wesentlich bescheidenere Aussage, indem er bereits das in Frage stellen des Gegensatzes von Sehen und Handeln als emanzipatorischen Akt⁶⁴ darstellt:

„Die Emanzipation beginnt dann, wenn man den Gegensatz zwischen Sehen und Handeln in Frage stellt, wenn man versteht, dass die Offensichtlichkeiten, die so die Verhältnisse zwischen dem Sagen, dem Sehen und dem Machen strukturieren, selbst der Struktur der Herrschaft und der Unterwerfung angehören. Sie beginnt, wenn man versteht, dass Sehen auch eine Handlung ist.“ (Rancière 2009: 23)

Wie sieht dies aber in partizipativen Kunstprojekten aus, die bereits aus Handlungen bestehen? Rancière geht auf partizipative Kunst direkt ein, die er in Anlehnung an Nicolas Bourriaud als relationale Kunst bezeichnet. Im Idealfall gelänge es, die Trennung zwischen aktiv und passiv zu thematisieren und im Raum des „als-ob“ aufzuheben. Zuschauer*innen würden auf diese Weise zu Handelnden. Ob sich dieses Handeln auf den Moment der künstlerischen Aktion begrenzt oder darüber hinaus Einstellungen und Handlungen dauerhaft beeinflusst, lässt Rancière offen (vgl. Rancière 2008a: 34).

Weiterhin bleibt die Frage bestehen, wie Kunst die Neuaufteilung des Sinnlichen erreicht und warum sie dafür besonders gut geeignet ist. Rancière schreibt: „Das, was der Kunst ‚eigen‘ ist, ist eine Sphäre einer spezifischen Erfahrung, und leitet sich nicht aus den Gesetzen oder den Eigenschaften ihrer Objekte her.“ (Rancière 2008c: 41f). Mit dieser Fokussierung auf die Erfahrung, die der emanzipierte Rezipient jeweils auf individuelle Weise erlebt, bleibt der Blick auf ästhetische Formen versperrt. Eine spezifische Kunstkritik, die von objektivierbaren Kriterien ausgeht, ist mit dieser Sichtweise nicht möglich (vgl. Kleesattel 2016a: 184). Anstatt bei Rancière stehen zu bleiben, wird an dieser Stelle für eine Kunstkritik argumentiert, die sowohl die individuelle Kunsterfahrung als auch die gesellschaftliche Verstrickung des jeweiligen Kunstwerks beziehungsweise Kunstprojekts und seine

⁶⁴ Mit dieser Feststellung reiht sich Rancière in eine Reihe von Autoren ein, die Kunstrezeption als einen aktiven und gestaltenden Akt beschreiben. Siehe hierzu bspw. Roland Barthes „Der Tod des Autors“ (vgl. Barthes 2000).

Materialität berücksichtigt. Denn nur so lässt sich SEA, die in und in Auseinandersetzung mit urbanen Räumen stattfindet, genauer analysieren. Für eine solche Kunstkritik ist Adorno ein guter Anhaltspunkt, insbesondere im Hinblick auf seine Ausführungen zum *Doppelcharakter der Kunst*, ihres *Wahrheitsgehaltes* und ihrer *Materialität*. Im folgenden Kapitel werden anhand dieser Konzepte Aspekte der ästhetischen Theorie Adornos dargestellt und erläutert, inwieweit diese für die Beschreibung und Analyse der SEA geeignet sind.

3.1.3 Der Doppelcharakter der Kunst

Sowohl Rancière als auch Adorno gehen davon aus, dass Kunst zu einem Moment der Irritation in der Welt führen kann, indem sie aufzeigt, dass unsere alltägliche Weltwahrnehmung beschränkt ist. Adorno spricht hier von nicht identitären Erfahrungen, die nicht übereinstimmen mit der Art und Weise, wie wir unsere Welt im Alltag wahrnehmen und verstehen und geht damit vom Subjekt aus (vgl. Adorno 2016 [1970]: 14f.). Rancière fokussiert hingegen auf den gesellschaftlichen Aspekt und betont, dass Kunst symbolische Ordnungen, die in Gesellschaften bestehen, in Frage stellen kann, indem sie noch nicht bestehende Realitäten, die von ihm als Fiktionen bezeichnet werden, aufzeigt. Dabei ist für ihn Fiktion nie vollkommen losgelöst von Realität, weist aber über sie hinaus und eröffnet so neue Denk- und Möglichkeitsräume.

Adorno versucht zu ergründen, was die spezifische Qualität der Kunst ausmacht – und zwar auf der kunsttheoretischen Ebene. Rancière hingegen konzentriert sich auf den Zusammenhang zwischen Politik und Ästhetik und der Rezeption, indem er den emanzipierten Zuschauer ins Zentrum stellt und betont, dass dieser immer wieder neue Interpretationen findet. Dem würde Adorno nicht widersprechen, gleichsam aber hinzufügen, dass diese Interpretationen von einem bestimmbareren Gehalt des Kunstwerks ausgehen. Kunst hat nach Adorno also eine Beschaffenheit an sich, einen sinnlich-materiellen Gehalt, von dem aus sich Aussagen über ihre Ästhetik machen lassen und der grundlegend für ihre gesellschaftliche Dimension ist.

Adornos Verständnis von ästhetischer Form ist eng verbunden mit dem Gedanken der Autonomie des Kunstwerks. Grundlegend ist für ihn die Annahme, dass Kunst keinen

anderen Zweck als den in ihr selbst enthaltenen hat. Insofern ist sie autonom, was jedoch nicht gleichbedeutend ist mit gesellschaftlich losgelöst. Gerade durch ihre Autonomie und ihren ästhetischen Eigenwert ist sie in der Lage, gesellschaftskritisch zu sein. Und erst durch ihre Gesellschaftskritik kommt sie zur Entfaltung. Somit hängen Kunst und Gesellschaftskritik für Adorno eng zusammen. Kunst hat einen Doppelcharakter, sie ist autonom und zugleich *fait social*.

„Vielmehr wird sie (die Kunst) zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie erst als autonome. Indem sie sich als Eigenes in sich kristallisiert, anstatt bestehenden gesellschaftlichen Normen zu willfahren und als ‚gesellschaftlich nützlich‘ sich zu qualifizieren, kritisiert sie die Gesellschaft, durch ihr bloßes Dasein, so wie es von Puritanern aller Bekenntnisse mißbilligt wird. (...) Das Asoziale der Kunst ist bestimmte Negation der bestimmten Gesellschaft.“ (Adorno 2016 [1970]: 335)

In diesem Satz fasst Adorno zusammen, wodurch die gesellschaftliche Kraft von Kunst aus seiner Sicht bedingt ist. Es geht eben nicht darum, in der Kunst eindeutig Stellung im Hinblick auf eine Sache zu beziehen beziehungsweise explizit eine soziale oder politische Funktion einzunehmen. Tut Kunst dies, so bleibt sie hinter ihren Möglichkeiten zurück (vgl. ebd.: 359). Kunst ist in Adornos Verständnis gerade durch ihren Selbstzweck gesellschaftlich relevant. Sie leistet einen mittelbaren Beitrag zur Veränderung:

„Ihre wahre gesellschaftliche Wirkung ist höchst mittelbar, Teilhabe an dem Geist, der zur Veränderung der Gesellschaft in unterirdischen Prozessen beiträgt und in Kunstwerken sich konzentriert; solche Teilhabe gewinnen diese allein durch ihre Objektivation. Die Wirkung der Kunstwerke ist die der Erinnerung, die sie durch ihre Existenz zitieren, kaum die, daß auf ihre latente Praxis eine manifeste anspricht (...).“ (Adorno 2016 [1970]: 359)

Adornos Verständnis von Kunst als Autonomes und Gesellschaftliches zugleich eignet sich gut für das weitere Nachdenken über SEA. Nicht in dem Sinne, dass Kunst sich einer sozialen Sache verschreibt und konkrete soziale Ziele erreicht, wohl aber im Hinblick auf die Beschaffenheit von Kunst an sich, der immer schon ein gesellschaftskritisches Moment innewohnt – und auch im Hinblick auf Kunstformen, die dieses gesellschaftliche Moment ins Zentrum stellen. Adorno glaubt an die gesellschaftliche Kraft der Kunst. Diese wirkt sich jedoch nicht unmittelbar aus, sondern entfaltet sich in tieferen gesellschaftlichen Schichten. Daraus folgt auch, dass Kunst nicht unmittelbar zum Handeln motiviert, jedoch langfristig Bewusstsein verändern kann.

3.1.4 Vom Selbstzweck zum objektivierbaren Gehalt des Kunstwerks

Für Adorno ist der Selbstzweck des Kunstwerks die Erkenntnis, nicht etwa der Genuss. Damit ist Adornos ästhetische Theorie nicht auf die reine Form, sondern auf die Gesellschaft bezogen. Die Erkenntnis durch Kunstwerke kann im Betrachter allerdings nur ausgelöst werden, wenn das Kunstwerk nicht auf eine Erkenntnis ausgerichtet ist, sondern sich auf seinen Selbstzweck konzentriert. Damit ist Autonomie eine Voraussetzung für die gesellschaftliche Kritikalität der Kunst (vgl. Adorno 2016 [1970]: 208). Adorno geht der Autonomie der Kunstwerke weiter auf den Grund und argumentiert, dass diese in ihrer ästhetischen Form begründet liegt. Ästhetische Form ist für Adorno:

„(...) die objektive Organisation eines jeglichen innerhalb eines Kunstwerks Erscheinenden zum stimmig Beredten. Sie ist die gewaltlose Synthesis des Zerstreuten, die es doch bewahrt als das, was es ist, in seiner Divergenz und seinen Widersprüchen, und darum tatsächlich eine Entfaltung der Wahrheit.“ (Adorno 2016 [1970]: 216)

Mit dem Bezug auf Wahrheit ist bei Adorno die Weltbezogenheit gemeint. Diese werde in der ästhetischen Form sichtbar, jedoch nicht eins zu eins, sondern vermittelt über die dem Kunstwerk eigene Logik, seine ästhetische Form als „die Beziehung der Teile aufeinander und zum Ganzen und als Durchbildung der Details“ (ebd. 216). Adorno spricht hier auch von der „Autonomie des künstlerischen Formgesetzes“ (ebd. 213).

Ästhetische Gestaltung ist für Adorno der Kern der Kunst, sie ist weit wichtiger als das Sujet. Durch die künstlerische Gestaltung wird das Werk mittelbar und autonom: „Was ein Künstler sagen kann, sagt er nur – und das wieder wußte Hegel – durch die Gestaltung, nicht indem er diese es mitteilen läßt“ (ebd. 226). Somit ist für Adorno die Form ausschlaggebend für die Qualität des Kunstwerks. Entsprechend stellt er in seiner Theorie die Form des Werks in den Vordergrund und behandelt den Inhalt wesentlich weniger ausführlich.⁶⁵ Dennoch

⁶⁵ Kritiker wie Peter Bürger, die behaupten, Adorno vernachlässige Inhalt gegenüber Form, haben insofern Recht, als dass Adorno Kunst bewusst von der Form her denkt. Um diese Entscheidung Adornos richtig einzuordnen, ist es wichtig, den historischen Kontext zu berücksichtigen, wie Kleesattel betont: „Adornos Vehemenz gegen realistische Darstellung und explizite Inhalte ist nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Doktrinen der offiziellen Sowjetkunst und im zeitgeschichtlichen Lichte dessen zu sehen, dass Intellektuelle und Künstler_innen im faschistischen wie im stalinistischen Regime auf Gesinnungen und Inhalte eingeschworen wurden. *Darauf* antwortet

wäre eine Lesart, die Adornos Kunstverständnis auf die Form der Kunst losgelöst von ihrem Inhalt reduziert, verkürzt. Er betont durchaus, dass sich Form und Inhalt nicht getrennt voneinander denken lassen⁶⁶ und reflektiert auch das, was der Inhalt eines Kunstwerks im Sinne seines Darstellungsgehalts sein kann (vgl. Adorno 2016 [1970]: 221f.).⁶⁷ Dieser hängt für Adorno von der ästhetischen Form ab, die, durch den Inhalt hindurch gedacht, dem Kunstwerk seine Autonomie verleiht (vgl. ebd.: 211; Wesche 2018: 163).

Den Materialbegriff beziehungsweise das Stoffliche fasst Adorno weit, indem er darunter nicht nur die Substanzen, aus denen Kunstwerke bestehen, sondern auch Formprinzipien sowie Produktionsbedingungen, die Intention des Künstlers beziehungsweise der Künstlerin und thematische Zugänge subsumiert. Nicht zuletzt daran zeigt sich, dass eine Trennung von Form und Inhalt nicht im Sinne Adornos ist. Alles Material, auch wenn es sich als Naturmaterial präsentiert, stammt aus der gesellschaftlich geformten Welt und ist nicht losgelöst von historischen Bezügen zu denken (vgl. ebd.: 216-223).

Adorno betont, wie wichtig es ist, dass beim Kunstwerk nicht die Intention des Künstlers beziehungsweise der Künstlerin im Vordergrund steht, sondern die Form an sich zum Betrachter spricht. Hier zieht Adorno eine Parallele zum Naturschönen, das sich ohne weitere Intention von sich aus ausdrückt. Kunst weise eine Parallele zum Naturschönen auf, lasse sich aber nicht vollständig darüber erschließen. Neben der bewussten Wahrnehmung brauche es als zweiten Schritt Reflexion:

„Kann man aber Natur gleichsam nur blind sehen, so sind bewußtlose Wahrnehmung und Erinnerung, ästhetisch unabdingbar, zugleich archaische Rudimente, unvereinbar mit steigender rationaler Mündigkeit. Pure Unmittelbarkeit reicht zur ästhetischen Erfahrung nicht aus. Sie bedarf neben dem Unwillkürlichen auch Willkür, Konzentration des

Adornos Verteidigung einer autonomen Kunst, die sich explizitem Engagement und inhaltlicher Festlegung verwehrt.“ (Kleesattel 2016b: 207, Hervorhebung im Original).

⁶⁶ „Gegen die banausische Teilung der Kunst in Form und Inhalt ist auf deren Einheit zu bestehen (...).“ (Adorno 2016 [1970]: 221).

⁶⁷ Hier definiert Adorno „Inhalt“ am Beispiel der Musik als „alles, was in der Zeit stattfindet“, Material hingegen ist „womit die Künstler schalten: was an Worten, Farben, Klängen bis hinaus zu Verbindungen jeglicher Art bis zu je entwickelten Verfahrensweisen fürs Ganze in sich darbietet“ (Adorno 2016 [1970]: 222).

Bewußtseins; der Widerspruch ist nicht fortzuschaffen. Konsequenterweise fortschreitend erschließt alles Schöne sich der Analyse, die es wiederum der Unwillkürlichkeit zubringt, und die vergebens wäre, wohnt ihr nicht versteckt das Moment des Unwillkürlichen inne.“ (Adorno 2016 [1970]: 109)

Adorno spricht sich ausdrücklich gegen ein „anything goes“ in Bezug auf das Material aus. Dies ist ein zentraler Punkt für die Analyse von Kunst in seinem Sinne. In der zeitgenössischen Kunst gibt es keine vordefinierten Formen mehr (vgl. Adorno 2016 [1970]: 222f.). Das heißt aber nicht, dass dadurch das Material beliebig wird. Mehr denn je gelte es, dem Kunstwerk eine innere Logik und Stringenz abzurufen – die Stimmigkeit – und das hierfür zwingend notwendige Material zu verwenden (vgl. ebd.: 58f.). Wesche schreibt dazu:

„Ein Kunstwerk ist dann stimmig, wenn es ihm gelingt, etwas um seiner Darstellung willen auszudrücken. Gibt dagegen der Künstler eine Mitteilungsabsicht zu erkennen, fällt die Stimmigkeit in sich zusammen.“ (Wesche 2018: 169)

Dabei ist die gesellschaftliche Bedingtheit des Materials der Grund dafür, dass sich im Kunstwerk „soziohistorische Objektivität“ (Kleesattel 2016b: 209) niederschlägt. In der zeitgenössischen Kunst, in der weder Form noch Material noch Sujet vorgegeben sind, obliegt dem Künstler beziehungsweise der Künstlerin – metaphorisch gesprochen – ein logisches Gerüst zu bauen, aus dem sich zwingend ergibt, welches Material und welche Form notwendig sind. Adorno verwendet für dieses Bauen des Gerüsts den Begriff der Konstruktion (vgl. Adorno 2016 [1970]: 330). Für die Analyse von zeitgenössischen Kunstwerken ist es somit wichtig, auf ihre *Konstruktion*, ihre *Stimmigkeit* und ihre *Objektivität*, d.h. die gesellschaftliche Bedingtheit des Materials zu schauen.

Zwei weitere Begriffe sind für Adornos ästhetisch-kritische Sicht auf zeitgenössische Kunstwerke entscheidend: der *Fortschritt* und das *Neue*. Dabei ist vor allem der Begriff des Fortschritts ambivalent, wie Kleesattel zusammenfasst:

„Angesichts der rationalistisch pervertierten Naturbeherrschung und der Katastrophen des 20. Jahrhunderts kritisiert er (Adorno, d. Verf.) hegelianisch-geschichtsphilosophisches wie technizistisch-empiristisches Fortschrittsdenken und hält gleichwohl an der regulativen Idee eines Fortschritts gen Freiheit, Gleichheit und Solidarität fest.“ (Kleesattel 2016b: 213)

Was bedeutet nun der Fortschrittsbegriff für die Ästhetik von Kunstwerken? Adorno geht es darum, dass jedes Kunstwerk den Materialstand daraufhin befragt, wie das Material geformt sein muss. Da das Material stets im historischen und gesellschaftlichen Kontext steht, muss

diese Antwort immer anders ausfallen. Auf diese Weise wird Fortschritt im Sinne von Entwicklung möglich. Diese verläuft jedoch keineswegs linear. Das Neue im Kunstwerk entsteht aus dem Verstehen des Alten. Dabei geht es um die theoretische Durchdringung dessen, was bereits existiert, um davon ausgehend Neues zu schaffen, also Material auf eine neue Art und Weise zu bearbeiten (vgl. Wesche 2018: 172). Adorno betont dabei, dass neue Kunstwerke das aufgreifen, was in vorherigen Kunstwerken misslungen ist:

„Ein jedes bedeutende Werk hinterlässt in seinem Material und seiner Technik Spuren, und diesen zu folgen ist die Bestimmung des Modernen als des Fälligen, nicht: zu wittern, was in der Luft liegt. Sie konkretisiert sich durchs kritische Moment. Die Spuren in Material und Verfahrensweisen, an die jedes qualitativ neue Werk sich heftet, sind Narben, die Stellen, an denen die vorausgegangenen Werke mißlangen (sic!).“ (Adorno 2016 [1970]: 59)

Diese Aussage Adornos lässt sich dahingehend zuspitzen, dass sie eine qualitative Wertung von Kunst enthält. Demnach ist der Wert eines modernen Kunstwerks abhängig von seinem „Verhältnis zum Stand der historisch erarbeiteten Möglichkeiten zu ästhetischer Produktion“ (Rebentisch 2018: 108). Wie Kapitel 2.1.2 zeigt, hat auch SEA Vorläufer in der Kunstgeschichte beziehungsweise setzt sich mit dieser auseinander und versucht, ästhetisches Erleben und soziale Zwecke zusammenzubringen. Als solche kann sie als ein weiterer Versuch der Kunst gesehen werden, die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufzuheben und gängige Auffassungen von Ästhetik zu hinterfragen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es für die Analyse des Ästhetischen nach Adorno wichtig ist, auf die beschriebenen Eigenschaften *Konstruktion*, *Stimmigkeit*, *Objektivität*, *Fortschritt* und *das Neue*⁶⁸ zu schauen und den Gehalt des Kunstwerks beziehungsweise des Kunstprojekts subjektiv nachzuvollziehen, den dieses objektiv in sich trägt, denn: „adäquate Erkenntnis von Ästhetischem ist der spontane Vollzug der objektiven Prozesse, die vermöge seiner Spannungen darin sich zutragen“ (Adorno 2016 [1970]: 109). Damit lässt sich mit Adorno ein Standpunkt einnehmen, der Relativismus zugunsten von objektiven, jedoch immer werkrelationalen Kriterien von sich weist. Im Werk selbst ist eine Ästhetik enthalten,

⁶⁸ Wesche fasst die für die Formgebung wichtigsten Konzepte mit den hier aufgezählten Schlagworten zusammen und fügt als sechsten Begriff Materialbeherrschung hinzu. Letzterer wird an dieser Stelle bewusst weggelassen, da er in den anderen Begriffen enthalten ist (vgl. Wesche 2018: 168-173).

die es nachzuvollziehen gilt. Dabei hängt das Werk selbstverständlich mit soziohistorischen Bedingungen und auch Intentionen der Künstler*innen zusammen, diese werden aber nicht direkt, sondern durch das Werk vermittelt spürbar. Vom Standpunkt des Betrachters ausgehend lässt sich sagen, dass es in der Kunstrezeption um das Machen einer ästhetischen Erfahrung durch das Werk geht. Dabei ist das Werk nicht als ein Objekt im klassischen Sinne zu verstehen. Die ästhetische Erfahrung kann auch aus einer Partizipation an oder in einer künstlerischen Performance oder einem anders gelagerten sozialen Zusammenkommen bestehen. In dieser ästhetischen Erfahrung inbegriffen ist im besten Falle ein Moment der „Wahrheit“, verstanden als ein Hinausweisen über die Kunst auf einen Weltbezug.

An dieser Stelle soll abschließend noch auf den Sprachcharakter des Kunstwerks eingegangen werden als weiterer wichtiger Aspekt von Adornos Ästhetikverständnis. Adorno zufolge haben Kunstwerke einen Sprachcharakter, da sie uns ansprechen und uns etwas mitteilen. Damit ist gemeint, dass sie eine eigene, in sich logische Organisationsform aufweisen, durch die sie beredt werden, das heißt sich dem Betrachter mitteilen (vgl. Adorno 2016 [1970]: 211). Sehr passend ist hier der allgemeinsprachliche Ausdruck, dass uns Kunstwerke *ansprechen*. In dieser Art sich auszudrücken, schwingt mit was Adorno meint, wenn er über den Sprachcharakter der Kunst schreibt. Spricht uns ein Kunstwerk an, heißt dies auch, dass wir etwas von ihm verstehen wollen, es entfacht in uns den Willen zur Erkenntnis.

Adorno verwendet für die Beredtheit der Kunstwerke auch die Metapher des Rätselcharakters. Ähnlich wie Rätsel tragen Kunstwerke durch ihre innere Logik in sich die Aufforderung, verstanden zu werden und können in den Betrachter*innen den Willen zur Erkenntnis auslösen:

„Die Forderung der Kunstwerke, verstanden zu werden dadurch, daß ihr Gehalt ergriffen wird, ist gebunden an ihre spezifische Erfahrung, aber zu erfüllen erst durch die Theorie hindurch, welche die Erfahrung reflektiert. Worauf der Rätselcharakter der Kunst verweist, das ist einzig vermittelt zu denken.“ (Adorno 2016 [1970]: 185)

Auch hier betont Adorno, dass die Ansprache des Betrachters durch die Kunst nur der erste Schritt ist. Auf die unvoreingenommene Erfahrung – ähnlich der Wahrnehmung des Naturschönen – muss die intellektuelle Leistung folgen. Beide Schritte bringt Adorno mit

dem Wahrheitsgehalt in Verbindung: Man könnte sagen, dass das Kunstwerk dem Rezipienten widerfährt beziehungsweise ihn anspricht und auf diese Weise in ihm den Wunsch nach Verstehen weckt. Somit begibt sich dieser auf die Suche nach Erkenntnis und erfährt dadurch möglicherweise eine andere Wahrheit im Sinne einer neuen Sichtweise auf etwas in der Welt Gegebenes. Dabei ist Adornos Theorie ein utopisch anmutender Glaube an die Kunst zu eigen: „Kunstwerke sind die Statthalter der nicht länger vom Tausch verunstalteten Dinge, des nicht durch den Profit und das falsche Bedürfnis der entwürdigten Menschheit Zugerichteten“ (ebd.: 337). Bedenkt man, dass Kunst in ein gesellschaftliches System eingebettet ist, in dem es auch um und teilweise hauptsächlich um Profit und Reputation geht, dann wirkt eine solche Aussage naiv. Adorno kann damit nicht jegliche Form von Kunst gemeint haben, schon gar nicht den Kunstmarkt. Man kann ihm auch nicht unterstellen, dass er die gesellschaftlichen Verstrickungen von Kunst ausblendet, betont er doch, dass es sich bei Kunst immer auch um ein „fait social“ (vgl. Kapitel 3.1.3) handelt. Gemeint sein kann nur eine bestimmte Kunst im Sinne eines Idealtypus. Ähnliche Aussagen finden sich bei Fürsprechern der SEA. Sie wird als eine Kunstform jenseits des Marktes gesehen, die für Demokratie einsteht und sich teilweise gegen den Neokapitalismus wendet. Dabei wird häufig übersehen oder ausgeblendet, dass auch diese Kunstform Teil des gesellschaftlichen Systems ist.

3.1.5 Erkenntnisse aus der Negativen Ästhetik für *Socially Engaged Art*

Adornos negative Ästhetik ermöglicht es, das Kunstwerk gleichzeitig als ein Autonomes und als ein in seine historischen und gesellschaftlichen Kontexte Verstricktes zu betrachten. Die ästhetische Erfahrung wird mit der Autonomie des Kunstwerks sowie seiner Eigenschaft als *fait social* zusammengedacht. Ausgehend von Adornos ästhetischer Theorie lassen sich folgende Ansatzpunkte für die Reflexion von SEA zusammenfassen.

1. Kunst kann nur als Kunst, das heißt in ihrer spezifischen ästhetischen Form sinnvoll beschrieben und analysiert werden. Hierfür bedarf es einer Herangehensweise, die diesem Anspruch gerecht wird. Adornos Theorie erlaubt es, von einem objektiven Kern in Kunstwerken auszugehen, den es gilt, subjektiv nachzuvollziehen. Auf diese Weise werden Werk und subjektive Erfahrung zusammengedacht. Dabei kann das Kunstwerk auch

immaterielle Formen annehmen, wie im Falle einer Performance oder eines partizipativen Projekts. Übertragen auf SEA bedeutet dies, dass diese Kunstform nur verstanden werden kann, wenn man nach ihrer ästhetischen Form fragt. Es gilt, Ansatzpunkte zu entwickeln, mittels derer SEA als ästhetische Form beschrieben werden kann. Dabei stellt sich die Frage, inwieweit Kunstprojekte der SEA einen Fortschritt im Sinne Adornos darstellen, also eine Weiterentwicklung der Ästhetik sind oder ob sie bereits bestehende ästhetische Formen reproduzieren.

2. Kunstwerke können nach Adorno nicht vollständig autonom, das heißt von der gesellschaftlichen Realität losgelöst sein. Dennoch haben sie einen Autonomieanspruch, denn sie verfolgen eine eigene Logik ohne Rücksicht auf gesellschaftliche Normen oder Nützlichkeit. Sie sind gleichzeitig autonom und als „fait social“ mit der Gesellschaft verbunden. Gerade aufgrund ihrer Autonomie sind sie in der Lage, Gesellschaftskritik zu üben. Hier wird deutlich, dass bei Kunst gesellschaftlicher Nutzen nicht im Vordergrund stehen darf, denn Kunst wird paradoxerweise gerade dadurch, dass sie Nutzen verweigert, gesellschaftlich relevant. Steht hingegen der Nutzen oder die Intention des Künstlers beziehungsweise der Künstlerin oder anderer Akteure im Vordergrund, verlieren Kunstwerke ihre gesellschaftliche Kraft. Wenn gesellschaftlicher Nutzen in der Zweckfreiheit der Kunst liegt, so ist SEA zunächst einmal davon befreit, einen bestimmten gesellschaftlichen Zweck direkt zu erfüllen. Sie kann sich auf ihre generelle Kraft als Kunst berufen. Doch wie ist dann mit dem von dieser Kunstform selbst gesetzten Anspruch auf spezifische soziale Wirksamkeit umzugehen? Inwieweit beeinflusst dieser Anspruch ihre künstlerische Qualität? Diese Fragen machen ein Spannungsfeld auf, in dem eine spezifische Arbeit der SEA betrachtet werden kann. Sie ermöglichen es, über Schlagworte wie „Art for Social Change“ neu nachzudenken.

3. Adorno verknüpft die ästhetische Erfahrung mit dem Wahrheitsanspruch der Kunst, sprich ihrer Weltbezogenheit. Durch die Kunst hindurch werden die gesellschaftlichen und historischen Bedingungen sichtbar. Dabei handelt es sich um widersprüchliche Wahrheiten, die sich nur ästhetisch überhaupt zusammenbringen lassen. Die Kunstwerke setzen etwas Reales und ein „als ob“ zueinander in Beziehung. Der Rezipient weiß, dass er sich in einer Inszenierung befindet, gleichzeitig hat er reale Gefühle wie beispielsweise Ekel,

Betroffenheit oder Scham. Er kann diesen Widerspruch nicht auflösen, es sei denn, er beendet die ästhetische Erfahrung. Dieses Spannungsverhältnis regt zur Reflexion an (vgl. Rebentisch 2017: 79-81). Der reflexive Prozess lässt sich, wie Rancière betont, bereits als Partizipation bezeichnen. Doch wie verhält es sich bei Arbeiten, die nicht nur Inszenierung sind, sondern in soziale Gefüge eingreifen und diese ein Stück weit verändern, wie dies bei SEA der Fall ist? Auch hier besteht weiterhin ein „als ob“, da es sich um kleine Enklaven handelt, in denen soziale oder materielle Veränderungen erzeugt werden. In der Teilnahme oder sogar Teilhabe wird der Rezipient damit konfrontiert, dass es sich um eine soziale Realität handelt, die es ohne das Kunstprojekt mit all seinen Bedingungen – und dazu zählen auch institutionelle Voraussetzungen, Finanzierung, Kunstkritik – nicht geben würde. Zudem ist zu jeder Zeit klar, dass es sich um ein Kunstprojekt handelt. Die Reflexion dieser Bedingungen drängt sich auf, genauso wie die Reflexion der eigenen Position innerhalb der Arbeit und des Verhältnisses der Kunst allgemein zur Gesellschaft.

4. Kunstrezeption ist ein zweistufiger Prozess. Die erste Stufe besteht aus einer Erfahrung, die der Betrachter machen kann, ohne sich intellektuell anzustrengen. Ähnlich dem Naturschönen überkommt sie ihn. Ist Interesse geweckt, so folgt mit der intellektuellen Reflexion des Kunstwerks die zweite Stufe. Im Hinblick auf die Analyse von SEA ist es hilfreich, sich diesen Zweierschritt vor Augen zu halten. Gerade bei dieser Kunstform geht es um das Erfahren, allerdings finden diese Erfahrungen nicht in Museen oder Galerien statt, sondern in der alltäglichen Erfahrungswelt, zu der eine reflexive Distanz eingenommen wird. Rebentisch formuliert dies sehr treffend:

„Die künstlerischen Praktiken der Gegenwart suspendieren nicht das Ästhetische zugunsten des Realraums politischen oder moralischen Handelns, sondern insistieren vielmehr auf einem anti-formalistischen Verständnis des Ästhetischen: Eine ästhetische Erfahrung zu machen heißt nun, Erfahrung zu erfahren, das heißt: den lebensweltlich bekannten Erfahrungswelten im Modus einer reflexiven Distanz neu zu begegnen.“
(Rebentisch 2017: 79f)

Die von Rebentisch betonte reflexive Distanz entspricht dabei dem zweiten Schritt der Kunstrezeption. Kunst im öffentlichen Raum hat häufig eine starke Anziehungskraft. Diese lässt sich mit Adorno so erklären, dass die Erfahrung ohne eigenes Zutun auf den Rezipienten zukommt. Der Anspruch auf gesellschaftliche Kritik, den viele dieser Kunstwerke formulieren, wird hingegen erst in der Phase der Reflexion eingelöst.

5. Wie lassen sich nun das Erfahren und die Reflexion von SEA mit den ästhetischen Kriterien, die Adorno anführt (Stimmigkeit, Objektivität, Konstruktion, das Neue, Fortschritt), verknüpfen? Von Adorno sind diese Kriterien nicht als Rezept für die Analyse von Kunst gedacht gewesen. Vielmehr sind diese Begriffe an sich bei ihm in Bewegung, das heißt nie eindeutig, miteinander verwoben und veränderbar je nach Gegenstand der Betrachtung. Dennoch sind sie ein gutes Gerüst für die Betrachtung von zeitgenössischer Kunst, gerade dadurch, dass sie nicht schematisch sind und verschiedene Blickwinkel auf das Kunstwerk beziehungsweise Kunstprojekt ermöglichen. Durch ihren hohen Abstraktionsgrad lassen sie sich auch auf eine Kunstform anwenden, in der Objekte eine geringere Rolle spielen und das ästhetische Moment in sozialen Konfigurationen zu suchen ist. Nach Adorno ist Kunst dann qualitativ hochwertige Kunst, wenn sie eine eigenlogische Form findet, die eine neue, unabhängige sinnliche Erfahrung ermöglicht.

3.2 Handlungs- und interaktionstheoretische Beschreibungsformen

Die Untersuchung von Kunst als gesellschaftliche Praxis ist einerseits die Beschreibung der sozialen Gefüge, in denen sie erstellt wird, andererseits sind damit die Interaktionsformen gemeint, die durch Kunst hervorgebracht werden. Wie mit Adorno bereits argumentiert wurde, gibt es keine Kunstform, die nicht in einem Verhältnis zur Gesellschaft stünde. Zu untersuchen gilt, wie dieses Verhältnis für spezifische Kunstformen, in diesem Fall die SEA, ausgestaltet ist.

Das Verhältnis zwischen SEA und Gesellschaft ist insofern besonders eng, als dass diese Kunstform nicht nur in der Gesellschaft entsteht und diese kommentiert, sondern gesellschaftliche Veränderung herbeiführen möchte. Dies wurde in den vorherigen Kapiteln deutlich. Dabei zielt SEA auf öffentliche Räume als Nukleen der Gesellschaft ab. Im Folgenden geht es darum, Analyseansätze zu entwickeln, die die Untersuchung der handlungs- und interaktionstheoretischen Dimension von SEA in urbanen Räumen ermöglichen.

Handlungstheorien sind Modelle zur Beschreibung von menschlichem Verhalten, mit dem die Akteure einen bestimmten Sinn verfolgen (vgl. Miebach 2014: 20). Die innerhalb einer Theorie entwickelten Begriffe und die Weise, auf die diese Begriffe zueinander in Beziehung

gesetzt werden, bestimmen darüber, was in den Fokus der Beschreibung rückt. Im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand ARTECITYA sowie allgemein Projekte der SEA in urbanen Räumen empfiehlt sich ein theoretischer Zugang, der Handlung ins Verhältnis zu öffentlichem Raum und Erfahrung setzt. Mit den Schriften von Hannah Arendt erfolgt in Kapitel 3.2.1 zunächst die nähere Definition von öffentlichem Raum. An diese Begriffsbildung anschließend wird in Abschnitt 3.2.2 nach der Art und Weise gefragt, auf die die Akteure im Projekt ARTECITYA zueinander in Beziehung stehen und miteinander handeln. Als Antwort darauf werden zwei Theorien vorgestellt, die sich zueinander komplementär verhalten:

Kapitel 3.2.3 fokussiert auf Praktiken als kleinste Einheiten des Handelns und der sozialen Interaktion. Praktiken erweisen sich hierbei als Ansatzpunkt, um Handlungen zu untersuchen. Ausgehend von der Erläuterung wesentlicher Aspekte der Praxistheorien erfolgt eine Reflexion darüber, wie Praktiken der SEA untersucht werden können (Theorie 1).

Kapitel 3.2.2.2 erläutert die Akteur-Netzwerk-Theorie (Theorie 2). Betrachtet man das Projekt ARTECITYA als Netzwerk und seine Teilnehmer*innen als Akteure, so wird ein komplexes Beziehungsgeflecht mit einer Vielfalt an Verbindungen unterschiedlicher Beschaffenheit und Intensität sichtbar. Ziel ist es, dieses Netzwerk inklusive seiner Machtstrukturen und Kommunikationsprozesse genau zu beschreiben und daraus Rückschlüsse auf die Projektlogik sowie die vorhandenen kulturellen und künstlerischen Praktiken zu ziehen.

3.2.1 Öffentlicher Raum und Handeln nach Hannah Arendt

3.2.1.1 Öffentlicher Raum als relationales gesellschaftliches Gebilde

In diesem Kapitel wird das Konzept des öffentlichen Raumes als gesellschaftlich konstruiertes Gefüge genauer dargestellt mit dem Ziel, eine Perspektive zu entwickeln, aus der heraus öffentliche Räume als Handlungs- und Interaktionsräume untersucht werden können.

Öffentlicher Raum ist ein in den Geistes- und Sozialwissenschaften viel diskutiertes Begriffskonstrukt mit normativen Zuschreibungen. Die Stadtsoziologie befasst sich

spätestens seit dem „spatial turn“ Ende der 1990er Jahre mit dem öffentlichen Raum als wichtigem Teil des urbanen Raumes.⁶⁹ Dabei geht es um unterschiedliche Raumvorstellungen, die Untersuchung von Machtverhältnissen in der Stadt, Segregation, und Ökonomisierung des öffentlichen Raumes sowie um das Verhältnis zwischen privaten und öffentlichen Räumen.⁷⁰ Übereinstimmung herrscht dahingehend, dass Raum nicht länger ausschließlich als physischer Ort, in dem Handlungen stattfinden (sogenanntes Containermodell) verstanden wird, sondern als relationales und durch Handlungen geprägtes Gefüge, das wiederum auf seine Umwelt zurückwirkt (vgl. Kapitel 2.2.2). Demnach lässt sich unterscheiden zwischen Raum als konkretem Ort, in dem sich beispielsweise Kunst ereignet, und Raum als gesellschaftliches Gefüge, zu dem Kunst im Wechselverhältnis steht. In Europa ist das Konzept des öffentlichen Raumes positiv konnotiert und mit der Vorstellung von für alle Menschen frei zugänglichen Orten verknüpft:

„Die Hochachtung, die dem öffentlichen Raum entgegengebracht wird, speist sich dabei zumeist aus einem Demokratie-Verständnis, nach dem es bestimmte Orte in einer Stadt geben muss, zu denen jede(r) ungeachtet von Herkunft, Einkommen oder Geschlecht Zutritt haben soll. Mit der Sorge um öffentliche Räume geht eine egalitäre Vorstellung von der Stadt einher, die historisch mit dem Erbe der Europäischen Stadt verbunden ist. Dementsprechend sind öffentliche wie akademische Debatten oftmals stark mit der Frage beschäftigt, inwieweit dieses Ideal in konkreten Fällen (noch) realisiert wird, etwa wenn Demonstrationsverbote an Flughäfen erlassen werden oder durch unbequeme Bänke Obdachlosen das Übernachten im Park erschwert werden soll.“ (Eckardt 2014: 46)

In der Kunst rückte der öffentliche Raum spätestens ab den 1970er Jahren in den Fokus. Anders als Kunst am Bau, wie sie in Deutschland bereits in den 1950er Jahren von staatlicher Seite vorgeschrieben wurde, ging es Kunst im öffentlichen Raum spätestens ab den 1970er Jahren darum, konkrete Bezüge zu den jeweiligen Orten herzustellen. Site Specificity beziehungsweise Ortsgebundenheit waren die neuen Schlüsselbegriffe.⁷¹ Wie in Kapitel

⁶⁹ Die klassische Soziologie hat die Dimension „Raum“ lange Zeit vernachlässigt. Erst seit Ende der 1990er Jahre wird Raum vermehrt als soziologischer Gegenstand behandelt (vgl. Schroer 2006: 17-28).

⁷⁰ Für eine Übersicht über Themen der Stadtforschung hinsichtlich öffentlicher Räume vgl. Eckardt 2012.

⁷¹ Für die Entwicklung von Kunst am Bau hin zu Kunst im öffentlichen Raum vgl. Hornig 2011: 69-78.

2.1.2 beschrieben, setzen sich Künstler*innen seit den 1990er Jahren nicht nur mit den formalen Eigenschaften eines Ortes auseinander, sondern auch mit seinen sozialpolitischen, historischen und institutionellen Gegebenheiten und entwickeln Kunstwerke in Bezug dazu. In den 1990er Jahren kam verstärkt eine Kunst auf, die nicht nur Bezug auf konkrete gesellschaftliche Zustände nimmt, sondern sich durch partizipative Projekte im öffentlichen Raum einmischt (vgl. Butin 2002: 149-155).⁷²

Die Tatsache, dass der öffentliche Raum weiterhin sowohl in verschiedenen akademischen Disziplinen als auch in der Stadtplanung und der Zivilgesellschaft diskutiert wird, deutet auf seine große Relevanz für Städte im westlichen Kulturkreis hin. Die meisten Theorien verstehen unter öffentlichem Raum ein komplexes relationales Gesellschaftskonstrukt. Wie öffentlicher Raum entsteht, welche Funktionen er für das gesellschaftliche Zusammenleben einnimmt und ob er im Begriff ist, aus der Stadt zu verschwinden, dazu gibt es unterschiedliche Ansichten.⁷³

Für SEA, die Stadt gestalten möchte, ist der öffentliche Raum wesentlich. Die meisten Projekte dieser Kunstform beziehen sich direkt auf öffentliche Räume, sie funktionieren nur in ihnen beziehungsweise in Auseinandersetzung mit ihnen (vgl. Berger 2019: 197f.). Der öffentliche Raum als relationales gesellschaftliches Gebilde ist die Schnittstelle zwischen SEA und der Stadt. SEA-Projekte wollen ihn herstellen, beeinflussen oder stärken. Hannah Arendts Theorie verspricht eine dem Forschungsgegenstand angemessene Beschreibungsform des öffentlichen Raumes, insbesondere im Hinblick auf seine enge Verschränkung mit verschiedenen Formen des menschlichen Handelns und einem auf

⁷² In den Kulturwissenschaften wurde Kunst im öffentlichen Raum in den letzten Jahren vielfach als Forschungsthema aufgegriffen. Der hier gängige Zugang erfolgt über die Betrachtung von Kunst und Kultur als Symbolträger sowie der Frage nach Atmosphären, die eine bestimmte Stadt beziehungsweise einen Stadtteil auszeichnen (siehe hierzu beispielsweise Nas 2011; Burri et al. 2014).

⁷³ Konstatieren Arendt und Jürgen Habermas beispielsweise ein Verschwinden des öffentlichen Raumes, so sind Walter Siebel und Jan Wehrheim der Auffassung, dass immer wieder neue öffentliche Räume entstehen (vgl. Siebel/Wehrheim 2003: 5).

Pluralität basierendem Verständnis von Freiheit. Entsprechend sind ihre Texte Grundlage der folgenden Kapitel.

3.2.1.2 Die Pluralität des öffentlichen Raumes und Freiheit

In ihrem Text „Der öffentliche Raum: Das Gemeinsame“ erläutert Arendt, dass „öffentlich“ zwei verschiedene, eng miteinander verbundene Bedeutungen hat:

„Es (das Öffentliche (d. Verf.) bedeutet *erstens*, daß alles, was vor der Allgemeinheit erscheint, für jedermann sichtbar und hörbar ist, wodurch ihm die größtmögliche Öffentlichkeit zukommt. Daß etwas erscheint und von anderen genau wie von uns selbst als solches wahrgenommen werden kann, bedeutet innerhalb der Menschenwelt, daß ihm Wirklichkeit zukommt.“ (Arendt 2013 [1960]: 62)

„Der Begriff des Öffentlichen bezeichnet *zweitens* die Welt selbst, insofern sie das uns Gemeinsame ist und als solches sich von dem unterscheidet, was uns privat zu eigen ist, also dem Ort, den wir unser Privateigentum nennen.“ (ebd.: 65)

Anhand dieser Zitate wird deutlich, dass es Arendt um die Wahrnehmung geht: Alles, was für jedermann sicht- und hörbar ist, ist öffentlich. Dies entspricht der Bedeutungsebene von Öffentlichkeit als einem intersubjektiv Wahrgenommenen. Arendt betont zudem, dass Wirklichkeit dadurch entsteht, dass etwas öffentlich gemacht wird: „Die Gegenwart anderer, die sehen, was wir sehen, und hören, was wir hören, versichert uns der Realität der Welt und unser selbst“ (Arendt 2013 [1960]: 63). Öffentlich hat somit laut Arendt immer mit Gemeinsamkeit beziehungsweise dem Interesse an einer gemeinsamen Welt zu tun.

Öffentlichkeit als gemeinsamer Raum unterliegt gewissen physischen Bedingungen. Dazu zählt, dass an einem Ort, an dem etwas oder jemand ist, nicht gleichzeitig jemand anderes beziehungsweise etwas anderes sein kann. Diese zunächst banal klingende Feststellung hat verschiedene Implikationen, die fundamental für das Verständnis von Öffentlichkeit sind. Arendt beschreibt die Pluralität der Wahrnehmungen und letztendlich auch Meinungen und Einstellungen im öffentlichen Raum.

„Denn wiewohl die gemeinsame Welt den allen gemeinsamen Versammlungsort bereitstellt, so nehmen doch alle, die hier zusammenkommen, jeweils verschiedene Plätze in ihr ein. (...) Das von Anderen Gesehen- und Gehörtwerden erhält seine Bedeutung von der Tatsache, daß ein jeder von einer anderen Position aus sieht und hört.“ (Arendt 2013 [1960]: 71)

Im öffentlichen Raum nimmt jeder und jede demnach potenziell am Gleichen teil, jedoch von unterschiedlichen Standpunkten aus. Eine gemeinsame Welt, so Arendt, existiert nur in

ebendieser „Vielfalt der Perspektiven“ (ebd.: 73). Durch die Betrachtung desselben Gegenstands aus verschiedenen Perspektiven, ausgehend von einem gemeinsamen Kontext, entsteht die Wahrnehmung einer intersubjektiven Wirklichkeit:

„In einer Erscheinungswelt voller Irrtum und Schein wird Wirklichkeit durch diese dreifache Gemeinsamkeit gewährleistet: die fünf Sinne – voneinander höchst verschieden – haben denselben gemeinsamen Gegenstand; die Vertreter einer Art haben einen gemeinsamen Kontext, der jedem einzelnen Gegenstand seine besondere Bedeutung verleiht; und alle anderen mit Sinnen begabten Wesen nehmen zwar diesen Gegenstand aus völlig verschiedenen Perspektiven wahr, sind sich aber über seine Identität einig. Aus dieser dreifachen Gemeinsamkeit erwächst die *Wirklichkeitsempfindung*.“ (Arendt 2006 [1989]: 59f, Herv. im Original)

Zwei Aspekte sind an diesen Ausführungen im Hinblick auf SEA im öffentlichen Raum interessant. Erstens die Tatsache, dass öffentlicher Raum nur einmal besetzt werden kann. Dies ist in medialer Repräsentation anders; hier kann es verschiedene Standpunkte geben, die nebeneinander existieren. Ein öffentlicher Platz hingegen kann zur selben Zeit nur einmal belegt sein. Deshalb ist es für Vorhaben, die eine bestimmte soziale Veränderung erreichen wollen, sehr wichtig, im öffentlichen Raum physisch präsent zu sein. Der zweite interessante Aspekt betrifft die Konstruktion der Wirklichkeitsempfindung. Wie in Kapitel 3 beschrieben und wie an späterer Stelle anhand von ARTECITYA beispielhaft aufgezeigt wird, spielen Kunstprojekte bewusst mit dieser Wirklichkeitsempfindung, indem sie überraschende Perspektiven ermöglichen oder auch die Identität des Gegenstands beziehungsweise der Aktion in der Schwebe lassen.

Arendt denkt die Freiheit des Individuums in Abhängigkeit zu Beziehungen. Ihr geht es nicht um die innere Freiheit im Sinne einer Willensfreiheit des Subjekts, wie sie die abendländische Philosophie versteht, sondern um auf Pluralität basierende Freiheit (vgl. Heuer et al. 2011: 278f.). Pluralität ist die Bedingung des Handelns insofern, als dass die Menschen nur aufgrund ihrer Verschiedenheit bei gewisser Gleichheit handeln können. Diese Gleichheit impliziert, dass es im Handeln keine Herrscher und Beherrschten geben darf. Im öffentlichen Raum hat jede und jeder das Recht, die Stimme zu erheben und sich einzubringen. (vgl. Arendt 2013 [1960]: 42). Dies bedeutet auch, dass es kein vorgeschriebenes Ziel geben kann, sondern Ziele erst im Aushandlungsprozess entstehen.

„Ein solches auf Freiheit gerichtetes, politisches Handeln realisiert Freiheit gerade nicht in der Suche nach individueller Autonomie, sondern innerhalb eines Gewebes von Beziehungen, in dem jedes und jeder Einzelne – in der Bezugnahme auf andere – einen Neubeginn setzen kann. Es riskiert einen Prozess, der Konflikte inkludiert und dessen Ausgang offen ist.“ (Kamleithner 2013: 376)

Innerhalb eines solchen Prozesses geht es nicht um die Freiheit des Einzelnen, losgelöst von anderen Individuen, sondern um die Kommunikation und produktive sowie teilweise auch kontroverse Auseinandersetzung mit verschiedenen Mitgliedern der Gesellschaft. Michael Warner spricht hier vom „give-and-take of public activity“ (Warner 2005: 43). Habermas weist darauf hin, dass kommunikatives Handeln im Sinne Arendts ein voraussetzungsreiches Handeln ist:

„Im kommunikativen Handeln treten die Einzelnen als einzigartige Wesen aktiv in Erscheinung und enthüllen sich in ihrer Subjektivität. Gleichzeitig müssen sie einander als zurechnungsfähige, d. h. intersubjektiver Verständigung fähige Wesen anerkennen – der der Rede innewohnende Vernunftanspruch begründet eine radikale Gleichheit.“ (Habermas 1978: 108)

Bezogen auf das Leben in demokratischen Staaten könnte man mit Arendt sagen, dass die Menschen in der Öffentlichkeit insofern gleich sind, als dass sie sich wechselseitig als Subjekte mit gleichen Rechten anerkennen (müssen), denn für alle gelten die gleichen Gesetze; alle haben denselben Anspruch auf politische Tätigkeit. Dies ist auch eine Voraussetzung dafür, dass SEA im öffentlichen Raum überhaupt stattfinden kann. Zu bedenken ist, wem das Recht im öffentlichen Raum zu handeln und zu sprechen verwehrt bleibt. In der Antike waren dies unter anderem Frauen und Sklaven (vgl. Arendt 2013 [1960]: 42f.). In heutigen Gesellschaften sind unter anderem Geschlecht, ethnische Herkunft und sozioökonomischer Status Kriterien für Inklusion beziehungsweise Exklusion. Die Ausgrenzung vom öffentlichen Raum ist dabei für Arendt gleichbedeutend mit der Absprache der Fähigkeit zur intersubjektiven Verständigung und zu politischem Handeln.

3.2.1.3 Die Entstehung des öffentlichen Raumes

Öffentlicher Raum ist nicht gegeben, sondern muss stets aufs Neue verhandelt und gestaltet werden, gleichzeitig beeinflusst der öffentliche Raum das Handeln der Akteure. Hilke Marit Berger betont im Hinblick auf Projekte der SEA die veränderte Bezugnahme auf Stadt: „Es geht nicht mehr um das Darstellen in der Stadt, sondern die Stadt selbst wird vom Objekt und Raum zum Subjekt der Handlung“ (Berger 2019: 34f). Dies gilt, wie sich zeigen wird,

auch für die Art und Weise, auf die sich ein Projekt wie ARTECITYA mit öffentlichen Räumen auseinandersetzt.

Einen Grund dafür, dass sich Menschen in die Öffentlichkeit wagen, sieht Arendt darin, dass es nur hier möglich ist, etwas zu erschaffen, das über die kurze Spanne eines Menschenlebens hinaus besteht (vgl. Arendt 2013 [1960]: 69). Gleichsam ist der öffentliche Raum auf Dauerhaftigkeit angewiesen, denn: „Eine Welt, die Platz für Öffentlichkeit haben soll, kann nicht nur für eine Generation errichtet oder nur für die Lebenden geplant sein; sie muß die Lebensspanne sterblicher Menschen übersteigen“ (ebd.: 68). Es stellt sich die Frage, wie eine solche Dauerhaftigkeit entsteht und wie sie erhalten werden kann. Eine Vorform des öffentlichen Raumes ist der Erscheinungsraum. Er entsteht immer dann, wenn Menschen sprechend oder handelnd miteinander in Kontakt treten. Dieser Erscheinungsraum kann eine Art von Öffentlichkeit herstellen, die jedoch sehr fragil ist (vgl. ebd.: 251). Hannes Bajor spricht hier auch von einer „spontan emergenten Öffentlichkeit“ (Bajohr 2011: 61), um zu betonen, dass es sich um etwas handelt, das jederzeit entstehen, aber auch wieder verschwinden kann. Voraussetzung dafür, dass eine solche spontane Öffentlichkeit überhaupt zustande kommt, ist aus Arendts Sicht ein begrenzter und gesetzlich geschützter Raum (vgl. Arendt 2013 [1960]: 244). Raum ist hier im doppelten Sinne als geografischer Ort und als rechtlich abgesicherte Freiheit zu verstehen.

Gut nachvollziehen lässt sich das Konzept der spontan emergenten Öffentlichkeit anhand zeitgenössischer Protestbewegungen wie beispielsweise „Occupy Wall Street“. Elementar war hier die physische Präsenz, die Besetzung eines Platzes, durch die Macht ausgeübt wurde. Die Schwierigkeit bestand jedoch darin, diesen Zustand, der nicht auf Dauer zu halten war, in etwas Beständigeres zu überführen, sprich Gesetze, die das Handeln der Finanzmärkte regulieren. Gesetz beginnt, so Arendt, mit dem gegenseitigen Versprechen⁷⁴, das schließlich in einem Vertrag fixiert wird.

⁷⁴ Zum Versprechen siehe auch „Über die Revolution“. Hier führt Arendt genauer aus was es heißt, dass Menschen Versprechen geben können: „Gerade in der Fähigkeit, Versprechen zu geben und zu halten, offenbart sich die weltbildende Fähigkeit des Menschen.“ (Arendt 1965: 227).

„Wir erwähnten bereits, dass Macht überall da entsteht, wo Menschen sich versammeln und zusammen handeln, und daß sie immer dann verschwindet, wenn sie sich wieder zerstreuen. Die Kraft, die diese Versammelten zusammenhält – im Unterschied zum Erscheinungsraum, der sie versammelt, und der Macht, durch die der öffentliche Raum im Dasein gehalten wird –, ist die bindende Kraft gegenseitiger Versprechen, die sich schließlich im Vertrag niederschlägt.“ (Arendt 2013 [1960]: 313)

Der Vertrag reicht jedoch nicht aus, um eine dauerhafte Öffentlichkeit zu garantieren. Es braucht zudem Legitimität. Verfassungen, Gesetze und die Institutionen, die sie geschaffen haben, sind nur so lange gültig und garantieren eine Öffentlichkeit, solange sie legitimiert sind. In diese Richtung argumentiert auch Habermas, der sich mit dem Bezugssystem zwischen Menschen beziehungsweise der Lebenswelt befasst und diese als schutzbedürftige Praxis⁷⁵ bezeichnet: „Wegen seines innovatorischen Potentials ist der Bereich der Praxis in hohem Maße instabil und schutzbedürftig. Dafür sorgen in staatlich organisierten Gesellschaften die politischen Institutionen“ (Habermas 1978: 108).

Wenn Kunst den Anspruch erhebt, soziale Veränderungen herbeizuführen, dann stellt sich die Frage, ob sie die erzeugte spontan emergente Öffentlichkeit auf eine andere, stabilere Stufe heben beziehungsweise andere gesellschaftliche Akteure dazu bewegen kann. Viele Projekte begnügen sich damit, es bei der Erzeugung eines Erscheinungsraumes zu belassen und zu beteuern, dass damit Bewusstseinsbildung erfolgt sei. Mit Arendt lässt sich argumentieren, dass in solchen Projekten bestenfalls eine spontan emergente Öffentlichkeit entsteht, die, sofern keine anderen Faktoren dazukommen, wieder zerfällt.

3.2.1.4 Öffentlicher Raum als zwischenmenschliches Bezugssystem

Menschliches Handeln ist für Arendt – im Unterschied zum Arbeiten und Herstellen – nur in Relation zum öffentlichen Raum denkbar. In „Vita Activa“ wird deutlich, dass sie das Verhältnis als ein wechselseitiges begreift: Öffentlicher Raum ist sowohl die Voraussetzung für das Handeln als auch, zumindest in Teilen, das Ergebnis von Handlungen.

⁷⁵ Habermas sieht in Arendts Theorie den Versuch einer „systematischen Erneuerung des Aristotelischen Begriffs von Praxis“, unterstellt Arendt jedoch, eher einen marxistischen Praxisbegriff im Sinne der „kritisch revolutionären Tätigkeit“ zu verwenden (vgl. Habermas 1978: 109-112).

Laut Arendt offenbart sich im Handeln und Sprechen⁷⁶ die Persönlichkeit eines Menschen. Dabei kann der Mensch sein Handeln zwar steuern, die sich im Sprechen und Handeln manifestierende Persönlichkeit entzieht sich aber zu einem gewissen Grad seiner Kontrolle. Somit ist Handeln und Sprechen immer eine Selbstoffenbarung, ein in die Öffentlichkeit treten, das einen gewissen Mut erfordert (vgl. Arendt 2013 [1960]: 231).

Arendt betont, dass beim Handeln neben dem „objektiven Zwischenraum“, in welchem bestimmte Dinge verhandelt werden, immer ein Zwischenraum menschlicher Bezüge entsteht, der durch alles hindurch wirkt. In diesem Bezugssystem wenden sich Menschen über den Gegenstand des Handelns oder Sprechens hindurch direkt aneinander:

„Handeln und Sprechen bewegen sich in dem Bereich, der zwischen Menschen qua Menschen liegt, sie richten sich unmittelbar an die Mitwelt, in der sie die jeweils Handelnden und Sprechenden auch dann zum Vorschein und ins Spiel bringen, wenn ihr eigentlicher Inhalt ganz und gar ‚objektiv‘ ist, wenn es sich um Dinge handelt, welche die Welt angehen, also den Zwischenraum, in dem Menschen sich bewegen und ihren jeweiligen, objektiv-weltlichen Interessen nachgehen.“ (Arendt 2013 [1960]: 224)

Arendt verwendet in diesem Zusammenhang auch den Begriff des Bezugsgewebes menschlicher Angelegenheiten (vgl. ebd.: 225). Wenn Menschen in eine Gesellschaft hineingeboren werden, ist dieses Bezugsgewebe immer schon vorhanden. Sie müssen sich darin zurechtfinden und, wie Arendt es metaphorisch ausdrückt, eigene Fäden in bereits bestehende Muster einweben, um diese zu verändern (vgl. ebd.: 226). Ausgehend von diesem Bezugssystem argumentiert Arendt, dass Handeln durch viele Faktoren beeinflusst wird und deshalb nicht immer das intendierte Ziel erreicht. „Das ursprüngliche Produkt des Handelns ist nicht die Realisierung vorgefaßter Ziele und Zwecke, sondern die von ihm ursprünglich gar nicht intendierten Geschichten, die sich ergeben, wenn bestimmte Ziele verfolgt werden“ (ebd.: 226). Eine Kunstform, die das Interagieren zwischen Menschen und das gemeinsame

⁷⁶ Laut Arendt ist der Mensch erst durch das Sprechen und Handeln in der Lage, zu zeigen, wer er ist. Das spezifisch Menschliche manifestiert sich in eben diesen Tätigkeiten. Zum Handeln gehört bei Arendt auch immer das Sprechen, ein wortloses Handeln scheint ihr unmenschlich: „Gäbe es darüber hinaus wirklich ein prinzipiell wortloses Handeln, so wäre es, als hätten die aus ihm resultierenden Taten auch das Subjekt des Handelns, den Handelnden selbst verloren.“ (Arendt 2013 [1960]: 218).

Handeln ins Zentrum stellt, ist somit immer ein Stück weit ergebnisoffen und risikoreich. Ihr Wert liegt nicht nur in dem Ergebnis, sondern in dem Prozess.

Arendts Verständnis von Handlung sei, so die Kritik von Habermas, auf einen kommunikativen Handlungsbegriff begrenzt, und blende damit andere, in modernen Gesellschaften ebenso wichtige Handlungsformen, wie beispielsweise das strategische Handeln, aus. So lasse sich das Politische nicht auf das kommunikative Handeln reduzieren, da dies bedeuten würde, Politik von ökonomischen und gesellschaftlichen Bedingungen zu trennen (vgl. Habermas 1978: 113-115). Für Arendt ist Politik durch das Handeln zwischen Personen mit unterschiedlichen Sichtweisen definiert. Als solches ist Politik gleichbedeutend mit dem öffentlichen Raum, in dem Menschen frei von den Zwängen des Alltags sich sprechend und handelnd gegenüber treten. Heuer fasst dies folgendermaßen zusammen:

„Entgegen der abendländischen Tradition definierte Arendt Politik nicht als Herrschaft, sondern als Handeln. Seit Plato, so ihre Kritik, wurden Regierungssysteme als Herrschaftsformen verstanden, bei denen einer über alle, wenige über viele oder alle über sich selber herrschen. Die Bestimmung von Politik als Handeln hebt diese Trennungen auf und stellt die damit verbundenen Hierarchien oder Ausschlüsse sowie die implizite Gleichsetzung von Politik und Gewalt infrage. Nicht Individuen oder Gruppen herrschen, sondern Personen treten handelnd miteinander in Beziehung.“ (Heuer 2006: 8-14)

Arendt geht es um mehr als ein rein kommunikatives Handeln, das eine gelingende Verständigung zum Ziel hat. Wie Seyla Benhabib ausführt, ist Arendts Verständnis von Handeln essentialistisch und konstruktivistisch zugleich. Beides lässt sich nicht klar voneinander trennen. Gerade in dieser Verbindung liegt die Stärke von Arendts Handlungsmodell. Damit einher gehen unterschiedliche Auffassungen davon, wie Handeln, Öffentlichkeit und die Konstitution des Subjekts miteinander verknüpft sind.⁷⁷ Benhabib

⁷⁷ Arendts Konzept von Öffentlichkeit setzte das Verständnis der darin enthaltenen politik-beziehungsweise handlungstheoretischen Aspekte ebenso wie die erkenntnistheoretischen Aspekte voraus (vgl. Bajohr 2011: 11f.). Zentral hierfür sind *Vita Activa* und *Vom Leben des Geistes*, zwei bedeutende Werke, die im Abstand von über 30 Jahren veröffentlicht wurden. Während *Vita Activa* bereits im Jahr 1958 in den USA unter dem Titel *The Human Condition* erschien, wurden die Arbeiten *Das Denken* und *Das Wollen* erst im Jahr 1989 nach Hannah Arendts Tod in dem Sammelband *Vom Leben des Geistes* veröffentlicht. In *Vita Activa* legt Arendt ihre Theorie des politischen Handelns dar. Das Buch wurde als politische Philosophie verstanden, eine

führt die Begriffe agonales und narratives Handeln ein, um die Spannung zwischen essentialistischen und konstruktivistischen Elementen, die Arendts Handlungsbegriff charakterisiert, zu erfassen. Während narratives Handeln das Sprechen und Handeln im Alltag beschreibt, durch das der Mensch als Mensch geformt wird, ist das agonale Handeln eine Art essentialistische Enthüllung der eigenen Persönlichkeit (vgl. Benhabib 2006: 202f.).

„Handeln ist dann agonal, wenn es ein Prinzip oder eine Tugend wie Gerechtigkeit, Großzügigkeit, Weisheit und Freundlichkeit verkörpert oder ‚aufscheinen‘ lässt oder wenn es eine Leidenschaft, ein Gefühl, in seiner wesentlichen Form ausdrückt, wie den Zorn des Achill, die Verzweiflung des Königs Lear, Hamlets Unentschlossenheit, Billy Buds stumme Wut oder das anonyme Böse des Holocaust.“ (Benhabib 2006: 208).

Jedes agonale Handeln ist in gewissem Sinne auch narrativ, aber nur die wenigsten Handlungen haben einen agonalen Charakter (vgl. ebd.: 208). Das agonale und das narrative Handlungsmodell korrespondieren mit jeweils verschiedenen Formen von Öffentlichkeit. Agonales Handeln findet immer im öffentlichen Raum statt beziehungsweise erzeugt diese Öffentlichkeit. Das narrative Handeln hingegen kann sich im privaten Raum ereignen und auch dort verbleiben. Es ist fester Bestandteil des Alltags. Nur unter besonderen Umständen erzeugt es einen öffentlichen Raum, der über einen bloßen Erscheinungsraum hinausgeht. Der Erscheinungsraum ist demnach lediglich ein Ort, an dem Menschen dasselbe sehen. Damit Öffentlichkeit im Sinne Arendts entsteht, braucht es eine gemeinsame Welt der Verständigung über Werte, Überzeugungen und Einstellungen (vgl. ebd.: 204-206). In diesem Sinne ist die gemeinsame Welt ein wichtiger Terminus in Arendts Denken; sie ist das, was Menschen zugleich verbindet und voneinander trennt. Arendt verwendet in diesem Zusammenhang auch die Metapher eines Tisches, an dem zwei Personen sitzen und durch diesen Tisch gleichermaßen voneinander getrennt und miteinander verbunden sind.⁷⁸

Die Unterscheidung zwischen dem narrativen und agonalen Handeln ermöglicht darüber zu reflektieren, welche Formen der Öffentlichkeit spezifische künstlerische Arbeiten erzeugen

Epistemologie ist in Grundzügen aber bereits angelegt. Ihr ursprünglich auf drei Bände ausgerichtetes *Vom Leben des Geistes* ist hingegen stärker erkenntnistheoretisch geprägt.

⁷⁸ Arendts Verständnis von Welt geht auf ihren Lehrer Martin Heidegger zurück. Für Heidegger ist die menschliche Existenz primär ein „In-der-Welt-sein“ (vgl. Heidegger 2006 [1927]): 114-126).

oder unterstützen. Wird eher agonal oder narrativ vorgegangen? Entsteht lediglich ein Erscheinungsraum oder geht es womöglich um die Herstellung beziehungsweise die Aushandlung einer gemeinsamen Welt im Arendtschen Verständnis?

Habermas sieht bei Arendt das Problem der Bildung starrer Dichotomien wie die Unterscheidung zwischen praktisch-politischer Tätigkeit und Produktion sowie privat und öffentlich. Dies führe nach Habermas dazu, dass wesentliche Dimensionen des Handelns nicht erfasst würden und die Untersuchung des Gesellschaftlichen als schädliche Verschränkung von Sozialem, Ökonomie und Politik von vornherein abgelehnt würde. Damit sei die Möglichkeit, moderne Gesellschaften zu verstehen, verstellt (vgl. Habermas 1978: 113). Tatsächlich warnt Arendt davor, dass mit der Expansion des Gesellschaftlichen die Politik verdrängt werde. Dies sei in der Moderne, in der das Politische nur noch eine Unterkategorie des Gesellschaftlichen sei, bereits geschehen (vgl. Arendt 2013 [1960]: 43). Gesellschaft ist für Arendt negativ besetzt als „eine Form des Zusammenlebens, in der die Abhängigkeit des Menschen von seinesgleichen um des Lebens willen und nichts sonst zu öffentlicher Bedeutung gelangt“ (ebd.: 59). Die Folge dessen sei ein gesellschaftlicher Raum, der nur noch durch die lebensnotwendigen Tätigkeiten bestimmt werde. Benhabib erläutert, welche Trennung von Politik und Gesellschaft Arendt meinen könnte und kommt zu dem Schluss, dass jede Form der begrifflichen Trennung von Politik und Gesellschaft problematisch ist. Fragen der Ökonomie können politische Qualität haben und Politik entsteht an den Schnittstellen zu Wirtschaft, staatlichen Institutionen und sozialen Einrichtungen. Von dieser Feststellung ausgehend stellt Benhabib die kritische Frage: „Ist Arendts Begriff des öffentlichen Raums ausgefeilt und ausgiebig genug, um der soziologischen Komplexität und Verschiedenartigkeit moderner Institutionen gerecht zu werden?“ (Benhabib 2006: 225). Eine Antwort darauf lässt sich nur durch die Bestimmung dessen finden, was mit den Arendtschen Begriffen öffentlicher Raum und Handeln jeweils in den Fokus genommen werden soll. Inwieweit sich Arendts Schriften für eine Analyse moderner politischer Systeme eignen, bleibt fraglich. Wenn es allerdings darum geht, zu untersuchen, wie eine bestimmte Gruppe face-to-face kommuniziert und auf ihr öffentliches Umfeld einwirkt, so erweisen sich Arendts Begriffe als weiterführend. Dies trifft umso mehr zu, wenn sich diese Gruppe, wie im Falle von Projekten der SEA, zusammenfindet, um mittels

der ästhetischen Distanz ein Loslösen von den eigenen Interessen und gesellschaftlichen Zwängen zu ermöglichen und ein gemeinsames Handeln zu erleben. Eine solche Form des Handelns in Verknüpfung mit öffentlichem Raum entspricht Arendts Politikverständnis und relationalen Raumvorstellungen. Öffentlicher Raum und Öffentlichkeit entstehen durch das menschliche Handeln. Handeln wiederum ist die Gestaltung des Raumes zwischen den Menschen, ausgehend von den unterschiedlichen Standpunkten, die die Individuen in der Welt einnehmen. Arendt betont die Freiheit und die Macht, die mit dem Handeln im öffentlichen Raum einhergehen. Sich die Freiheit zu nehmen, sich selbst auszudrücken, ist aus ihrer Sicht eine politische Handlung. SEA-Projekte könnten eine Möglichkeit sein, durch künstlerisches Handeln aus der Passivität auszubrechen, eigene Ausdrucksweisen zu finden und den Raum des gesellschaftlichen Zusammenlebens aktiv mitzugestalten.

Arendts Verständnis von Öffentlichkeit geht von Handeln als direkter Kommunikation im physischen Raum aus. Interaktionen zwischen Menschen, die durch Medien vermittelt stattfinden, werden von ihr nicht explizit thematisiert. Damit blendet ihre Theorie die Frage aus, wie Öffentlichkeit vermittelt durch moderne Kommunikationsmedien stattfindet.⁷⁹

SEA nimmt das Bedürfnis nach direkter Interaktion und kollektiver ästhetischer Erfahrung, welches in einer durch digitale Kommunikation geprägten Gesellschaft weiterhin ungebrochen ist, als Ausgangspunkt. Projekte dieser Kunstform setzen gewöhnlich stark auf face-to-face Kommunikation und gemeinsames Erleben. (Massen-)medien spielen hier als Werkzeuge zur Herstellung dieser Interaktionen sowie für die Öffentlichkeitswirksamkeit eine Rolle. Der Fokus liegt aber auf Interaktion an einem gemeinsamen Ort. Insofern fällt die

⁷⁹ Auch Habermas geht in seinen frühen Schriften von einer Öffentlichkeit aus, die dadurch entsteht, dass Individuen sich in konkreten Räumen physisch treffen und miteinander diskutieren. In „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ zeigt er auf, wie in der Kaffeehauskultur eine politische Öffentlichkeit heranwachsen konnte und wie diese politische Öffentlichkeit im Zeitalter der Massenmedien bedroht ist. 1990 aktualisierte er diese Sichtweise in seinem Vorwort zu einer Neuauflage von „Strukturwandel der Öffentlichkeit“. Im Jahr 2020 reflektierte er in einem Interview in der Zeitschrift „Leviathan“ seine Aussage (vgl. Habermas 2020). Die Frage nach der Öffentlichkeit im digitalen Zeitalter ist Gegenstand einer Vielzahl an Publikationen (vgl. Bedford-Strohm et al. 2019; Hauser et al. 2019; Reichert 2013).

bei Arendt fehlende Reflexion über massenmedial vermittelte Öffentlichkeit im Hinblick auf den Forschungsgegenstand dieser Arbeit weniger stark ins Gewicht.

3.2.1.5 Private und öffentliche Räume und das „Verschwinden“ des öffentlichen Raumes als gemeinsame Welt

Für Arendts Verständnis von öffentlichem Raum ist die Unterscheidung zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit elementar. Sie geht zunächst von der Ordnung aus, wie sie in der antiken Polis vorherrschte. In der Polis war das Leben im Privaten ein unfreier Zustand, da hier die Notwendigkeiten des Alltags verrichtet werden mussten und man unter Umständen gezwungen war, einem Hausherrn zu gehorchen beziehungsweise als Hausherr selbst zu befehlen (vgl. Arendt 2013 [1960]: 42). Im privaten Raum war der Mensch der Möglichkeit der Auseinandersetzung mit anderen Menschen und fremden Perspektiven und damit dem Wirklichkeitsempfinden beraubt (vgl. ebd.: 72). In der antiken Polis galt die Befreiung von Notwendigkeiten, die dem Lebenserhalt dienten, als Grundvoraussetzung für das Handeln im öffentlichen Raum. Nur wer sich diesen Pflichten zeitweise entledigen konnte, war in der Lage, in die Öffentlichkeit zu treten und damit Welt politisch zu gestalten (vgl. ebd.: 40f.).

Das Private wiederum schafft die Voraussetzungen für das Handeln in der Öffentlichkeit. In der Antike waren diese Voraussetzungen nur gegeben, wenn die Person Eigentum besaß. Das Eigentum und das Zuhause bedeuteten die Absicherung der eigenen Existenz und der Familie und schafften somit Freiraum für Handeln in der Öffentlichkeit. Auch für das Leben in der Moderne lässt sich sagen, dass Menschen ohne ein Zuhause Sicherheit und eine feste Verankerung im Leben fehlen, von denen aus sie sich in die Öffentlichkeit begeben können, um dort zu handeln.⁸⁰

⁸⁰ In der Moderne schafft der Sozialstaat diese Sicherheit; durch Bürgerrechte wird jedem der Zutritt zur Öffentlichkeit garantiert. Eine Ausnahme stellen Asylbewerber dar, die in ihren Rechten gegenüber Staatsbürgern eingeschränkt sind.

Im Privaten nehmen viele Handlungen ihren Anfang; auch deshalb ist das Private wichtig und keineswegs als minderwertig misszuverstehen. Arendt macht dies deutlich, indem sie auf die Verflachung eines Lebens hinweist, das nur in der Öffentlichkeit stattfindet:

„Wir kennen alle die eigentümliche Verflachung, die ein nur in der Öffentlichkeit verbrachtes Leben unweigerlich mit sich führt. Gerade weil es sich ständig in der Sichtbarkeit hält, verliert es die Fähigkeit, aus einem dunkleren Untergrund in die Helle der Welt aufzusteigen; es büßt die Dunkelheit und Verborgtheit ein, die dem Leben in einem sehr realen, nicht subjektiven Sinn seine jeweils verschiedene Tiefe geben.“ (Arendt 2013 [1960]: 87)

Das Gleichgewicht zwischen Öffentlichkeit und privatem Bereich, wie es in der Antike vorherrschte, beschreibt Arendt als eine Art Idealzustand. In der Neuzeit verwischt diese Grenze mit der Entstehung der Gesellschaft, in der vormals private Tätigkeiten zu gesellschaftlichen und damit öffentlichen Angelegenheiten wurden (vgl. Arendt 2013 [1960]: 47-62). Arendt bezeichnet Gesellschaft als „Familienkollektiv, das sich ökonomisch als eine gigantische Über-Familie versteht und dessen politische Organisationsform die Nation bildet.“ (ebd.: 39). Mit dem Aufkommen des Gesellschaftlichen, des Nationalstaats und der Ökonomie veränderte sich auch die Wahrnehmung von Politik. Sie ist der Gesellschaft in den Dienst gestellt und soll die Rahmenbedingungen für das Gemeinwohl setzen.⁸¹

Als Gegenstück zur Gesellschaft entsteht das Intime als eine Art subjektiver Schutzraum: „Unter diesem Gesichtspunkt erscheint die moderne Entdeckung der Intimität wie eine Flucht vor der Gesellschaft, die sich der gesamten äußeren Welt bemächtigt hat (...)“ (Arendt 2013 [1960]: 84). Zudem führen die Medien im digitalen Zeitalter zu einer Verwischung der Grenze zwischen der öffentlichen und der privaten Sphäre. Autoren wie Richard Sennett, Jürgen Habermas, aber auch Arendt selbst haben aufgezeigt, wie sich das Verhältnis zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen über die Zeit hinweg verschiebt. Das, was als öffentlich, privat oder intim gilt, ist je nach Epoche und Kulturkreis unterschiedlich (vgl.

⁸¹ Arendt weist darauf hin, dass das in der Antike vorherrschende Konzept von Freiheit nichts mit Freiheit im Sinne von Egalität, wie wir sie heute verstehen, zu tun hat. Ausgrenzung von beispielsweise Sklaven oder Frauen aus dem öffentlichen Leben waren eine Selbstverständlichkeit. Die Öffentlichkeit und die damit verbundene Freiheit war ein Privileg weniger (vgl. Arendt 2013 [1960]: 42).

Sennett 2013 [1974]: 167-171 und 453-469).⁸² Die Genderstudies haben herausgestellt, dass die Dichotomie von privat versus öffentlich eng zusammenhängt mit Geschlecht, ethnischer Herkunft und gesellschaftlichem Status (vgl. Warner 2005: 21-63).

In der Stadt liegen private und öffentliche Räume eng beieinander. Scheinbar mit Leichtigkeit wechseln Menschen, während sie sich durch den urbanen Raum bewegen, zwischen Verhaltensweisen, die der privaten und der öffentlichen Sphäre angemessen sind. Gleichzeitig sind die Grenzen zwischen öffentlicher und privater Sphäre durchlässiger geworden. Für Frank Eckardt steht mit Blick auf moderne Kommunikationsmedien und dem zunehmenden Äußern von Gefühlen im öffentlichen Raum „die grundlegende Logik der emotionalen Ordnung der modernen Stadt mit ihrer privaten-öffentlichen Dialektik“ (Eckardt 2014: 49) in Frage.

„Die ‚echten‘ Gefühle bewahren wir uns nicht mehr nur für zu Hause oder die ‚Hinterbühne‘ auf. Andererseits unterliegen Gefühle stärker der Selbst-Steuerung und sind daher rationalisiert, kontrolliert und interaktiv. Es ist darum nicht einfach so, dass der öffentliche Raum, wie Sennett (2004) und andere befürchten, verschwindet, sondern dass die grundlegende Logik der emotionalen Ordnung der modernen Stadt mit ihrer privat-öffentlichen Dialektik in Frage gestellt ist. Sharon Zukin (2010) spricht deshalb davon, dass anstelle der modernen nun die authentische Stadt tritt, in der die ‚Echtheit‘ des Körpers, der Person, der Empfindungen und Erfahrungen zur Triebkraft der Entwicklung der Stadt wird.“ (Eckardt 2014: 49)

In der Tat lassen sich in europäischen Städten viele Räume finden, die Hybridformen zwischen dem Öffentlichen und Privaten darstellen. Ein Beispiel sind sogenannte *Business Improvement Districts* (vgl. Siebel 2018: 69) oder auch öffentliche Wohnzimmer in Großstädten, wie etwa in der Clubkultur üblich (vgl. Steets 2008: 193-198). Zudem führt gesellschaftlicher Wandel immer auch zu einer Neudefinition dessen, was in öffentlichen Räumen erlaubt ist, was die Norm ist und was nicht toleriert wird.

Der stete Wandel des öffentlichen Raumes und seiner Funktionen in europäischen Städten wurde in zahlreichen Publikationen beschrieben und empirisch belegt. Was sich allerdings empirisch nicht belegen lässt, ist das Verschwinden des öffentlichen Raumes in den Städten

⁸² Bereits 1974 hat Sennett in „Verfall und Ende des öffentlichen Lebens“ eine massive Verschiebung der Verhältnisse zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen beschrieben (vgl. Sennett 2013 [1974]).

des 21. Jahrhunderts. Der öffentliche Raum verschwindet nicht, sondern ändert seine Funktionen. So erfülle die Agora im antiken Griechenland, die Arendt in „Vita Activa“ als Ausgangspunkt für ihr Denken nimmt, mehrere öffentliche Funktionen zugleich, angefangen von der politischen Aushandlung über die Rechtsprechung bis hin zum Handel. In modernen europäischen Städten gibt es für diese Tätigkeiten von öffentlichem Interesse spezialisierte Räume wie Märkte, Gerichtsgebäude und Schulen. Auch die Politik findet größtenteils nicht mehr auf der Straße statt (vgl. Siebel 2018: 66-68). Öffentliche Plätze sind trotz dieses Verlustes an Funktionen weiterhin Orte des Zusammentreffens, des Sehens und gesehen Werdens und teilweise der gesellschaftlichen Aushandlung. Zudem werden sie als politische Plattform von denjenigen genutzt, die sich auf andere Weise, etwa über die Parlamente oder Medien, nicht ausreichend Gehör verschaffen können:

„Wer sein Anliegen auf die Plätze der Stadt hinaustragen muß, vertritt in der Regel schwache Interessen, die keinen Zugang zu den etablierten Medien politischer Auseinandersetzung haben. (...) Der öffentliche Raum der Städte ist ein Raum des Protests.“
(Siebel 2018: 67f)

Einer der Hauptunterschiede zwischen dem privaten und dem öffentlichen Raum ist der Zugang. Private Räume zeichnen sich durch eingeschränkten und selektiven Zugang aus, öffentlicher Raum hingegen ist beziehungsweise sollte für alle Menschen einer Stadt, die Gesetze und bestimmte soziale Normen beachten, zugänglich sein. Zudem sollten die Bewohner*innen einer Stadt sich hier frei äußern und zum Beispiel von ihrem Demonstrationsrecht Gebrauch machen dürfen. Dahinter steht ein normativer Anspruch, der sich aus der Geschichte europäischer Städte und dem westlichen Demokratieverständnis ergibt. Arendt weist darauf hin, dass in totalitären Staaten zwar ein „Erscheinungsraum“ bestehen bleibt, nicht jedoch ein öffentlicher Raum im Sinne einer gemeinsamen Welt. So gesehen sind es die Zugänglichkeit und die Möglichkeit der freien Rede und des Handelns, die öffentliche Räume ausmachen und die in unterschiedlichen Formen bedroht sein können. Die Kritik am Verschwinden des öffentlichen Raumes ist aus dieser Perspektive eine Kritik an der Einschränkung der Zugänge zu öffentlichen Plätzen, Straßen und Parks und deren Nutzung. Diese Einschränkungen können sowohl juristischer Natur sein, zum Beispiel durch Verbote, als auch baulicher oder symbolischer Art. Zu Letzterem gehören beispielsweise bestimmte architektonische Elemente in Innenstädten, die suggerieren, dass hier nur

kaufkräftige Konsumenten willkommen sind (vgl. ebd.: 66-84). Die Einschränkung eines öffentlichen Raumes kann auch durch seine qualitative Verarmung erfolgen; ein Ort, der verwahrlost oder gefährlich ist oder seine Funktion nicht erfüllt, lädt nicht zum Verweilen ein und wird zu einer reinen Durchgangszone oder einem Unort beziehungsweise *Nicht-Ort* (Marc Augé).

Intensiv wurde in den letzten Jahren der Zusammenhang zwischen öffentlichem Raum in der Stadt und einer durch soziale Ungleichheit verursachten Spaltung der Gesellschaft, wie sie der Neokapitalismus sowie dysfunktionale politische Systeme befördern, diskutiert. Siebel fasst dieses Argument im Hinblick auf europäische Städte folgendermaßen zusammen:

„Wenn sich soziale Ungleichheit zur Spaltung der Gesellschaft vertieft, weil die Arbeitsmärkte nicht funktionieren, und wenn politische Konflikte nicht mehr demokratisch verhandelbar sind, weil Minderheiten keinen Zugang zum politischen System gewinnen, dann läßt das die Qualität des öffentlichen Raums nicht unberührt. Wenn Demokratie und Markt als Systeme der Inklusion versagen, so ist das die eigentliche Bedrohung des öffentlichen Raums. Deshalb entscheiden über die Qualität des öffentlichen Raums der europäischen Stadt nicht allein sein Rechtsstatus, seine Erreichbarkeit, seine Nutzungsvielfalt, die Qualität seiner architektonischen und städtebaulichen Gestaltung, das Verhalten seiner Nutzer sowie eine gelungene Balance zwischen Verunsicherung und sozialer Kontrolle. Entscheidend sind vielmehr die Funktionsfähigkeit der Märkte und der demokratische Charakter der politischen Strukturen, in die sie eingebunden sind.“ (Siebel 2018: 89)

Die Diskussion um den Zugang, die Nutzung und die atmosphärische Qualität von öffentlichen Räumen ist eine politische. Sie wird in Parlamenten, Institutionen und Medien ausgetragen, aber auch direkt auf Straßen und Plätzen. Auf welche Weise sich SEA-Projekte in diese Diskussionen einbringen, ist Gegenstand der Analyse in Kapitel 5.

3.2.1.6 Öffentlicher Raum und ästhetische Erfahrung

In Kapitel 2.1 wurde erörtert, wie Kunst im Verlauf des 20. Jahrhunderts schrittweise im urbanen Raum nicht nur in Form von Skulpturen und Bauwerken, sondern auch auf performativer Ebene Teil des öffentlichen Raumes wurde. Projekte der SEA wie ARTECITYA konzentrieren sich auf die physische Präsenz im Stadtraum sowie die direkte Begegnung und Kollaboration zwischen Menschen. Durch die Begegnung im öffentlichen Raum und die Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum wird eine Erfahrung hergestellt. Erfahrung

wird in diesem Zusammenhang definiert als die Auseinandersetzung mit der den Menschen umgebenden gemeinsamen Welt, aus der das Individuum verändert hervorgeht.⁸³

Mit Arendt lässt sich argumentieren, dass das Bedürfnis nach Erfahrung von einer Sehnsucht des Verstehens der Welt herrührt. Damit ist nicht etwa ein naturwissenschaftliches Verstehen von Kausalzusammenhängen gemeint, sondern eine Sinnsuche, die einhergeht mit dem Bedürfnis, sich selbst in der Welt zu verorten und in dieser zu wirken. Das Verstehen von Sinn ist wiederum nur möglich, wenn man von sich selbst einen Schritt zurücktritt und andere Perspektiven auf die Welt zulässt. Die Möglichkeit, von sich selbst Abstand zu nehmen zugunsten der Erfahrung anderer Perspektiven, lässt sich mit Arendt als eine Qualität des öffentlichen Raumes verstehen: Jennifer Pavlik schreibt im Hinblick auf Arendts Theorie: „Im öffentlichen Raum geht es nicht darum, zu Erkenntnis zu gelangen, sondern die Erfahrungen des alltäglichen Lebens verstehen und beurteilen zu können (...)“ (Pavlik 2015: 12). Die Erfahrung, die Menschen in öffentlichen Räumen machen können, liegt in der dort vorhandenen Vielstimmigkeit begründet. Im öffentlichen Raum besteht die Möglichkeit, etwas gemeinsam wahrzunehmen, wobei jeder und jede eine andere Perspektive auf dieses Geschehen hat und gleichzeitig die Perspektiven anderer anerkennt.

Wieso kommt der ästhetischen Erfahrung im öffentlichen Raum eine herausgehobene Position zu? Oder anders gefragt: Auf welche Weise hilft eine ästhetische Erfahrung bei der Konstruktion der Sinnhaftigkeit der Welt und der eigenen Verortung in ihr? Pavlik erläutert den Vorteil einer ästhetischen Denkhaltung im Hinblick auf die Erfahrung der Welt folgendermaßen:

„Nur indem man die Gegenstände der Wahrnehmung reflektiert, von seinen eigenen Interessen absieht und andere Menschen als ‚Zweck-in-sich-selbst‘ betrachtet, kann man andere Perspektiven auf die Welt mit dem nötigen Abstand von eigenen Interessen verstehen und beurteilen.“ (Pavlik 2015: 89f.)

Demnach ist eine ästhetische Denkhaltung als Betrachtungsweise der Welt an sich ohne Zweck grundlegend für das Begreifen der sinnhaften Welt des Zwischenmenschlichen.

⁸³ Diese Definition von Erfahrung orientiert sich an Oskar Negt und Alexander Kluge, die Erfahrungen als „kollektive Momente einer durch Begriffe und durch Sprache vermittelten Auseinandersetzung mit der Realität, mit der Gesellschaft“ bezeichnen (Negt/Kluge 1977: 44).

Arendts ästhetische Grundhaltung in Verbindung mit ihrem Verständnis von Handeln und öffentlichem Raum ermöglicht ästhetische Erfahrungen im öffentlichen Raum näher zu analysieren und die Verbindung zu politischer Aktion herzustellen. Mit Arendt lässt sich argumentieren, dass der Mensch in der Neuzeit „weltlos“ geworden ist. Dieser Prozess hat sich in den letzten Jahren weiter beschleunigt, unter anderem durch eine funktionale und qualitative Verarmung des öffentlichen Raumes, Zugangsbeschränkungen und durch fehlende gemeinsame Plattformen für demokratische Auseinandersetzungen.⁸⁴ Ästhetische Erfahrungen im öffentlichen Raum stoßen auf großes Interesse, da sie das Versprechen beinhalten, den öffentlichen Raum als einen Ort zu erfahren, in dem man gemeinsam mit anderen die Welt sinnhaft verstehen und sich als Teil dieser fühlen kann. So gesehen lässt sich die Zunahme an Kunst und Kultur im urbanen Raum als ein Ausdruck des Bedürfnisses nach Weltbezug und Weltverständnis interpretieren. Kunst wird in dem Maße im öffentlichen Raum relevant, in dem dieser seine Funktion, das heißt die Bildung eines gemeinsamen Weltverständnisses, verliert. Kunst fördert durch die Aufforderung zur ästhetischen Denkhaltung im öffentlichen Raum das Verstehen des alltäglichen Lebens. Dabei kann dies zunächst jegliche Form von Kunst im öffentlichen Raum sein. SEA kommt allerdings in doppelter Hinsicht eine herausgehobene Bedeutung zu: Erstens geht diese Kunstform direkt auf das Bedürfnis nach Erfahrung ein, indem sie diese als Teil des Kunstprojekts herstellt. Damit ermöglicht sie nicht nur eine ästhetische Denkhaltung, die zu Welterfahrung beitragen kann, sondern lässt die Partizipierenden Teil dieser Welterfahrung werden. Häufig schließt sie auch noch den Austausch über diese Erfahrung ein. Zweitens ist SEA ein direktes Handeln. Sie versucht nicht nur Welterfahrung zu ermöglichen, sondern zielt auch auf Weltveränderung ab. Damit wird die Distanz zur Welt, die eine ästhetische Denkhaltung zunächst mit sich bringt, wieder aufgehoben. Die Erfahrung eines SEA-Kunstprojekts ist somit sowohl eine ästhetische Distanzierung von der Welt zugunsten der Erfahrung einer Multiperspektivität als auch ein Schließen dieser Distanz durch ein konkretes „doing“, ein praktisches Handeln. In SEA wird Kunst zu einer unmittelbaren

⁸⁴ Siehe hierzu beispielsweise die Kritik an den Filterblasen im Internet (vgl. Bedford-Strohm et al. 2019).

politischen Handlung beziehungsweise beansprucht eine politische Handlung zu sein, ohne dabei die ästhetische Distanz ganz abzulegen. Hierin liegt das Neue im Vergleich zu anderen Kunstformen.

Für Terkessidis ist kollaborative Kunst eine Praxis, in der eine „dritte Person“ entstehen kann. Damit meint er unter Bezugnahme auf Emmanuel Lévinas, dass in der Begegnung von Menschen eine Intersubjektivität und eine „Erfahrung des Anderen und die Verantwortung für den Anderen“ (Terkessidis 2015: 218) möglich wird, die jenseits des eigenen Ichs liegt und Gemeinsinn hervorbringt. Aus dieser Perspektive lässt sich die Anziehungskraft mancher SEA-Projekte nicht nur mit der Chance auf eine ästhetische Welterfahrung, sondern auch mit der Möglichkeit, ein Gefühl der Verbundenheit zu anderen Teilnehmer*innen des Projekts aufzubauen, erklären.

Ästhetische Erfahrungen im öffentlichen Raum und in Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum unterscheiden sich fundamental von Erlebnissen in semi-öffentlichen Räumen, wie sie die Unterhaltungsindustrie produziert. Als Inbegriff dieser kommerziellen Erlebnisräume gelten Shopping Malls⁸⁵ und Themenparks, aber auch durchgeplante Innenstädte, die Randgruppen ausgrenzen und ein störungsfreies Konsumerlebnis ermöglichen sollen. In US-amerikanischen Städten hat sich für solche Orte die Bezeichnung *Privately Owned Public Open Spaces (POPOS)* etabliert. Solche Orte werben häufig damit, ästhetische Erlebnisse in einer sauberen und störungsfreien Umwelt zu ermöglichen. Diese Erlebnisse sind jedoch im engeren Sinne keine Erfahrungen, da sie nicht in der Auseinandersetzung mit der Welt stattfinden, sondern in abgeschirmten Räumen, in denen nichts das Vergnügen und den Konsum stören soll und nichts als das Erwartbare geboten wird. Erfahrung wird hier reduziert auf ein oberflächiges Spektakel im Sinne Guy Debords (vgl. Debord 1996). Eine Ambiguität der Bedeutung und eine Multiperspektivität gehen verloren, übrig bleibt Unterhaltung.

⁸⁵ Unterschiedliche Aspekte dieses „neuen Raumtypus“ diskutieren Autor*innen aus verschiedenen Disziplinen in dem von Jan Wehrheim im Jahr 2007 herausgegebenen Band (Wehrheim 2007).

3.2.2 Theoretische Grundlagen zur Betrachtung von ARTECITYA als Netzwerk

Dieses Kapitel stellt die sozialen Interdependenzen des urbanen Raumes und ihre Akteure ins Zentrum. Die Grundlage für diese Perspektive wurde bereits mit Hannah Arendts Verständnis von Handlung erörtert. Sie betont, dass sich das Subjekt erst im Handeln konstituiert. Handlungen führen neben leicht ersichtlichen Veränderungen der physischen Welt auch immer zu einem Zwischenraum menschlicher Bezüge. Diese sozialen Beziehungen wirken durch alles hindurch. Somit ist Handeln in doppelter Hinsicht zu verstehen: als Veränderung von Gegebenheiten im Raum und als Veränderung der zwischenmenschlichen Beziehungen. Ausgehend von Arendts Verständnis von Handlung stellt sich die Frage, wie zwischenmenschliches Handeln beschrieben und untersucht werden kann. Im Projekt ARTECITYA finden sich auf den ersten Blick charakteristische Eigenschaften von Netzwerken wie beispielsweise die nicht vorhandenen Grenzen sowie die Interrelation. Dies wird besonders dann deutlich, wenn man sich die lokale und internationale Struktur von ARTECITYA vor Augen führt und die zahlreichen Beziehungen, in die die Teilnehmer*innen eingebunden sind.

Die Beschreibung und Analyse eines Projekts wie ARTECITYA als Netzwerk ist keineswegs eine Selbstverständlichkeit. Obwohl der Begriff des Netzwerks momentan vielfach diskutiert und teilweise schon inflationär verwendet wird, wäre auch ein Ansatz denkbar, der anstatt von Netzwerken von Systemen ausgeht, wie etwa die Systemtheorie.⁸⁶ Die Betrachtung von ARTECITYA als Netzwerk hat den entscheidenden Vorteil der empirischen Beschreibbarkeit. Im Folgenden sollen die theoretischen Grundlagen für eine Netzwerkanalyse dargelegt und reflektiert werden. Dafür werden verschiedene Ansätze der Netzwerktheorie vorgestellt und im Hinblick auf ihr Potenzial für das Forschungsvorhaben betrachtet.

⁸⁶ Siehe hierzu beispielsweise White et al. (2007). In diesem Beitrag wird Luhmanns Systemtheorie der Netzwerkanalyse gegenübergestellt und argumentiert, weshalb sich die Netzwerkanalyse besser für die Untersuchung sozialer Systeme in der Praxis eignet und inwiefern Luhmanns Arbeiten eine wertvolle Ergänzung dazu sein können.

3.2.2.1 Theorien zur Beschreibung sozialer Netzwerke

Als Grundlage für die Analyse von ARTECITYA als soziales Netzwerk dient die „Soziale Netzwerkanalyse“, die sich auf Georg Simmel als Gründungsvater beruft. Sein Konzept der „sozialen Form“ und seine Darstellung der Eigenlogik von Konstellationen sind Ausgangspunkte für die Netzwerkforschung (vgl. Fuhse 2016: 23). In „Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung“ (Simmel 2013 [1908]) geht Simmel davon aus, dass zunächst Form und Inhalt voneinander zu trennen sind. Verschiedene Interessen, Neigungen und Triebe sind nach seinem Verständnis die Inhalte, die zur Kontaktaufnahme mit anderen Individuen beziehungsweise Gruppen führen, jedoch nicht entscheidend für die Wechselwirkungen sind, die ausgehend von der Kontaktaufnahme entstehen. Wechselwirkungen führen zu sozialen Beziehungen, die wiederum in unterschiedlichen sozialen Konstellationen resultieren. Simmels Interesse ist es, diese sozialen Konstellationen oder – in seinem Sprachgebrauch – „sozialen Formen“ zu untersuchen (vgl. Fuhse 2016: 23f.). Dasselbe Ziel verfolgt auch die Netzwerkforschung, wie sie heutzutage betrieben wird.

„Soziale Konstellationen werden formal (erst einmal ungeachtet individueller Eigenschaften und Motive) analysiert mit Blick etwa auf strukturelle Vorteile oder Nachteile für Inhaber bestimmter Positionen in Netzwerken.“ (Fuhse 2016: 24)

Obwohl Simmel den Begriff des Netzwerks noch nicht verwendet, sondern von Gruppen spricht, führt er wesentliche Elemente ein, die der heutigen Netzwerkforschung nach wie vor als Grundlage dienen. Dazu zählt der Anspruch, soziale Konstellationen formal zu untersuchen und sich hierbei auf die Interdependenzen zwischen Individuen zu konzentrieren. Zudem definiert Simmel die Triade⁸⁷ als kleinste Form der Vergesellschaftung (vgl. ebd.: 24).

Simmel ist jedoch nicht der einzige Vorgänger der heutigen Netzwerktheorien. In den USA wurde die formale Soziologie von Simmel mit dem amerikanischen Pragmatismus verbunden und von William Thomas, George Herbert Mead und Herbert Blumer zum symbolischen Interaktionismus weiterentwickelt. Diesem liegt die Ansicht zugrunde, dass

⁸⁷ Gemeint ist eine Gruppe, die aus drei Personen besteht.

Menschen sich mit Symbolen verständigen. Der symbolische Interaktionismus schöpft dabei aus unterschiedlichen Disziplinen wie der Psychologie, Soziologie, Ethnologie und der Kulturphilosophie. Eine wichtige Quelle ist der amerikanische Pragmatismus, wie er von John Dewey, William James und Charles Sanders Peirce begründet wurde. Dieser geht davon aus, dass jegliche Erkenntnis, zu der Menschen gelangen können, durch Zeichen vermittelt ist. In Verbindung mit Simmels Ansatz kamen Mead und Blumer zu der Annahme, dass Menschen Symbole austauschen und verarbeiten und dass dies insbesondere innerhalb von Gruppen geschieht (vgl. ebd: 24f).

Neben diesen Ansätzen ist die Figurationssoziologie von Norbert Elias von großer Bedeutung für spätere Netzwerktheorien. Mit Figuration bezeichnet Elias ein soziales Beziehungsgeflecht, das sich ständig verändert. Der Begriff wurde von ihm eingeführt, um Gruppenstrukturen in Zusammenhang mit dem Verhalten von Individuen zu untersuchen und Abhängigkeiten von sozialen Gruppen deutlich zu machen:

„Figurationen sind Beziehungsgeflechte von Menschen, die mit der wachsenden gegenseitigen Abhängigkeit der Menschen untereinander immer komplexer werden. Die Mitglieder einer Figuration sind durch viele solcher gegenseitiger Abhängigkeiten (Interdependenzketten) aneinander gebunden. Figurationen sind soziale Prozessmodelle.“ (Treibel 2009b: 140)

In Elias Buch „Was ist Soziologie?“ findet sich bereits eine Zeichnung, die heutigen Darstellungen von Netzwerken ähnelt (vgl. Elias 1996 [1970]: 11). Wichtig ist Elias, die Interdependenz von Individuen darzustellen, die einem egozentrischen Gesellschaftsbild entgegensteht. Individuen sind für ihn immer durch Valenzen, das heißt Verbindungen zu anderen Menschen, welche emotional aufgeladen sind und eine bestimmte Wertigkeit besitzen, gekennzeichnet. Elias drückt das folgendermaßen aus:

„Das kann man sich modellartig am besten vergegenwärtigen, wenn man sich jeden Menschen zu einer gegebenen Zeit als ein Wesen mit vielen Valenzen vorstellt, die sich auf andere Menschen richten, von denen einige in anderen Menschen ihre feste Bindung und Verankerung gefunden haben, andere dagegen, frei und ungesättigt, auf der Suche nach Bindung und Verankerung in anderen Menschen sind.“ (Elias 1996 [1960]: 147)

Ein für diese Arbeit relevanter Aspekt bei Elias sind seine Überlegungen dazu, inwieweit Individuen soziale Entwicklungen bewusst steuern können. Er kommt zu dem Schluss, dass Individuen zwar Prozesse anstoßen, diese aber nur in sehr geringem Maße kontrollieren

können. Vielmehr verändern die Prozesse seiner Auffassung nach die Individuen. Elias spricht in diesem Zusammenhang auch von der Macht der sozialen Figuration, die das Denken und Handeln der Individuen beeinflusst und einschränkt. Ihm geht es dabei um ein relationales Machtverständnis, das heißt Macht wird nicht von einzelnen besessen, sondern entsteht in der Beziehung zu anderen und äußert sich in sogenannten Machtbalancen. Letzterer Begriff drückt aus, dass Macht nicht einseitig, sondern in den meisten Fällen zwar ungleich verteilt, aber auf beiden Seiten vorhanden ist (vgl. Treibel 2009a: 74-77).

Simmel und Elias haben die Grundsteine für ein Denken in Netzwerken gelegt. Spätere Ansätze stellen eher die Empirie als die Theorie in den Vordergrund und gehen quantitativ vor. Dazu zählen Gemeindestudien, wie sie von W. Lloyd Warner durchgeführt wurden oder auch die frühen Survey-Studien von Paul Lazarsfeld. In diesen Studien geht es darum, mit statistischen Analysen die Zusammenhänge zwischen Sozialbeziehungen und individuellen Sichtweisen und Einstellungen zu erheben (vgl. Kneer 2009: 33-35). Ein anderer Ansatz ist die formale Netzwerkanalyse in vordefinierten sozialen Kontexten mittels Soziogrammen und Matrizen. Dabei werden für die Darstellung Knoten (=Akteure) und Kanten (=Beziehungen) verwendet. Häufig erfolgen die Aufstellung und Auswertung mittels spezifischer Computerprogramme.⁸⁸

Gerade in den letzten Jahren haben sich neben diesen quantitativen Methoden verstärkt qualitative Ansätze durchgesetzt. Die wichtigsten Methoden zur Datensammlung sind hier die ethnographische teilnehmende Beobachtung, qualitative Interviews und die Dokumenten- und Konversationsanalyse. Für das hier vorliegende Forschungsinteresse scheinen diese Methoden geeigneter als quantitative Ansätze. Dennoch erfordert eine Netzwerkanalyse im ersten Schritt ein Vorgehen, mit dem das „*Muster von Sozialbeziehungen (...) als zentraler Aspekt sozialer Strukturen*“ (Fuhse 2016: 139) betrachtet werden kann. Dieses Muster lässt sich vor allem quantitativ mit Methoden der formalen Netzwerkanalyse untersuchen, die die Form des Netzwerks und die Akteure in ihrer strukturellen Einbindung in den Fokus nimmt. Der substanzielle Gehalt bleibt hingegen unberücksichtigt. Auch ist zu

⁸⁸ Siehe hierzu beispielsweise Jansen/Diaz-Bone 2014: 71-104. Softwarebasierte Methoden der Netzwerk-Analyse werden in Weyer et al. 2014: 105-127 vorgestellt.

bedenken, dass es sich bei der formalen Netzwerkanalyse um eine statische Methode handelt, die mögliche Handlungen im Netzwerk nicht abbildet (vgl. Weyer 2014: 51f.).

Ist das Netzwerk einmal abgebildet und in seiner Dichte sowie weiteren, quantitativ erfassbaren Eigenschaften wie der Position einzelner Knoten, Anzahl der Kanten eines Knotens, Brücken und Clustern beschrieben, eignen sich qualitative Methoden zur Untersuchung der Deutungsmuster und Sinnzusammenhänge, die in einem Netzwerk entstehen und dieses mitgestalten. Die Ergänzung von quantitativer Netzwerkanalyse mit qualitativen Mitteln erlaubt es somit, Netzwerkkonstellationen und Deutungsmuster miteinander in Zusammenhang zu bringen und daraus Erkenntnisse für die Forschungsfrage abzuleiten (vgl. Fuhse 2016: 141f.). An dieser Stelle erfolgt ein Exkurs zur Akteur-Netzwerk-Theorie mit dem Ziel, bestimmte Aspekte dieser Theorie, die stärker auf Handlungen abzielt als dies in der formalen Netzwerkanalyse der Fall ist, für die Analyse von ARTECITYA zu verwenden.

3.2.2.2 Akteur-Netzwerk-Theorie

In der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) wird Handeln als das Ergebnis des Zusammenwirkens unterschiedlicher Akteure verstanden, zu denen neben Menschen auch Tiere und Dinge sowie Institutionen zählen können. Alle Entitäten, die an der Bildung des Netzwerks beteiligt sind, werden als Akteure bezeichnet. Bruno Latour drückt dies folgendermaßen aus: „Akteur ist, wer von vielen anderen *zum Handeln gebracht* wird“ (Latour 2007: 81, Hervorhebung im Original). Latour spricht auch von Akteur-Netzwerken statt Akteuren und verdeutlicht so das Unvermögen des einzelnen Akteurs, sein Handeln vollständig zu bestimmen (vgl. ebd.: 82). Hier wird eine Parallele zu Arendt erkennbar, die die Metapher des Webens der Fäden in bestehende Bedeutungsgefüge verwendet (vgl. Kapitel 3.2.1.4). Die ANT geht jedoch nicht von einer bereits vorhandenen sozialen Ordnung aus, sondern von der Entstehung dieser Ordnung durch die sozialen Beziehungen der Akteure.

Der Begriff des Netzwerks wird in der ANT auf spezifische Weise verwendet. Er ist aus Sicht der Theoretiker der ANT ein „generelles Organisations- bzw. Operationsprinzip des Sozialen“ (Kneer 2009: 24). Der Prozess des Netzbildens ist immer ein doppelter: Zum

einen verändern sich die Beziehungen zwischen den Akteuren des entstehenden Netzwerks, zum anderen verändern sich die Akteure selbst (vgl. Schulz-Schaeffer 2014: 268). Wichtig zu betonen ist, dass die ANT nicht die Absicht verfolgt, ein Geschehen auf eine soziale Ursache zurückzuführen und auf diese Weise zu erklären. Vielmehr lässt sie diese klassische Herangehensweise hinter sich und beschränkt sich stattdessen auf eine möglichst genaue Beschreibung der Netzbildung. Dabei geht sie davon aus, dass eine solche Beschreibung bereits die Erklärung des Geschehens beinhaltet (vgl. Kneer 2009: 27).

„Entweder werden die Netzwerke, die eine gegebene Situation möglich machen, vollständig entfaltet – und dem noch eine Erklärung hinzuzufügen ist überflüssig –, oder wir ‚fügen eine Erklärung hinzu‘, die besagt, daß irgendein anderer Akteur oder Faktor noch berücksichtigt werden sollte; dann aber ist es die *Beschreibung*, die noch einen Schritt *weiter ausgeführt* werden müßte.“ (Latour 2007: 238, Hervorhebung im Original)

Davon ausgehend versucht die ANT, nicht bereits mit verschiedenen Annahmen und Kategorien an den Forschungsgegenstand heranzugehen, sondern sich möglichst vollständig auf die Beschreibung des Netzwerks zu beschränken. Dafür verwendet sie viele Begriffe aus der Semiotik wie beispielsweise Aktant, Übersetzung und Inskription. Begriffe, die im normalen Sprachgebrauch nur für Menschen Verwendung finden, werden auf Dinge übertragen.⁸⁹ Auf diese Weise soll sichergestellt werden, dass soziale, technische und biologische Faktoren als variabel und nicht als gegeben betrachtet werden. Somit ist die ANT „die konsequente Weiterführung und Radikalisierung des sozialkonstruktivistischen Ansatzes in der Wissenschafts- und Technikforschung“ (Schulz-Schaeffer 2014: 274).

Ein wichtiges Prinzip der ANT ist Symmetrie:

„Unser allgemeines Symmetrieprinzip lautet somit, nicht zwischen natürlichem Realismus und sozialem Realismus abzuwechseln, sondern Natur und Gesellschaft als gemeinsames Resultat einer anderen Aktivität zu begreifen, die für uns interessanter ist. Wir nennen sie Netzbilden.“ (Callon/Latour 1992: 348)

Latour vertritt die Auffassung, dass Handelnde bereits über ausreichend eigene Vorstellungen, Handlungstheorien sowie Erklärungen verfügen und es somit nicht der Vorannahmen und Theorien des Forschers beziehungsweise der Forscherin bedarf. Diese

⁸⁹ Zur Verwendung der Sprache siehe das Beispiel der Kammuscheln von Callon (vgl. Callon 1986).

sollte unparteiisch sein; ihr fällt die Aufgabe zu, durch exakte und symmetrische Beschreibung das Wissen der Akteure sichtbar und ihre Handlungen verständlich zu machen (vgl. Kneer 2009: 27). Dieser Ansatz scheint auch für die vorliegende Arbeit sinnvoll. Dementsprechend wird versucht, das Wissen der Akteure sowie ihre Handlungsmotive in Interviews und durch teilnehmende Beobachtung aufzudecken. Gleichzeitig wird davon ausgegangen, dass es unvermeidbar ist, bestimmte Grundkonzepte wie öffentlicher Raum und Partizipation, ausgehend von Theorien aus den Kultur- und Sozialwissenschaften zu reflektieren und das so auf theoretischer Ebene gewonnene Wissen für eine noch genauere Beschreibung und Analyse des Forschungsgegenstandes fruchtbar zu machen. Die Unmöglichkeit, die Akteure und Übersetzungsprozesse ohne Vorannahmen zu beschreiben, wird auch in der Literatur kritisch gesehen. Hier wird unter anderem darauf verwiesen, dass die Beobachtungen des Forschers beziehungsweise der Forscherin in gleicher Weise wie wissenschaftliche Aussagen als Konstrukte verstanden und hinterfragt werden müssen (vgl. Schulz-Schaeffer 2014: 280-283). Latour versucht diese Kritik zu entkräften, indem er betont, dass die ANT zu den Dingen an sich zurückkehren möchte: „Weg mit Kant! Weg mit der Kritik! Lasst uns zu der nach wie vor unbekannten und verachteten Welt zurückkehren“ (Latour 1988: 173). Eine solche Forderung ist aus philosophischer Sicht unhaltbar, wenn man vom Konstruktivismus, der ja auch der ANT zugrunde liegt, ausgeht und berücksichtigt, dass Erkenntnis niemals direkt, sondern immer vermittelt ist. Jede Wahrnehmung des Menschen verbindet sich unweigerlich mit Konzepten, seien diese sprachlicher oder anderer symbolischer Natur.⁹⁰ Somit ist sinnvoll, kulturtheoretisch und philosophisch reflektierte Begriffe und Perspektiven zu verwenden, um das Beobachtete zu beschreiben und einzuordnen. Nicht zuletzt verfäht die ANT genauso in der für sie typischen Sprache, denn eine objektive Sprache kann es nicht geben.

Der Prozess der Netzwerkbildung wird in der ANT als Übersetzung bezeichnet und in vier verschiedene, ineinandergreifende Phasen eingeteilt: Problematisierung, Interessement,

⁹⁰ Beispielsweise hat sich Ernst Cassirer mit der Vermitteltheit der Welt durch Symbole befasst. Für Cassirer ist jegliches Weltverständnis einschließlich der wissenschaftlichen Erkenntnis eine kulturell vermittelte Wirklichkeit, eine „Gestaltung zur Welt“ (vgl. Cassirer 1994 [1923]: 18f.).

Enrolement und Mobilisierung. Die Problematisierung umfasst die Definition der Ausgangssituation beziehungsweise des Problems sowie die Identifizierung geeigneter Akteure. In der Phase des Interesement geht es darum, die potenziellen Akteure für die Problemlösung zu gewinnen. Darauf folgt das Enrolement als Phase der multilateralen Verhandlungen und Aushandlungsprozesse. Hier zeigt sich, ob die Akteure die für sie bestimmten Rollen und Verhaltensweisen akzeptieren. In der Mobilisierung wird, sofern die Akzeptanz der vorgeschlagenen Rollen besteht, die Handlung umgesetzt. Das Ergebnis ist ein neues Netzwerk, das eine gewisse Stabilität aufweist und Identitäten, Kompetenzen sowie Handlungsspielräume der Akteure festlegt. Das neue Netzwerk muss jedoch nicht von Dauer sein, sondern kann sich jederzeit wieder auflösen. Für seine Stabilisierung ist weitere Aktivität notwendig, etwa durch die Erweiterung des Netzwerks. Der Prozess der Übersetzung führt einerseits zur Bildung beziehungsweise dem Wandel der Relationen zwischen den Akteuren und andererseits zu der Konstitution beziehungsweise Veränderung der Akteure. Beide Aspekte sind miteinander verschränkt (vgl. Kneer 2009: 25f.).

Wie ist nun aber das methodische Vorgehen der ANT? Wie gelangt man zu der von Latour und Michel Callon geforderten Beschreibung von innen heraus unter Berücksichtigung der Prinzipien der Symmetrie und Unparteilichkeit? Zunächst ist es dafür wichtig, den Standpunkt der Forscherin zu definieren. Ziel muss es sein, das Netzwerkbilden aus zwei verschiedenen Perspektiven zu beschreiben. Aus der einen Perspektive beobachtet die Forscherin die Akteure, um zu erheben, wie diese verschiedene Elemente in Verbindung bringen und daraus Erklärungsmuster und Handlungen ableiten. Aus der anderen Perspektive gilt es zu beobachten, wie sich der Prozess der Übersetzung auf die Akteure auswirkt. Dabei muss sich die Forscherin bewusst sein, dass es sich bei ihren Beobachtungen immer nur um Momentaufnahmen handelt, da sich Netzwerke und Akteure in stetigem Wandel befinden (vgl. Schulz-Schaeffer 2014: 276f.).

Ingo Schulz-Schaeffer sieht sogar die Möglichkeit, mittels der ANT nachzuvollziehen, warum die Bildung eines Netzwerks erfolgreich verlaufen oder gescheitert ist. Hierfür gilt es zu erfragen, welche Art der Übersetzung ein Akteur-Netzwerk zusammenbringt und aufrechterhält.

„Der Erfolg des Netzworlbildens beruht auf zwei Faktoren: Damit Netzwerke entstehen können, die zumindest zeitweilig stabil sind, müssen die Übersetzungen zum einen ein gewisses Maß an Konvergenz, zum anderen ein gewisses Maß an Irreversibilität des Netzwerks bewirken. Konvergenz bedeutet, dass sich die Akteure wechselseitig so verhalten, wie sie es voneinander erwarten, dass also die wechselseitigen Präskriptionen als Inskriptionen wirksam werden. Irreversibilität bedeutet, dass die Akteure in ihrem Verhalten und ihren Beziehungen zueinander stabil sind, mithin eine gewisse Resistenz gegenüber weiteren Übersetzungen aufweisen.“⁹¹ (Schulz-Schaeffer 2014: 278)

Konvergenz besteht dann, wenn die Akteure trotz ihrer Unterschiedlichkeit in den Übersetzungsprozessen ihr Verhalten aufeinander abstimmen, um so Reibungsverluste zu vermeiden und die eigenen sowie die Fähigkeiten der anderen Akteure optimal für das Netzwerk zu nutzen. Die Erzeugung von Konvergenz ist aufwändig. Es bedarf Investition, Anstrengung und Koordination, um ein Akteur-Netzwerk zu festigen. Mit Konvergenz geht auch Irreversibilität einher. Damit ist gemeint, dass ein Akteur-Netzwerk trotz sich verändernder Rahmenbedingungen weiter besteht und sich nicht in konkurrierende Übersetzungen auflöst. Eine Möglichkeit, dies zu erreichen, ist die Einbindung der Akteure in eine Vielfalt wechselseitiger Beziehungen. Wesentlich für Konvergenz und Irreversibilität ist die Phase des Enrolement. Die Akteure müssen die ihnen wechselseitig zugeschriebenen Rollen akzeptieren und sich aneinander ausrichten (vgl. ebd.: 277-279). In der Forschung zur ANT wurde versucht, die Phase des Enrolements genauer zu bestimmen. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es sich um einen Prozess handelt, der aus aufeinanderfolgenden, multilateralen Aushandlungen besteht. Schulz-Schaeffer beschreibt dies so:

„Enrolement‘ umfasst mithin eine Abfolge von Aushandlungen zwischen unterschiedlichen Akteuren, während derer Interessen und Ziele formuliert und verändert, Handlungsprogramme aufgestellt und modifiziert, Gegenprogramme einbezogen oder ausgeschaltet, Koalitionen gebildet oder aufgelöst und Aktanten neu eingeführt, umdefiniert oder entfernt werden.“ (Schulz-Schaeffer 2014: 279)

Ein weiterer interessanter Aspekt der ANT ist ihre Auffassung von Raum. Beim Netzworlbegriff handelt es sich nicht um eine Raumkategorie, vielmehr geht es darum, vorgefasste Raumkategorien zu hinterfragen. Bei Netzwerken lässt sich – anders als bei

⁹¹ Schulz-Schaeffer bezieht sich hier explizit auf Michel Callon und Bruno Latour und deren Konzept des black-boxing. Ein Netzwerk, das sehr konvergent und irreversibel ist, wird als Blackbox bezeichnet. Zum Konzept des black-boxing vgl. Latour 1999.

Systemen – kein Innen und Außen feststellen, entsprechend ist auch keine Abgrenzung nach außen möglich. Die geografische Nähe von zwei Akteuren sagt überdies nichts darüber aus, wie eng sie miteinander verknüpft sind (vgl. Kneer 2009: 26). Raum im geografischen Sinne spielt im Netzwerk dementsprechend zunächst keine entscheidende Rolle. Räume entstehen durch verschiedene Arten und Verläufe von Aktivitäten und nicht umgekehrt. Ignacio Farías erläutert dies unter Verweis auf Bruno Latours und Emilie Hermants „Paris ville invisible“ (1998) folgendermaßen:

„Space, time and the city itself are produced or, better, emerge thus in ways conditioned by the types and extension of the actor-networks operating at these local sites. In this manner ANT destabilizes the autonomy and explanatory priority attributed to space in urban studies, substituting the key notion of sites in plural for it.“ (Farías 2010: 6)

Dennoch, und auch das wird in der ANT betont, beeinflussen die vorhandenen geografischen beziehungsweise lokalen Räume, die in dieser Arbeit als Orte bezeichnet werden, die Aktivitäten in Netzwerken. Es geht also um eine Wechselbeziehung (vgl. Tironi 2010: 37).

Die Auswertung des ersten Daten-Sampels zeigt, dass innerhalb des großen Netzwerks ARTECITYA kleinere Zusammenschlüsse von einzelnen Akteuren entscheidend für den Projektverlauf waren. Diese temporären Strukturen und engen Arbeitsverhältnisse ansonsten unabhängiger Akteure lassen sich nur unzureichend mit den Begriffen und Konzepten der ANT beschreiben. Stattdessen bietet sich ein Ansatz an, der Kooperationen und Konnektive ins Zentrum rückt. Hierzu wurde in Kapitel 2.1.3 Gesa Ziemers Theorie der Komplizenschaft vorgestellt. Eine Komplizenschaft kann als eine spezifische Form eines Netzwerks verstanden werden, bei dem das Spannungsfeld zwischen Verbundenheit und Unverbundenheit als Konnektiv neue, assoziative Verknüpfungen zwischen Individuen mit gleichen Interessen entstehen lässt (vgl. Ziemer 2013: 64-70).

3.2.3 Praxistheoretische Perspektive nach Andreas Reckwitz

Handlungstheorien bergen die Gefahr einer „intellektualistische(n) Verzerrung einer einseitigen Fokussierung auf bewusste Absichten, Ziele und Überzeugungen des Individuums“ (Schulz-Schaeffer 2010: 326). Diesen Kritikpunkt greift der Ansatz der Praxistheorien auf, der nicht von Handlungen als kleinste soziale Einheiten, sondern von Praktiken ausgeht. Seine Stärke ist die Berücksichtigung von implizitem Wissen und Können

als genuiner Bestandteil von Praktiken. In Aktivitäten, wie sie in SEA-Projekten stattfinden, geht es um ein Agieren, das in Abhängigkeit von anderen Ereignissen stattfindet. Häufig entwickelt sich das Ziel des Projekts und der Weg dorthin erst durch das miteinander tätig sein. Entsprechend ist es naheliegend, die Analyse eines SEA-Projekts aus der Perspektive der Praxistheorie vorzunehmen. Im Folgenden wird etwas genauer auf die Besonderheiten von Praxistheorien eingegangen. Dabei wird sich zeigen, dass die ANT von den Grundannahmen der Praxistheorie beeinflusst ist. Dazu zählen ein genuines Interesse an der Beschreibung alltäglicher Praktiken der Akteure sowie der Fokus auf die Beziehungen, durch die Akteure erst zu solchen werden. Mit der Fokussierung auf Netzwerkbildung als Prozess, das heißt die Art und Weise, wie Akteure interagieren, befindet sich die ANT nah an praxistheoretischen Ansätzen.

Die „Theorie der sozialen Praxis“, wie Andreas Reckwitz sie formuliert, ist nicht als in sich geschlossene Theorie misszuverstehen; vielmehr handelt es sich um eine Denkweise, die bereits bei Theoretikern wie Pierre Bourdieu und Anthony Giddens zu Grunde liegt, vom späten Ludwig Wittgenstein und Martin Heidegger erweitert sowie von Charles Taylor in Anspruch genommen wird. Neuere Vertreter sind Luc Boltanski und Laurent Thévenot, die eine neue ethnomethodologische Sozialtheorie begründeten. Auch poststrukturalistischen Theorien, insbesondere Foucaults späte Arbeiten zur Technologie des Selbst und der Gouvernamentalität, liegt ein praxeologischer Ansatz zugrunde. Schließlich haben auch die Cultural Studies, die Artefakt-Theorie und die Theorien des Performativen mit jeweils spezifischen Forschungen zu einer Theorie der sozialen Praxis beigetragen (vgl. Reckwitz 2008b: 97-102). Reckwitz kommt der Verdienst zu, diese Theorien im Hinblick auf „soziale Praktiken“ zu systematisieren und eine praxistheoretische Perspektive (vgl. Reckwitz 2003: 284) herauszuarbeiten. Diese ist insofern weiterführend, als dass sie „einen quasi-ethnologischen Blick auf die Mikrologik des Sozialen“ (ebd.: 298) anleitet. Im Unterschied zu anderen Kulturtheorien, die sich auf sprachliche Äußerungen oder das Mentale konzentrieren oder auch Kultur als Text betrachten, beziehen Praxistheorien das Zusammenspiel von diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken als ein Komplex aus Körper, Dingen und Wissen ein (vgl. ebd.: 286ff). Praxistheorien ermöglichen somit einen anderen Blick auf Körper und Geist, Dinge, Wissen, Diskurse sowie Strukturen und Prozesse

(vgl. Reckwitz 2002: 250). Praxistheorien sind jene Kulturtheorien, die das Soziale als kollektive Wissensordnungen und Sinnsysteme der Kultur verstehen, und zwar als ein Know-how:

„Die Praxistheorie begreift die kollektiven Wissensordnungen der Kultur nicht als ein geistiges knowing-that, oder als rein kognitive Schemata der Beobachtung, auch nicht allein als die Codes innerhalb von Diskursen und Kommunikationen, sondern als ein praktisches Wissen, ein Können, ein know-how, ein Konglomerat von Alltagstechniken, ein praktisches Verstehen im Sinne eines Sich auf etwas verstehen.“ (Reckwitz 2008b: 111)

Eine Praktik ist eine routinierte Verhaltensweise, in der verschiedene Elemente zusammenspielen: Aktivitäten von Körper und Geist, Gebrauchsgegenstände und Wissen im Sinne von Know-how (vgl. Reckwitz 2002: 250). Die Praxistheorie geht davon aus, dass Know-how implizit und damit Teil der Praktik ist. Dabei muss es keinesfalls den expliziten Regeln entsprechen, die für ein Handlungsfeld formuliert wurden. Eine Analyse, die von der Praxistheorie ausgeht, fokussiert auf das Wissen, das innerhalb einer Praktik zur Anwendung kommt (vgl. Reckwitz 2003: 292).

„Statt zu fragen, welches Wissen eine Gruppe von Personen, d.h. eine Addition von Individuen, ‚besitzt‘, lautet die Frage, welches Wissen in einer bestimmten sozialen Praktik zum Einsatz kommt (und erst darauf aufbauend kann man auf die Personen als Träger der Praktiken rückschließen).“ (ebd.)

Dabei lässt sich das der Praktik inkorporierte Wissen wie folgt untergliedern:

„(...) ein Wissen im Sinne eines interpretativen Verstehens, d.h. einer routinemäßigen Zuschreibung von Bedeutungen zu Gegenständen, Personen, abstrakten Entitäten, dem ‚eigenen Selbst‘ etc.; ein i.e.S. methodisches Wissen, d.h. *script*-förmige Prozeduren, wie man eine Reihe von Handlungen ‚kompetent‘ hervorbringt; schließlich das, was man als ein motivational-emotionales Wissen bezeichnen kann, d.h. ein impliziter Sinn dafür ‚was man eigentlich will‘, ‚worum es einem geht‘ und was ‚undenkbar‘ wäre.“ (ebd.)

Praktiken als kleinste soziale Einheiten werden durch den menschlichen Körper und durch Artefakte ermöglicht. Eine Praktik kann beispielsweise eine künstlerische Tätigkeit sein, die von einem Körper, der dafür notwendige Kompetenz erworben hat, ausgeübt wird. Der Körper ist der eine Teil der Materialität, die Artefakte der andere Teil. Viele Praktiken bedürfen, um ausgeführt zu werden, bestimmter Artefakte. Dabei werden Artefakte weder als die Handlung determinierend noch als von ihr unabhängig verstanden, sondern „als Gegenstände, deren sinnhafter Gebrauch, deren praktische Verwendung Bestandteil einer sozialen Praktik ist oder die soziale Praktik selbst *darstellt*“ (Reckwitz 2008b: 115). Diese

Sicht kommt dem Umgang mit Artefakten in SEA-Projekten nahe. In solchen lässt sich beobachten, dass Artefakte weder das Zentrum der jeweiligen Arbeit bilden noch der Hauptbedeutungsträger sind, sondern eher als Mittel für einen sozialen Prozess eingesetzt werden.

Wichtig ist das Verständnis von Handeln, das der Praxistheorie zu Grunde liegt: Handeln wird in Teilen immer von Intentionalität im Sinne des Homo economicus bestimmt. Auch Normen und bestimmte symbolische Schemata beeinflussen das Handeln. Wichtig ist jedoch, dass Handeln in erster Linie als eine wissensbasierte Tätigkeit verstanden wird. Dabei findet das Wissen nicht vor der Praktik statt, sondern ist ihr inkorporiert. Eine Praktik muss nicht unbedingt ein Handeln mit anderen beinhalten, es kann auch der Umgang eines Subjekts mit Artefakten sein, die in die Praktiken eingebunden werden (Reckwitz 2008b: 116f.).⁹² Praktiken werden von Individuen ausgeführt, die Reckwitz als Agenten bezeichnet (vgl. Reckwitz 2002: 256). In SEA-Projekten sind es häufig Teilnehmer*innen, die ihr Wissen über bestimmte Räume der Stadt durch ihr Mitwirken einbringen. Dabei handelt es sich nicht zuletzt auch um implizites Wissen, das erst in den Praktiken offenkundig wird. Die Arbeiten der Künstlerin Jeanne van Heeswijk, etwa ihr in Kapitel 2.1.1 vorgestelltes Projekt „Philadelphia Assembled“, sind ein gutes Beispiel dafür, wie implizites Wissen in Form von gemeinsamen Praktiken eingebracht wird. Die Untersuchung eines SEA-Projekts aus der praxeologischen Perspektive verspricht die Möglichkeit, nicht nur Rückschlüsse auf implizites Know-how zu ziehen, sondern auch auf die Aktanten, Strukturen, Normen und Werte.⁹³ Der praxeologische Ansatz ist im Hinblick auf SEA-Projekte in folgenden Punkten relevant:

- Handlung wird nicht nur als symbolischer oder diskursiver Vorgang verstanden, sondern als eine Praxis, zu der sowohl der Körper als auch mentale Konzepte zählen.

⁹² Hier unterscheidet sich Reckwitz Verständnis von Handeln von dem Arendtschen Verständnis. Für Arendt ist Handeln immer eine soziale Aktion.

⁹³ Siehe zu einem solchen Vorgehen exemplarisch Hilmar Schäfers Ansatz zur Analyse des kulturellen Erbes ausgehend von einer praxistheoretischen Perspektive (vgl. Schäfer 2014).

Übertragen auf die Analyse eines SEA-Projekts bedeutet dies, auf die Tätigkeiten und Prozesse zu fokussieren.

- Der Körper ist nicht nur ein Instrument, das verwendet wird, um bestimmte mentale Konzepte auszuführen, sondern Teil der Praxis und damit Teil des Sozialen und der sozialen Ordnung (vgl. Reckwitz 2002: 251).
- Soziale Praktiken bestehen zum Teil aus routinierten, inkorporierten Bewegungsabläufen, gleichzeitig gehören mentale Abläufe dazu wie beispielsweise eingeübte Sichtweisen auf die Welt, Wünsche oder auch „Know-how“. Diese mentalen Abläufe sind ebenfalls sozial konstruiert (vgl. Reckwitz 2002: 251f). Es geht darum, soziales Handeln als Prozess aufzufassen und zu untersuchen.
- Dinge gehören zu den sozialen Praktiken dazu. Ähnlich wie in der ANT werden nicht nur Beziehungen zwischen Subjekten in die Analyse einbezogen, sondern auch Beziehungen zwischen Subjekten und Objekten. Die Interaktion zwischen Agenten und Objekten führt zu sozialen Strukturen, genauso wie die Interaktion zwischen Agenten (vgl. Reckwitz 2002: 252f.).
- Auch Diskurs wird als eine Form der sozialen Praktik verstanden. Er entsteht nur in einem bestimmten sozialen Gebrauchskontext und wird entsprechend rezipiert. Für die Analyse ist es wichtig, diesen Gebrauchskontext zu rekonstruieren, da erst in diesem Zusammenhang die Bedeutung eines Diskurses verstanden werden kann (vgl. Reckwitz 2003: 298).
- Implizites Wissen als Teil der Praktik kann beobachtet werden, indem man die Praktiken genauer beschreibt. In SEA-Projekten kann die Teilnahme von Bürgern dazu führen, dass sie ihr Know-how über Stadtgestaltung einbringen. Dieses Know-how würde in Formaten, die sich beispielsweise nur an die kognitive Ebene richten, verborgen bleiben.

3.3 Regulationssystemische Perspektive auf *Socially Engaged Art* im urbanen Raum

3.3.1 Überlegungen zu neoliberaler Gouvernamentalität in *Socially Engaged Art*

In diesem Kapitel wird die normative beziehungsweise regulatorische Dimension von Lämples Raumkonzept thematisiert, die auf das materielle Substrat, die gesellschaftlichen Handlungsstrukturen und ästhetisch-symbolischen Repräsentationen mittels Institutionen und Normen einwirkt:

„Dieses Regulationssystem, das aus Eigentumsformen, Macht- und Kontrollbeziehungen, rechtlichen Regelungen, Planungsrichtlinien und Planungsfestlegungen, sozialen und ästhetischen Normen etc. besteht, kodifiziert und regelt im wesentlichen den Umgang mit den raumstrukturierenden Artefakten (...).“ (Läpple 1992: 197)

Der Fokus liegt hier auf gesellschaftlich entstandenen Ordnungszwängen, wie sie in allen Bereichen der menschlichen Interaktion vorkommen und Verhalten sowie Handeln beeinflussen. Eine auf Regulationssysteme fokussierende Untersuchungsperspektive stellt Fragen nach Gesetzen und ökonomischen sowie politischen Rahmenbedingungen, aber auch sozialen und ästhetischen Normen, die für SEA-Projekte wichtig sind, in den Vordergrund. Hinter diesen Regulationen stehen Machtmechanismen. Macht wird verstanden als die Kraft, die das menschliche Handeln bedingt, sie ist nach Bertrand Russell die soziale Energie (vgl. Russell 1947).

Michel Foucault legt mit seinen Texten, insbesondere seinem Spätwerk zur Gouvernamentalität, eine fundierte Beschreibung und Analyse von Regierungstechniken und Machtmechanismen vor, die die Geistes- und Sozialwissenschaften im 20. Jahrhundert geprägt und auch die Stadtforschung beeinflusst haben (vgl. Elyachar 2005; Rosol 2013; Michel/Roskamm 2013; Mümken 2012). Dabei denkt Foucault in räumlichen Relationen. Raum ist für ihn eine Struktur, die Ordnung erzeugt und gleichsam selbst von Machtverhältnissen bestimmt wird (vgl. Kreichauf 2017: 414f). Ihm geht es um „Macht und Regierungstechniken, die sich anhand des Raums ablesen lassen bzw. durch den Raum realisiert und produziert werden“ (ebd.: 415). Das Zusammendenken des gesellschaftlichen Raumes mit Machtmechanismen und Machtverhältnissen, die regulative Funktionen erfüllen, eröffnet eine ergänzende Perspektive auf den gesellschaftlichen Raum, die in den

zuvor in dieser Arbeit besprochenen Handlungstheorien nicht explizit oder nur am Rande berücksichtigt wird. Foucaults Theorie ermöglicht einen Zugang zur Strukturierung des gesellschaftlichen Raumes durch konkrete Regierungs- und Machttechniken. Zudem legen Foucaults Texte zu *Gouvernementalität* offen, dass neoliberale Stadtentwicklung nicht ausschließlich auf politisch-ökonomischen Prozessen beruht. Die ihr „zugrundeliegenden neoliberalen Rationalitäten, Technologien und Subjektivierungsweisen“ (Rosol 2013: 133) verweisen darauf, wie sie sich auf das alltägliche Leben in Städten auswirken und neue Normalitäten begründen (vgl. ebd.: 133f).

Für Foucault steht die Frage im Zentrum, wie sich Machtgefüge bilden und entwickeln und die Selbstwahrnehmung sowie das gesellschaftliche Zusammenleben bestimmen. Für ihn gibt es kein autonomes Subjekt, denn im Sprechen und Handeln sind Menschen immer Teil eines sozialen Systems und eines kulturellen Diskurses, die von Machtmechanismen gesteuert werden. Unter Macht versteht Foucault:

„(...) die Vielfältigkeit von Kraftverhältnissen, die ein Gebiet bevölkern und organisieren; das Spiel, das in unaufhörlichen Kämpfen und Auseinandersetzungen diese Kraftverhältnisse verwandelt, verstärkt, verkehrt; die Stützen, die diese Kraftverhältnisse aneinander finden, indem sie sich zu Systemen verketteten – oder die Verschiebungen und Widersprüche, die sie gegeneinander isolieren; und schließlich die Strategien, in denen sie zur Wirkung gelangen und deren große Linien und institutionelle Kristallisierungen sich in den Staatsapparaten, in der Gesetzgebung und in den gesellschaftlichen Hegemonien verkörpern. (...) die Macht ist nicht eine Institution, ist nicht eine Struktur, ist nicht eine Mächtigkeit einiger Mächtiger. Die Macht ist der Name, den man einer komplexen strategischen Situation in einer Gesellschaft gibt.“ (Foucault 1983: 113f)

Im Folgenden wird mit Foucaults Theorie der *Gouvernementalität* der Versuch unternommen, die regulationssystemische Dimension von Lämples Raumkonzept auszuleuchten und davon ausgehend Fragen abzuleiten, die sich für die Untersuchung der regulativen Aspekte der gesellschaftlichen Raumbildung in Projekten wie ARTECITYA eignen. Ziel ist es, mit Hilfe der foucaultschen Perspektive und den Konzepten *Gouvernementalität*, *Führen* und *Dispositiv* eine Sensibilität für die regulativen und normierenden Kräfte in sozialen Gefügen im Kunst- und Kreativbereich zu erlangen. Dieses Vorgehen entspricht der Forschungsrichtung der *Governmentality Studies*, die zu Beginn der 1990er Jahre in Großbritannien begründet wurden. Typisch für die Arbeiten, die unter dieser Bezeichnung subsumiert werden, ist die Verwendung und Weiterentwicklung der

Gouvernementalitätstheorie als analytisches Werkzeug für eigene Forschungsinteressen (vgl. Lemke 2000: 31-34).⁹⁴

Der Begriff der Gouvernementalität wird von Foucault erst in seinen späteren Werken verwendet; entfaltet wird dieses Konzept in den Vorlesungen zur Geschichte der Gouvernementalität aus den Jahren 1978 und 1979 (vgl. Foucault 2000 [1978]). Mit dem Kunstwort Gouvernementalität (im Original: *gouvernementalité*) bezeichnet Foucault verschiedene Formen des Regierens. Dabei erweitert er sein bisheriges Machtverständnis deutlich. Regieren ist für Foucault nicht gleichzusetzen mit Herrschen oder Befehlen, sondern umfasst Elemente des Führens sowie der Selbstführung. Er leitet sein Verständnis von Gouvernementalität insbesondere vom christlichen Pastorat her. Regieren sei, ähnlich wie das Hüten der Schafherde, eine Aufgabe der Führung und Versorgung, wobei es gleichzeitig um das Wohl der ganzen Herde und um das Wohl jedes einzelnen gehe (vgl. Foucault (2015 [1978]): 189f).

„Unter Gouvernementalität verstehe ich die Gesamtheit, gebildet aus den Institutionen, den Verfahren, Analysen und Reflexionen, den Berechnungen und den Taktiken, die es gestatten, diese recht spezifische und doch komplexe Form der Macht auszuüben, die als Hauptzielscheibe die Bevölkerung, als Hauptwissensform die politische Ökonomie und als wesentliches technisches Instrument die Sicherheitsdispositive hat. Zweitens verstehe ich unter ‚Gouvernementalität‘ die Tendenz oder die Kraftlinie, die im gesamten Abendland unablässig und seit sehr langer Zeit zur Vorrangstellung dieses Machttypus, den man als ‚Regierung‘ bezeichnen kann, gegenüber allen anderen – Souveränität und Disziplin – geführt und die Entwicklung einer ganzen Reihe von Wissensformen andererseits zur Folge gehabt hat.“ (Foucault 2000 [1978]): 64f)

⁹⁴ Foucaults Texte zur Gouvernementalität wurden in der Sekundärliteratur spät aufgearbeitet. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, dass sie lange nicht in schriftlicher Form vorlagen. Erst 1991 erschien die Aufsatzsammlung „The Foucault Effekt. Studies in Governmentality“ von Graham Burchell, Collin Gordon und Peter Miller. Sie enthält eine englischsprachige Übersetzung der Vorlesung Foucaults vom 1. Februar 1978 sowie eine Zusammenfassung seiner übrigen Vorlesungen zur Gouvernementalität, die zu diesem Zeitpunkt nur als Audiomitschnitt vorlagen. Diese Publikation führte zu einer breiteren Rezeption von Foucaults Überlegungen zur Gouvernementalität im englischsprachigen Raum (vgl. Dean 1999; Lemke 2000). 1997 erschien „Eine Kritik der politischen Vernunft. Foucaults Analyse der modernen Gouvernementalität“ (Lemke 1997) sowie 2000 der Sammelband „Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen“ (Bröckling et al. 2019). Diese beiden Publikationen haben entschieden zur Bekanntmachung der *governmentality studies* im deutschsprachigen Raum beigetragen.

Zum einen beschreibt Foucault Regierungsformen und ihre Entstehungszusammenhänge historisch, zum anderen entwickelt er von der historischen Darstellung ausgehend ein Analyseinstrumentarium, mit dem gegenwärtige Regierungspraktiken und Machtverhältnisse untersucht werden können. Auf Letzterem soll hier der Schwerpunkt liegen.

Foucault geht von dem Gedanken aus, dass es in Abhängigkeit einer bestimmten Gesellschaft zu einer gegebenen Zeit Strategien des Regierens gibt, die sich darstellen lassen (vgl. Füller/Marquardt 2009: 86f). Regieren ist „die Gesamtheit der Institutionen und Praktiken, mittels derer man die Menschen lenkt, von der Verwaltung bis zur Erziehung“ (Foucault 2005b [1980]: 116). Dabei ist Regieren nicht in erster Linie eine Herrschaft, die über Befehle und Verbote funktioniert, vielmehr bedient sie sich subtilerer Möglichkeiten der Steuerung, etwa dem Setzen von Anreizen und Rahmenbedingungen (vgl. Marquardt 2014: 21).

In Foucaults Texten zur Gouvernamentalität wird den Selbsttechnologien große Bedeutung eingeräumt. Diese Praktiken werden zwar von einzelnen Subjekten ausgeführt, rühren jedoch nicht von autonomen Entscheidungen her, sondern sind immer gesellschaftlich bedingt. „Es sind Schemata, die es (das Subjekt, d. Verf.) in seiner Kultur vorfindet und die ihm vorgegeben, von seiner Kultur, seiner Gesellschaft, seiner Gruppe aufgezwungen sind“ (Foucault 2005a [1984]: 287). Das Subjekt bei Foucault ist somit kulturell und gesellschaftlich bedingt. Es ist in der Lage, über gesellschaftliche Strukturen, kulturelle Normen und seine Identität zu reflektieren, dies geschieht aber innerhalb der beziehungsweise in Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Normen, Wertvorstellungen und auch Gesetzen, mit denen es lebt.

Mit Blick auf die Ausgangsfrage nach der regulativen Dimension des Raumes lohnt ein genauerer Blick auf die Technologien des Selbst und wie sich diese im Neoliberalismus darstellen beziehungsweise durch diesen befördert werden. Technologien des Selbst sind insofern eine besondere Form der Machtbeziehung, als dass sie im beziehungsweise am Individuum von diesem selbst vollzogen werden (vgl. Foucault 2005d [1982]: 968f). Dabei zeigt sich, dass es weniger um Selbstbestimmung geht, sondern um ein Subjekt, das durch kulturelle Praktiken aller Art zur Selbstverantwortung und Selbstoptimierung erzogen wird.

Das Subjekt steuert sich selbst anhand von internalisierten unternehmerischen Kriterien (vgl. Lemke et al. 2019: 25-33).

„Das Konzept der Technologien des Selbst richtet das Interesse auf jene kulturellen Prozesse, die über den Weg bestimmter Techniken im Umgang mit der eigenen Person und ihren mentalen und körperlichen Verfahrensweisen ein spezifisches hermeneutisches Selbstverstehen, etwa ein Ethos des Selbst, heranziehen.“ (Reckwitz 2018: 82f)

Im Hinblick auf das Verhalten staatlicher Einrichtungen stellen sich Technologien des Selbst als indirektes Regieren dar unter Abgabe der Verantwortung an die zu regierenden Individuen, verbunden mit dem Appell an die Selbstsorge:

„Die neoliberale Strategie besteht darin, die Verantwortung für gesellschaftliche Risiken wie Krankheit, Arbeitslosigkeit, Armut etc. und das (Über-)Leben in Gesellschaft in den Zuständigkeitsbereich von kollektiven und individuellen Subjekten (Individuen, Familien, Vereine, etc.) zu übertragen und zu einem Problem der Selbstsorge zu transformieren. Das Spezifikum der neoliberalen Rationalität liegt in der anvisierten Kongruenz zwischen einem verantwortlich-moralischen und einem rational-kalkulierenden Subjekt. Sie zielt auf die Konstruktion verantwortlicher Subjekte, deren moralische Qualität sich darüber bestimmt, dass sie die Kosten und Nutzen eines bestimmten Handelns in Abgrenzung zu möglichen Handlungsalternativen rational kalkulieren. Da die Wahl der Handlungsoptionen innerhalb der neoliberalen Rationalität als Ausdruck eines freien Willens auf der Basis einer selbstbestimmten Entscheidung erscheint, sind die Folgen des Handelns dem Subjekt allein zuzurechnen und von ihm selbst zu verantworten.“ (Lemke 2000: 38)

Für zeitgenössische Gesellschaften sind die Technologien des Selbst eine wesentliche Praktik, da Individuen über sie implizit gesteuert werden. Ein großer Teil dieser Praktiken wird durch das Leben in der Gesellschaft, durch Erziehung, Normen und Werte erworben und internalisiert. Sie werden, um mit Reckwitz zu sprechen, zu einem impliziten „Know-how“ (vgl. Kapitel 3.2.3).

Anstatt danach zu fragen, was Macht ist, untersucht Foucault wie Macht ausgeübt wird. Die Essenz der Gouvernementalitätsanalyse ist „die Suche nach (...) übergreifenden Mustern bzw. Rationalitäten des Regierens aus einer Zusammenschau unterschiedlicher Ausdrucksformen von Macht.“ (Füller/Marquardt 2009: 86). Den Rahmen hierfür bildet das Dispositiv, das unter anderem aus Diskursen, Artefakten und Subjekten besteht. Das Spezifische an den Machtbeziehungen verdeutlicht Foucault unter Rückgriff auf den Begriff der Führung:

„Der Ausdruck ‚Führung‘ (conduite) vermag in seiner Mehrdeutigkeit das Spezifische an den Machtbeziehungen vielleicht noch am besten zu erfassen. ‚Führung‘ heißt einerseits,

andere (durch mehr oder weniger strengen Zwang) zu lenken und andererseits, sich (gut oder schlecht) aufzuführen, also sich in einem mehr oder weniger offenen Handlungsfeld zu verhalten. Machtausübung besteht darin ‚Führung zu lenken‘, also Einfluss auf die Wahrscheinlichkeit von Verhalten zu nehmen.“ (Foucault 2005c [1982]: 286)

In der Gouvernamentalitätsanalyse geht es darum, die Art und Weise des Regierens beziehungsweise der Führung durch die Erarbeitung von Begriffen und Konzepten zu spezifizieren. Es wird danach gefragt, wer über welches Wissen und über welche Macht und Autorität verfügt, das heißt, wie Wissen und Macht verteilt sind. Dabei nimmt Macht viele verschiedene Formen an. Auf der diskursiven Ebene wird beobachtet, mit welchen Worten und mit welchen Referenzen argumentiert wird und welche Argumente aufgrund welcher Vorannahmen gehört werden. Darüber hinaus gilt es, die Praktiken innerhalb des Dispositivs zu beobachten und zu analysieren, da sich Machtstrukturen innerhalb dieser Praktiken abzeichnen beziehungsweise diese mitbestimmen. Dabei durchdringen sich diskursive und nicht-diskursive Elemente, sodass eine trennscharfe Unterscheidung weder möglich noch sinnvoll ist. Wichtig für die Gouvernamentalitätsanalyse ist weiterhin, dass die Brüche und Widersprüche sichtbar gemacht werden. Letztendlich geht es darum, die sozialen Wirklichkeiten, die durch Macht-Wissens-Gefüge entstehen, aufzuzeigen.⁹⁵ Auf das Macht-Wissens-Gefüge geht Foucault in Verbindung mit dem modernen Staat näher ein. Ein moderner Staat kann nur dann regieren, wenn er neben Macht auch über Wissen verfügt. Dieses Wissen stammt aus der Wissenschaft, die für sich Unabhängigkeit und Allgemeingültigkeit beansprucht und darauf besteht, dass Entscheidungen des Staates auf ihrer Grundlage gefällt werden (vgl. Foucault 2015 [1978]: 503f). Macht und Wissen bedingen sich gegenseitig insofern, als dass Wissen Macht bedarf und mehr Wissen zu mehr Macht führen kann.⁹⁶

⁹⁵ Siehe hierzu auch Spilker (2013: 44-46), der für seine Analyse ähnliche Fragestellungen verwendet.

⁹⁶ Mit den Verflechtungen zwischen Macht und Wissen befasst sich Foucault insbesondere in „Überwachen und Strafen“. Hier geht es um Techniken der Kontrolle und Disziplinierung, durch die wiederum neues Wissen generiert wird, das von staatlichen Einrichtungen wie beispielsweise Gefängnissen genutzt werden kann (vgl. Foucault 1994 [1976]).

Deutlich wird die Parallele zu Pierre Bourdieus Theorie der symbolischen Felder: Bourdieu beschreibt den innerhalb einer Gesellschaft vorherrschenden Normierungsdruck sowie das daraus erwachsende Auftreten einer Person mit dem Begriff des Habitus. Der Habitus ist das durch gesellschaftliche Normen und Werte unbewusst antrainierte Verhalten und Selbstverständnis von Individuen. Der Einzelne wird in seinem Verhalten, Sprechen und Denken subtil beeinflusst und auf diese Weise normiert (vgl. Bourdieu 1997). Dieser Prozess der Aneignung des Habitus findet sich auch bei Foucault als Konzept, und zwar unter dem Begriff der Disziplinierung (vgl. Kajetzke 2008: 76f). Während Bourdieu auf die kulturelle Sozialisation des Individuums beispielsweise in der Familie oder in Bildungseinrichtungen fokussiert, geht es Foucault um die Macht, die durch Institutionen ausgeübt wird. Durch diesen Fokus auf Institutionen eignet sich Foucaults Ansatz besser als das Habitus-Konzept von Bourdieu für die Untersuchung der regulativen Dimension in einem Projekt wie ARTECITYA, das wesentlich durch institutionelle Akteure beeinflusst wird.

Ausgehend von den Erläuterungen zu Foucaults Theorie lassen sich erste Fragen formulieren, mit denen die regulative Dimension des Projekts ARECITYA in den Blick genommen werden kann:

- Welche Formen des Regierens im Sinne des Foucaultschen Verständnisses von Regieren (Menschenführung mit unterschiedlichen Praktiken, die der Fremd- und Selbststeuerung dienen) lassen sich in dem Projekt ARTECITYA aufzeigen? Wer übt auf welche Weise Macht aus, beispielsweise in Form von Gesetzen, aber auch in Form von Regeln und Normen?
- Welche Technologien des Selbst werden in dem Projekt ARTECITYA praktiziert und wie wirken sich diese auf das Netzwerk und das Projekt aus? Von welchen impliziten sozialen Ordnungen werden sie gefördert?
- Wie sieht das Macht-Wissen-Gefüge in diesem Projekt aus? Dabei wird Macht nicht einfach als zweigeteilt (Macht/Ohnmacht) verstanden, sondern als ein komplexes Gefüge. Konkret geht es um die Untersuchung von Freiheiten, Widerstandsformen und Versuchen zur Veränderung der Machtverhältnisse. Wer darf im öffentlichen

Raum teilnehmen? Wer darf hier sprechen? Wer muss schweigen? Wer wird gar nicht einbezogen?

- Inwieweit zeigen sich in dem Projekt ARTECITYA neoliberale Denkweisen beziehungsweise Praktiken, die aus diesen Denkweisen abgeleitet werden können? Gibt es Äußerungsformen, die sich dem neoliberalen Mainstream widersetzen?

3.3.2 Gouvernamentalität und Neoliberalismus: die unternehmerische Stadt

Gouvernamentalität kann als eine Form des neoliberalen Regierens, das heißt eine an ökonomischen Zielen ausgerichtete Führung, verstanden werden. Kennzeichnend für den Neoliberalismus ist, dass sich sowohl politische Entscheidungen als auch soziale Beziehungen und individuelles Handeln vorrangig an ökonomischen Kriterien orientieren (vgl. Rosol 2013: 136f). Wie im Kapitel 2.2.3 bereits beschrieben wurde, haben europäische und amerikanische Städte und Kommunen ihre Politik und ihr Handeln verstärkt unternehmerisch ausgerichtet. Zentrale Elemente sind der Wettbewerb zwischen den Städten, der Umbau der städtischen Verwaltungsstrukturen nach betriebswirtschaftlichen Lehren des New Public Managements, die Privatisierung von vormals städtischen Aufgaben und letztendlich auch die Veränderung der Einstellung der Mitarbeiter*innen städtischer Verwaltungen:

„Es kann konstatiert werden, dass sich das Handeln kommunaler Verwaltung und Politik zunehmend an wirtschaftlichen Kriterien, an Wettbewerb, Konkurrenz und Effizienz orientiert. Richtig und unterstützenswert ist demnach, was ökonomisch sinnvoll und tragbar ist und nicht etwa das, was die Bewohner_innen der Städte und Gemeinden für ein gutes Leben benötigen wie z. B. angemessenen und bezahlbaren Wohnraum, Bildungs- und Kinderbetreuungseinrichtungen, einen funktionierenden öffentlichen Nahverkehr, Erholungsflächen usw. Diese vorrangig ökonomische Orientierung städtischer Verwaltungen geht einher mit Technologien des Selbst, indem sich Mitarbeiter_innen in Politik und Verwaltung als Manager_innen des ‚Unternehmens Stadt‘ begreifen und entsprechend handeln.“ (Rosol 2013: 139f)

Der Beitrag Foucaults ist weniger die Beschreibung solcher (neo)liberaler Prozesse, sondern die Bereitstellung des Instrumentariums, um dahinterstehende Machtbeziehungen und Subjektivierungsformen zu untersuchen und damit sichtbar zu machen. Folglich greift die gouvernementale Perspektive im Hinblick auf Stadtentwicklung Fragen nach Machtkonstellationen und Regierungspraktiken auf: Wer hat welchen Einfluss bei der

Gestaltung eines Quartiers? Wie machen die verschiedenen Akteure ihren Einfluss geltend und wie bauen sie ihn aus? Welche Individuen und Verhaltensweisen sind gesellschaftlich akzeptiert? Ausgehend von Foucault lässt sich Stadtplanung als „Verdichtungspunkt (neo)liberaler Gouvernamentalität und Voraussetzung für Zirkulation und Selbststeuerung“ (Kreichauf 2017: 425) beschreiben. Zentral wird die Frage nach den Formen des Regierens, die es ermöglichen, die Stadt immer stärker nach ökonomischen Kriterien auszurichten. Rosol führt hier an erster Stelle „das Regieren durch und über Gemeinschaft (Governing through Community) sowie ein Regieren über Partizipation und Wahlmöglichkeiten“ (Rosol 2013: 140) an. Dies scheint auf den ersten Blick widersprüchlich, werden doch Partizipation und Mitsprache von Bürger*innen in Stadtentwicklungsprozessen als Formen größerer Autonomie kommuniziert und vielerorts auch so verstanden. Ein genaueres Hinsehen sowie mehrere empirische Studien (vgl. Ilcan/Basok 2004; Häußermann 2007) zeigen jedoch, dass *Governing through Community* als Form des indirekten Regierens verstanden werden kann und als solche durchaus im Einklang mit neoliberalen Bestrebungen wie Erhöhung des Wettbewerbs und Ökonomisierung aller Lebensbereiche steht. In diesem Fall wird Subjektivität gefördert als eine Form der Selbstregierung und Selbstdisziplinierung, die sich an bestimmten Zielen ausrichtet. Bürger*innen werden zu einem Handeln motiviert, das der neoliberalen Logik entspricht (vgl. Lemke et al. 2019: 29).

Governing through Community als Regierungstechnik geht von der Community als einem Zusammenschluss aus, der durch Gemeinsamkeiten wie Verwandtschaft, Wohnort oder auch Gewohnheiten und Interessen entstanden ist. Sie baut auf diesen Communities auf und verändert sie, unter anderem durch das Einbringen neuer Werte und neuer Exklusionsmechanismen. Auf diese Weise stellt die Förderung von Partizipation im Sinne des *Governing through Community* eine Verbindung her zwischen „dem neokommunitaristischen Ideal aktiver Staatsbürgerschaft bzw. des aktiven und eigenverantwortlichen Citoyen“ und „eines neoliberalen Ethos von Selbstverantwortung“ (Rosol 2013: 140). In diesem Sinne kann *Governing through Community* verstanden werden als eine Regierungstechnik, die es der öffentlichen Verwaltung ermöglicht, sich zurückzuziehen und Aufgaben des Gemeinwohls sowie die damit einhergehende Verantwortung an die Zivilgesellschaft abzugeben.

Es gibt zahlreiche Studien, die das Regieren durch Communities im Hinblick auf Stadtentwicklung untersuchen. Ein Beispiel ist Erik Swyngedouws Artikel zur Ambivalenz von *Governance-beyond-the-State* als „innovative horizontal and networked arrangements“ (Swyngedouw 2005: 1991). Er argumentiert, dass partizipative Verfahren, die eine inklusive Stadtentwicklung fördern sollen, häufig zu einer Demokratieschwächung führen:

„Finally, and perhaps most importantly, governance-beyond-the-state is embedded within autocratic modes of governing that mobilise technologies of performance and of agency as a means of disciplining forms of operation within an overall programme of responsabilisation, individuation, calculation and pluralist fragmentation. The socially innovative figures of horizontally organised stakeholder arrangements of governance that appear to empower civil society in the face of an apparently overcrowded and ‘excessive’ state, may, in the end, prove to be the Trojan Horse that diffuses and consolidates the ‘market’ as the principal institutional form.“ (Swyngedouw 2005: 2003)

Zu den empirischen Arbeiten, die *Governing through Community* untersuchen, zählt unter anderen die Studie von Suzan Ilcan und Tanya Baso (vgl. Ilcan/Basok 2004), die auf Interviews mit 40 Organisationen aus Windsor, Ontario basiert, die sich für Fragen der sozialen Gerechtigkeit einsetzen. Regieren durch Communities wird hier als tiefer Eingriff in den Bereich der Freiwilligenarbeit beschrieben, der dazu führt, dass die sozialen Einrichtungen zu „responsibilized service providers rather than social justice-oriented advocates“ (ebd.: 141) werden. Wie *Governing through Community* zu sozialer Selektion und Segregation führen kann, wurde auch am Beispiel der Quartierentwicklung aufgezeigt (vgl. Häußermann 2007). Die Schlussfolgerung, dass partizipative Prozesse in der Stadtentwicklung und die Ausweitung der Mitentscheidung durch Bürger*innen zwangsläufig neoliberale Prozesse beschleunigen, wäre jedoch falsch, ebenso die Annahme, dass Partizipation in jedem Fall die Rechte der Bürger*innen stärkt (vgl. Schnur et al. 2019).⁹⁷

⁹⁷ Es gibt eine Vielzahl an Forschungsansätzen, die nach den Gestaltungsmöglichkeiten der Bürger in partizipativen und kollaborativen Prozessen fragen (vgl. Mullis 2014; Kemper/Vogelpohl 2013). Kunst und Kultur geraten als Möglichkeiten für die Gestaltung solcher Prozesse verstärkt in den Blick. Hierzu gehört auch der Diskurs um künstlerische Interventionen in der Stadt (vgl. Hildebrandt 2012: 735-738; Lewitzky 2005).

Mit Foucaults Theorien ist es möglich, Formen des Regierens und Verwaltens in der Stadt inklusive partizipativer Vorgehensweisen im Hinblick auf Machtverhältnisse zu beschreiben. Somit leistet seine Theorie in ihrer Anwendung einen Beitrag zu der Frage, wie Verwaltungsprozesse, die Bürger in Entscheidungen einbeziehen und an Eigenverantwortung appellieren, bestehende Machtbeziehungen und Verantwortlichkeiten der involvierten Akteure beeinflussen.

3.3.3 Das Kreativitätsdispositiv als eine Form des Regierens in der neoliberalen Stadt

Kreativität ist laut Reckwitz für die westlichen Gesellschaften des 21. Jahrhunderts eine Art Wunsch und Imperativ zugleich. Sie ist „zu einer allgegenwärtigen ökonomischen Anforderung der Arbeits- und Berufswelt“ (Reckwitz 2014: 9) geworden.⁹⁸ Die Ausrichtung an kreativen Praxen sei „in die kulturelle Logik der privaten Lebensführung der postmaterialistischen Mittelschicht (und darüber hinaus) eingesickert“ (ebd.: 12). Dabei gehe es weniger um das Herstellen kreativer Erzeugnisse, sondern um die Entfaltung und Verwirklichung des Selbst durch Erschaffung und Konsum von Neuem. Das Schöpferische erscheint als fortwährender Prozess, der sinnlich erfahren und genossen wird (vgl. Reckwitz 2014: 10). Von dieser Beobachtung ausgehend schlägt Reckwitz unter Bezugnahme auf Foucault das Kreativitätsdispositiv als beschreibendes und erklärendes Modell vor.

„Das Kreativitätsdispositiv *registriert* dabei nicht kurzerhand, dass Neues entsteht, es *fördert* systematisch in allen möglichen Bereichen die dynamische Produktion und die Rezeption von Neuem, und zwar von Neuem als ästhetisches Ereignis. Es lockt kreative Praktiken und Subjektkompetenzen hervor und legt dem gesellschaftlichen Zuschauer nahe, überall nach dem ästhetisch Neuen und nach kreativen Leistungen Ausschau zu halten.“ (Reckwitz 2014: 16f)

⁹⁸ Hier bezieht sich Reckwitz auf Richard Floridas „The Rise of the Creative Class“ (vgl. Florida 2002). Reckwitz betont zwar den selektiven Blick Richard Floridas, argumentiert aber, dass der Imperativ der Kreativität in der Mitte der westlichen Gesellschaft angekommen sei (vgl. Reckwitz 2014: 10). Damit dient Floridas umstrittene These der Creative Class als Motor für städtische Entwicklung Reckwitz als Ausgangspunkt für seine Theorie des Kreativdispositivs.

Reckwitz verwendet Foucaults Terminologie, um zu untersuchen, wie das Streben nach Kreativität zu einem gesellschaftsbestimmenden Element wird und gesellschaftliche Bereiche nach kreativen Gesichtspunkten umgestaltet werden.

„Es (das Dispositiv, der Verf.) umfasst ein ganzes soziales Netzwerk von gesellschaftlich verstreuten Praktiken, Diskursen, Artefaktsystemen und Subjektivierungsweisen, die nicht völlig homogen, aber doch identifizierbar durch bestimmte Wissensordnungen koordiniert werden. Ein Dispositiv setzt sich aus vier verschiedenen Komponenten des Sozialen zusammen: aus von impliziten Wissen geleiteten Praktiken und Alltagstechniken; Formen der diskursiven Wahrheitsproduktion, des Imaginären und der kulturellen Problematisierung; bestimmten Konstellationen von Artefakten (Instrumente, Architektur, Medientechnologien, Accessoires, Verkehrsmittel, etc.); schließlich aus Subjektivierungsmustern, das heißt Formierungsweisen der Subjekte, die in ihren Kompetenzen und Identitäten, ihren Sensibilitäten und Wünschen ins Dispositiv ‚passen‘ und es mittragen.“ (ebd.: 49)

Für Foucault ist das Dispositiv das Netz aus Verbindungen zwischen verschiedenen heterogenen Elementen wie Diskursen, Institutionen, Artefakten (vgl. Foucault 2003 [1977]). Die Analyse des Dispositivs fragt danach, wie sich diese Elemente miteinander verbinden, das heißt, wie dieses Netz entsteht.

In einer Gesellschaft, die Kreativität als Wunsch und Imperativ setzt, erhält der Künstler beziehungsweise die Künstlerin eine besondere Rolle. „Nicht die technische Innovation des Erfinders, sondern die ästhetische Kreation des Künstlers liefert am Ende das soziale Modell für Kreativität“ (Reckwitz 2014: 17). Künstler*innen werden in ihrer Denk- und Arbeitsweise zum Vorbild für die Mittelschicht, die selbst nach kreativer Selbstverwirklichung strebt. Verschiedene Formen der Ästhetisierung werden breitenwirksam.

Wichtig festzuhalten ist, dass ein Dispositiv über die Diskurse hinausgeht und auch Praktiken sowie Artefakte und Subjektivierungsweisen einschließt. Diese Elemente bilden ein Gefüge, das durch Formationen von Wissen und Macht seine charakteristische Form erhält. Bröckling und Krasmann beschreiben dies wie folgt:

„Dispositive sind Macht-Wissens-Formationen, in denen Aussageordnungen und Machtpraktiken nicht in einem additiven Verhältnis zueinander stehen, sondern strategisch miteinander verknüpft sind. Die Untersuchung dieser strategischen Verschränkungen und ihrer Effekte (und nicht die bloße Tatsache, dass sie den Blick sowohl auf die handlungs(an)leitende Macht von Diskursen wie auf die diskursive

Verfasstheit von Sozial- und Selbsttechnologien lenken) machen Gouvernamentalitätsanalysen zu Dispositivanalysen.“ (Bröckling/Krasmann 2010: 24)

Die Beschreibung eines Dispositivs ist also immer die Beschreibung von Machtrelationen und Dynamiken, die durch Macht hervorgerufen werden. Untersuchungen, die von einem Kreativitätsdispositiv ausgehen, fragen demnach nach der Art und Weise, wie das Streben nach Kreativität in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen gesellschaftliche Zustände hervorruft und Denken und Handeln der Subjekte beeinflusst, ohne dass diese sich aktiv dafür entscheiden (vgl. Reckwitz 2014: 49). Hier zeigen sich Parallelen zur Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT): Auch das Netzwerk umfasst verschiedene Elemente diskursiver und nichtdiskursiver Art, zudem geht die ANT davon aus, dass im Netzwerk Prozesse ablaufen, die von den Akteuren nicht intendiert worden sind, sondern schlichtweg durch die Beschaffenheit des Netzwerks entstehen. Auch die Analyse von Machtbeziehungen spielt in der ANT eine große Rolle.

Reckwitz argumentiert in seinem Buch „Die Erfindung der Kreativität“ (2014), dass das Bestreben, ästhetisch Neues zu schaffen, zu einer Regel wird, die nicht nur im Kunstfeld gilt, sondern auch in anderen gesellschaftlichen Feldern, wie zum Beispiel der Stadtplanung, zur Maxime wird.

„Es reicht nicht mehr aus, dass die Städte ihre Grundfunktionen erfüllen. Wohnraum und Arbeitsstätten zur Verfügung zu stellen, wie es für die klassische Industriegesellschaft galt. Es wird von ihnen vielmehr eine permanente *ästhetische* Selbsterneuerung erwartet, die immer wieder die Aufmerksamkeit der Bewohner und Besucher fesselt – sie wollen und sollen *creative cities* sein.“ (Reckwitz 2014: 12f, Hervorhebungen im Original)

In der Fachliteratur wird die Ballung von Kunst und Design, Mode, Musik, Events der Unterhaltungsindustrie sowie Angeboten der Gastronomie als *Creative Cluster* bezeichnet. Solche Cluster sind international vernetzt und zugleich in hohem Maße ortsgebunden. Es sind die „ästhetisierten Viertel der spätmodernen Stadt“ (Reckwitz 2014: 297), die die Produktion und Verbreitung sowie den Verkauf von kreativen Erzeugnissen fördern (vgl. ebd: 294-297). Dabei kommt der Stadtverwaltung eine steuernde und regulierende Funktion zu.

„Seit den 1990er Jahren leistet die staatlich-politische Steuerung auf dieser scheinbar niederen, aber für die soziale Praxis wirkungsmächtigen kommunalen Ebene der Städte

einen erheblichen Beitrag zur Festigung und Verbreitung des Dispositivs der Kreativität und seines Ästhetisierungsimperativs.“ (Reckwitz 2014: 276)

Das Kreativitätsdispositiv äußert sich in der Stadt in verschiedenen Kulturalisierungsstrategien. Diese sind die Semiotisierung als „Steigerung und Verdichtung der symbolischen Qualitäten des Stadtraums“, die reflexive Historisierung in Form einer „Wertschätzung und Neuaneignung des historischen Erbes der Stadt“ und die Ästhetisierung durch „eine gezielte Steigerung und Verdichtung von sinnlich-affektiven urbanen Atmosphären“ (ebd.: 279). Alle drei Strategien tragen dazu bei, den urbanen Raum in einen atmosphärischen Raum für positive Erlebnisse zu verwandeln. Reckwitz beschreibt exemplarisch, wie diese drei Strategien in der Praxis verfolgt und umgesetzt werden. Hierfür identifiziert er vier Agenten: Künstler- und subkulturelle Szenen; die akademische Mittelschicht, die nach postmaterieller Selbstverwirklichung sucht; lokale und global agierende Unternehmen; die Stadtpolitik (vgl. ebd.: 287). Mit den vier Agenten sind Akteure aus den Bereichen Politik, Ökonomie und Kultur involviert sowie ein großer Teil der Gesellschaft. An dieser Stelle sollen die Aktivitäten der Stadtverwaltungen etwas genauer betrachtet werden. Im Unterschied zu den anderen Agenten handelt es sich bei der Stadtverwaltung um eine Entität, die im Auftrag der Bürger*innen handelt und dementsprechend ihre Interessen vertreten sollte. Nach der Logik des Kreativdispositivs folgt sie bewusst oder unbewusst dem Kreativitätsimperativ und setzt Maßnahmen um, die das Neue im Sinne eines neuen ästhetischen Reizes produzieren und die Stadt mit kultureller Bedeutung aufladen. Ferner setzt sie Anreize, die darauf abzielen, kreative und innovative Unternehmen anzusiedeln, Kunst im öffentlichen Raum zu fördern oder auch Bürger*innen dazu zu motivieren, sich selbst als kreative Individuen zu sehen und zu optimieren.

Reckwitz skizziert verschiedene Prozesse, die zur Kulturalisierung und Ästhetisierung des urbanen Raumes führen: Gentrifizierung als Ästhetisierungszyklus, Bildung von *Creative Clustern* als ideale Bedingungen für die Produktion und Verbreitung sowie letztendlich den Verkauf von Kreativität, Schaffung von Orten für einen individualisierten und am Erlebnis orientierten Konsum, Musealisierung verschiedener Orte in der Stadt, die auf diese Weise ästhetisch aufgeladen werden, und die Errichtung von spektakulären Museumsbauten.

Evangelia Athanassiou weist zudem darauf hin, dass öffentlicher Raum für die Kulturalisierung und letztendlich Ökonomisierung der Stadt eine wichtige Rolle spielt:

„In each and every ‘urban regeneration’ project, which seeks to boost urban economy by promoting a distinct image to the global audience of investors and tourists, public space features as a central component. It is incorporated as an attractive image with unique architectural design, a facilitator of consumption, and a container of experiences of recreation and culture. Thus, public space contributes to the construction of the promoted local identity while becoming the container of the globalised urban experience of consumption and leisure.” (Athanassiou 2017: 783)

Bei diesen Prozessen der Kulturalisierung und Ästhetisierung der Stadt wirken die städtische Politik und Verwaltung mit, indem sie entweder direkt investieren, entsprechende Gesetze verabschieden oder Anreize setzen. Insbesondere der Schaffung von Anreizen zur Ansiedlung von Kreativen und der Förderung von kreativen Prozessen im Sinne einer „Regierung der Selbstregierung“ (Reckwitz 2014: 310-311) kommt große Bedeutung zu. Auf diese Weise versucht die Stadtverwaltung, die Ausbildung der kreativen Stadt systematisch indirekt zu fördern (vgl. ebd.: 288-308). Dieses Steuerungsmodell ist für die vorliegende Arbeit von besonderer Bedeutung, da sich von ihm ausgehend das Handeln des Akteurs „Stadtverwaltung“ im Projekt ARTECITYA beschreiben lässt.

Walter Siebel kritisiert an Reckwitz’ Modell des Kreativitätsdispositivs den selektiven Blick auf bestimmte Stadtteile. Aus seiner Sicht unterliegt der weitaus kleinere Teil der Gesellschaft einem kreativen Imperativ, sodass sich schwerlich von einem Dispositiv sprechen lässt. Reckwitz’ Theorie eines kulturalisierten Kapitalismus sei weniger der Realität als dem „kulturellen Blick“, der mit dem „Cultural Turn“ in den Sozialwissenschaften en vogue geworden sei, geschuldet. Mit dem Kreativitätsdispositiv werde etwas beschrieben, das es schon immer gegeben habe (vgl. Siebel 2018: 213-218). Obwohl Reckwitz ausdrücklich betont, dass die kreative Stadt nur in Abgrenzung zu anderen Städten und Stadtteilen funktioniert (vgl. Reckwitz 2014: 311), lässt sich diese Kritik nicht ganz entkräften, da die Bedeutung des kreativen Imperativs für die Gesellschaft als Ganzes durchaus in Frage gestellt werden kann. Unabhängig von dieser Diskussion um die gesellschaftliche Universalisierung der Kreativität ist Reckwitz’ Analyse im Hinblick auf SEA sehr fruchtbar. Sie unterstützt die Frage, inwiefern es sich bei dieser Kunstform um eine Praktik handelt, die sich durch den Imperativ zur kulturalisierten und ästhetisierten Stadt

entwickelt hat und diesen befeuert oder ob es sich um eine Praktik handelt, die gerade diese Prozesse kritisiert und hinterfragt sowie es ermöglicht, die Interessen verschiedener gesellschaftlicher Milieus einzubeziehen. Inwieweit also kann SEA als Ausdruck des Kreativdispositivs betrachtet werden und welche Aussagen lassen sich davon ausgehend über diese Kunstform treffen?

3.4 Fazit zur Entwicklung theoretischer Zugänge für die Betrachtung von *Socially Engaged Art* und urbaner Praxis

Bereits im Forschungsstand zeichnete sich ab, dass das Potential eines SEA-Projekts für die Gestaltung urbaner Räume auf mehreren Ebenen gleichzeitig untersucht werden muss, um die verschiedenen räumlichen Dimensionen zu berücksichtigen, von denen es beeinflusst wird und die es beeinflussen kann. Jedes SEA-Projekt ist zugleich ein soziales Gefüge und eine symbolische Formation. Entsprechend wurden Fragestellungen und Beschreibungsweisen entwickelt, die dieser Charakteristik Rechnung tragen und die für die Analyse von SEA-Projekten verwendet werden können. Grundlage hierfür sind Theorien aus den Sozial- und Kulturwissenschaften, mit denen sich die verschiedenen Dimensionen des gesellschaftlichen Raumes beschreiben lassen und die unterschiedliche Formen des Spacings und der Syntheseleistung (vgl. Löw 2018: 43f) in den Vordergrund rücken. Dieter Lämples Konzept des gesellschaftlichen Raumes diente dabei als strukturierendes Element der theoretischen Suchbewegungen.

Der Forschungsstand hat gezeigt, dass insbesondere die ästhetische Perspektive auf SEA bisher unterbelichtet ist. Dementsprechend erfolgte im ersten Teil des Kapitels eine Auseinandersetzung mit Rancières Ästhetikverständnis, welches immer wieder im Kontext von SEA angeführt wird, nicht zuletzt deshalb, weil es die Verbindung von Ästhetik und politischem Engagement verspricht (vgl. Kapitel 3.1.2). Rancière argumentiert, dass es Kunst gelingen kann, bis dahin in der Gesellschaft nicht Sicht- und Hörbares wahrnehmbar zu machen und die Aufteilung des Sinnlichen in Frage zu stellen sowie den gemeinsamen sozialen Raum auszuhandeln. Künstlerische Praktiken könnten so neue Perspektiven und Denkmodi erzeugen. Rancière schafft es mit dieser Argumentation, die politische Funktion der Kunst ausgehend von ihrer Ästhetik zu fassen. Demnach geht es in jeder Form von Kunst

einschließlich der SEA darum, einen Abstand zur Welt zu generieren, der eine neue Art der Reflexion ermöglicht. Mit Nassehi wurde deshalb darauf hingewiesen, dass Kunst durch ihre Mehrdeutigkeit und Uneindeutigkeit charakterisiert ist und dadurch auf die gesellschaftliche Konstruiertheit und Veränderbarkeit der sozialen Welt hinweist. Kunst zeichnet sich somit durch das Potential aus, in der Alltagswelt eine mehrdeutige, eventuell auch paradoxe Erfahrung zu ermöglichen, die das gewohnte Erleben stört und neue Denkprozesse anregen kann. Mit Terkessidis wurde zudem betont, dass es bei SEA auch immer um gemeinsame Erfahrung geht und partizipative Kunst das Potential hat, Intersubjektivität und Gemeinsinn herzustellen.

Jacques Rancières Kritik am „pädagogischen Modell der Wirksamkeit“ (Rancière 2009: 66), das von Mimesis ausgeht, ist ein wichtiger Anhaltspunkt für SEA. Diese Kunstform muss sich die Frage gefallen lassen, inwiefern sie einem solchen Irrtum aufsitzt. Rancière betrachtet repräsentative Momente für Kunst als unerlässlich, um ein archi-ethisches Modell zu vermeiden (vgl. Rancière 2009: 64-66). Wie unter anderem die Beispiele in der Einleitung dieser Arbeit zeigen, arbeiten SEA-Projekte durchaus mit Repräsentation, verstanden als Vermittlung der Inhalte über Bilder oder sonstige Artefakte, Musik oder den menschlichen Körper. Somit stellt sich die Frage, welche Rolle Repräsentation in den Projekten spielt, ob sie entscheidend für ihre künstlerische Qualität ist und ob repräsentative Momente in SEA-Projekten die Gestaltung urbaner Räume fördern.

Rancière denkt Ästhetik als gesellschaftliches Phänomen und lässt dabei objektivierbare Eigenschaften des Kunstwerks außen vor. Dies führt dazu, dass Kunst bei ihm zwar ihre Funktion im gesellschaftlichen Gefüge erhält, Kunst als Kunst jedoch nicht näher betrachtet wird beziehungsweise deren Analyse im Ungefähren verbleibt. Auch die Rezeption von Kunst als ästhetische Erfahrung des Einzelnen wird nicht genauer analysiert. Deshalb ist in dieser Arbeit der Rückgriff auf Adorno erfolgt, der ähnlich wie Rancière die Autonomie des Kunstwerks mit seiner gesellschaftlichen Relevanz verknüpft, dabei jedoch den Werkbegriff aufrechterhält.

Mit Adorno wurde argumentiert, dass Kunst gerade durch ihre Autonomie und ihren ästhetischen Eigenwert gesellschaftskritisch ist. Jede Form von Kunst hat einen

Doppelcharakter; sie ist autonom und „fait social“ zugleich. Diese Feststellung ist der Ausgangspunkt für die Beschreibung von SEA und eine mögliche Antwort auf Debatten, in denen die soziale Funktion und die Ästhetik dieser Kunstform gegeneinander argumentiert werden. Das Ästhetische ist auch für SEA konstitutiv, denn gerade in der Ästhetik liegt der Wert und die Kraft der Kunst begründet. Ästhetik hat eine autonome Logik, die nicht direkt in Handlung oder Erkenntnis übertragbar ist. Es geht um „eine Erfahrung der Distanz, der Verunsicherung des verstehenden Zusammenhangs zum ästhetischen Objekt“ (Rebentisch 2018: 279). In der Autonomie der Kunst sowie ihrer gleichzeitigen Verbundenheit mit der Gesellschaft, da sind sich Rancière, Adorno und Rebentisch einig, besteht die Möglichkeit einer ästhetischen Erfahrung.

Mit Adorno wird weiterhin deutlich, dass der Versuch des Nachweises einer unmittelbaren Wirkung von Kunst naiv ist. Kunst kann zur Bewusstseinsbildung beitragen und Gesellschaften mittelbar beeinflussen, ein geeignetes Mittel für einen „Call to Action“ ist sie jedoch nicht. Statt nach direkter Wirkung zu fragen, gilt es, die ästhetischen Formen, in denen Kunst sichtbar wird und in denen sie in Beziehung zu Teilen der Gesellschaft tritt, zu beschreiben. Für eine Kunstform wie SEA, für die ein direktes Handeln und die Schnittstellen mit anderen gesellschaftlichen Bereichen elementar sind, müssen Ansatzpunkte entwickelt werden, mittels derer ihr Zusammenspiel mit diesen gesellschaftlichen Bereichen als ästhetische Formen beschrieben werden kann. Wie in den erläuterten Praxistheorien und der ANT herausgestellt, geht es um das *wie*, das heißt die Art und Weise, auf die sich SEA zu urbanen Räumen verhält.

Im Forschungsstand wurde aufgezeigt, dass die Rezeption in der SEA ein Prozess ist, der sich durch Partizipation und Teilhabe auszeichnet. Adorno beschreibt Kunstrezeption als zweistufigen Prozess: in der ersten Stufe „überkommt“ die Kunst die Menschen ähnlich des Naturschönen. Im Falle von SEA ist dies besonders stark der Fall, da man dieser Kunstform in vielen Fällen einfach auf der Straße begegnet, ohne sie gezielt aufzusuchen, wie etwa beim Besuch eines Museums; gleichzeitig kann es sein, dass das Ästhetische nicht offensichtlich ist. Die zweite Stufe ist ein Reflexionsprozess, der nur dann stattfindet, wenn die Betrachter*innen beziehungsweise Teilnehmer*innen eine Haltung der reflexiven Distanz einnehmen. Von dieser Darstellung der Kunstrezeption als zweistufigem Prozess ausgehend

lässt sich erstens fragen, auf welche Weise spezifische Kunstprojekte auf Teilnehmer*innen zukommen und welche Rolle hierbei öffentliche Räume spielen. Zweitens kann die Art und Weise, wie ein Projekt Reflexion bei den Teilnehmer*innen anregt, näher betrachtet werden.

Rancière bietet einen Ansatzpunkt zur Untersuchung von partizipativen Praktiken, indem er auf die Auflösung der Dichotomie von aktiv und passiv hinweist. Der Zuschauer wird zu einem „emanzipierten Zuschauer“, einem Handelnden, der Raum des „als ob“ wird aufgegeben. Mit Adorno und Rebenisch wurde hingegen argumentiert, dass das „als ob“ in der SEA nie vollends aufgehoben werden kann, da ansonsten die Kunsterfahrung beendet ist. Gleichzeitig gilt es zu bedenken, dass die Kunsterfahrung bei SEA nicht nur in der ästhetischen Distanzierung besteht, sondern auch in einem konkreten Handeln im Rahmen eines sozialen Kontextes und mit einem sozialen Zweck. Somit kann der Rezeptionsprozess von SEA als ein Spannungsfeld zwischen dem „als ob“ und der „sozialen Realität“ beschrieben werden. Für die Analyse von SEA-Projekten ergibt sich hieraus die Frage, wie das jeweilige Kunstprojekt mit diesem Spannungsfeld umgeht und welche Reflexionsprozesse bei den Teilnehmenden hierdurch ausgelöst werden.

Weiterhin wurden Adornos Versuche, Kriterien für die Qualität zeitgenössischer Kunst zu entwickeln, skizziert. Hierfür stehen die Begriffe Stimmigkeit, Objektivität, Konstruktion, das Neue und Fortschritt. Wirkt es auf den ersten Blick verlockend, von diesen Begriffen Beschreibungskategorien und Bewertungskriterien abzuleiten, so wäre dies eine Verkennung von Adornos Intention. Ausgehend von diesen Begriffen kann Kunst dann als qualitativ hochwertig charakterisiert werden, wenn sie eine eigenlogische Form findet, die eine innere Logik und Stringenz aufweist und eine neue, sinnliche Erfahrung ermöglicht. Nicht die Intention des Künstlers beziehungsweise der Künstlerin oder die politische Mitteilung sollte im Vordergrund stehen, sondern die ästhetische Erfahrung mit und durch die Form.

Die Erfahrung in SEA-Projekten ist eine ästhetische, die jedoch gekoppelt wird an ein gesellschaftsrelevantes Handeln. In der Art und Weise, wie beides zusammengesetzt wird, lässt sich die von Adorno angeführte Kohärenz der Form finden. Überwiegt eine der Erfahrungen, zum Beispiel die der sozialen Nützlichkeit oder auch die des ästhetischen

Moments, führt dies zu einem Ungleichgewicht, das die Rezeption stört. Entweder wirkt das Projekt dann zu gewollt und die Kritik einer Ethik, die über die Kunst gestellt wird, ist angemessen, oder das Projekt verliert an sozialer Relevanz, wodurch die Erfahrung zu nichts weiter als einem sozialen Miteinander wird.

In Kapitel 5 werden verschiedene Formen von SEA exemplarisch beschrieben. Es wird erörtert, inwiefern sie neue sinnliche Erfahrungen urbaner Räume ermöglichen. Adornos Kriterien dienen dabei als Anhaltspunkte, um die Ästhetik dieser Kunstprojekte nachzuvollziehen.

Die zweite theoretische Suchbewegung ist anhand der Schriften von Hannah Arendt erfolgt. Diese ermöglichen einen theoretischen Zugang, der Handlung ins Verhältnis zu öffentlichem Raum und Erfahrung setzt.

Das Bedürfnis nach direkter Interaktion und kollektiver ästhetischer Erfahrung im öffentlichen Raum ist auch in den durch digitale Kommunikation geprägten Gesellschaften ungebrochen. Es kann als Drang nach dem Verstehen von Sinn und der eigenen Verortung in der Welt interpretiert werden. Mit Arendt lässt sich argumentieren, dass das Verstehen von Sinn nur dann gelingen kann, wenn man sich ein Stück weit von sich selbst distanziert und sich für andere Perspektiven öffnet. Die Qualität öffentlicher Räume liegt darin, genau dies zu ermöglichen. Kunst ist eine Form, die hierbei unterstützen kann. Sie kann ihre Rezipienten in die Lage versetzen, die Öffentlichkeit als gemeinsame Welt wahrzunehmen. Möglicherweise liegt das ästhetische Moment von SEA als urbaner Praxis in der Erfahrung der gemeinsamen Welt. Dieser Annahme wird im empirischen Teil nachgegangen. Es wird untersucht, wie spezifische Projekte der SEA die Erfahrung der gemeinsamen Welt herstellen, welche Formen sie hierfür finden und wie Teilnehmer*innen eingebunden werden.

Anhand von Arendts Schriften wurde ein mögliches Verständnis von Öffentlichkeit und öffentlichem Raum im Hinblick auf SEA erarbeitet. Dabei erweist sich die enge Verknüpfung von Öffentlichkeit und Handeln, die Arendts Theorien auszeichnet, als besonders fruchtbar. Handeln wird als Veränderung von Gegebenheiten im Raum und als Veränderung der zwischenmenschlichen Beziehungen verstanden. Für Arendt steht das Handeln im

öffentlichen Raum in engem Bezug zum Interesse an einer gemeinsamen Welt. Das für alle Sicht- und Hörbare wird aus unterschiedlichen Standpunkten wahrgenommen, wodurch eine Multiperspektivität entsteht. In der SEA wird diese Vielfalt zum einen durch die Distanzierung von der Welt, die der ästhetischen Erfahrung inhärent ist, zum anderen durch das gemeinsame Handeln erfahren. Die ästhetische Erfahrung in kollaborativen Projekten, so wurde mit Mark Terkessidis argumentiert, kann Begegnungen erzeugen, die Sensibilität füreinander und das Gemeinschaftsgefühl fördern.

Arendt betont die Freiheit und die Macht, die mit dem Handeln im öffentlichen Raum einhergehen. Sich die Freiheit des Selbstausdrucks zu nehmen, ist aus ihrer Sicht eine politische Handlung. In diesem Sinne können Projekte der SEA als Möglichkeit gesehen werden, aus der Passivität hervorzutreten, eigene Ausdrucksweisen zu finden und Lebensraum aktiv mitzugestalten – und zwar in Auseinandersetzung mit anderen Mitgliedern der Gesellschaft.

Weitere, im Hinblick auf SEA interessante Aspekte aus Arendts Theorie sind die Beziehung zwischen Raum und Handeln sowie die verschiedenen Formen des Handelns. Die Grundlage unseres Wirklichkeitsempfindens, so Arendt, besteht aus drei Komponenten: dem gemeinsamen Kontext, den verschiedenen Perspektiven auf einen Gegenstand beziehungsweise ein Ereignis und der Einigkeit über seine Identität. Kunst spielt mit letzterer Komponente, sie stellt die Identität in Frage und erzeugt einen Raum der Ambivalenzen und Mehrdeutigkeiten.

Ausgehend von Arendt wurde über das Verhältnis von privatem zu öffentlichem Raum erläutert. Dabei wurde deutlich, dass sich beide gegenseitig bedingen und voneinander abhängen. Das, was als privater oder öffentlicher Raum oder auch als private oder öffentliche Handlung angesehen wird, ist gesellschaftlich kodiert und variiert über die Zeit hinweg. Öffentlicher Raum wird maßgeblich bestimmt durch Zugang, die Möglichkeit der freien Rede und seine physische sowie atmosphärische Qualität (vgl. Kapitel 3.2.1.1). Während die ersten Kriterien der regulativen Dimension des Raumes zuzuordnen sind, betreffen physische und atmosphärische Qualitäten die materielle und symbolische Dimension. Dem hinzuzufügen ist, dass auch die Art und Weise des sozialen Miteinanders bestimmend für

öffentliche Räume ist. Diese verschiedenen Dimensionen des öffentlichen Raumes werden in der empirischen Studie wieder aufgegriffen.

Neben der Thematisierung des Zugangs zu öffentlichen Räumen, dem Verhalten in ihnen sowie der Qualität dieser Räume, ist es ein besonderes Charakteristikum der SEA, öffentliche Räume aktiv schaffen und verändern zu wollen. Diese Bemühung wird häufig unter dem Schlagwort der Nachhaltigkeit diskutiert. Ausgehend von Seyla Benhabibs Begriffen des agonalen und narrativen Handelns kann für einzelne Kunstprojekte ermittelt werden, welche Formen der Öffentlichkeit sie auf welche Weise herstellen: Entsteht lediglich ein Erscheinungsraum oder geht es womöglich um die Herstellung beziehungsweise die Aushandlung dessen, was Arendt als eine gemeinsame Welt bezeichnet? Wodurch wird der neu geschaffene öffentliche Raum mittel- und langfristig gefestigt?

Mit Arendt wird jedoch auch deutlich, dass Kunst allein keine dauerhaft bestehenden öffentlichen Räume schaffen kann. Kunst stellt bestenfalls einen Erscheinungsraum her, der nur durch Gesetze und Legitimität gefestigt werden kann. Die Frage nach der Beeinflussung urbaner Räume durch SEA ist somit immer auch die Frage nach den sozialen, wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Rahmenbedingungen und Machtgefügen, in denen die jeweiligen Kunstprojekte stattfinden.

Kapitel 3.2 stellt eine theoretische Grundlage für die Untersuchung von Handlungen bereit. Als Teil dieses Kapitels wurde die Herangehensweise von Praxistheorien erläutert. Praxistheorien streben nach einer holistischen Betrachtung von Handlungen als Praktiken, zu der sowohl der Körper als auch mentale Konzepte zählen. Dabei ist der Körper integraler Bestandteil der Praxis und der sozialen Ordnung. Daraus folgt, dass eine Analyse, die von Praktiken ausgeht, sowohl sprachliche Äußerungen als auch Bewegungsabläufe, Sichtweisen auf die Welt und andere mentale Konzepte sowie Know-how einschließt. Zudem gilt es, Dinge, die Bestandteile der Praktiken sind, in die Analyse einzubeziehen. Das Forschungsdesign für die Untersuchung von ARTECITYA als urbane Praxis soll diesem Anspruch gerecht werden. Die Akteur-Netzwerk-Theorie, wie sie in Kapitel 3.2.2.2 beschrieben wurde, integriert kulturelle Praktiken in die Untersuchung, indem sie nicht nur Subjekte als Teil der Netzwerke anerkennt, sondern auch Artefakte und Handlungen. Somit

sind die Ausführungen zur Praxistheorie als theoretische Basis zu verstehen, die durch die Akteur-Netzwerk-Theorie in eine für das Forschungsvorhaben sinnvolle Richtung ergänzt und operationalisiert wird.

Ausgehend von Foucault erfolgt schließlich die Fokussierung auf die regulationssystemische Dimension von gesellschaftlichem Handeln und Raumbildung. Hierbei handelt es sich um kulturelle, politische, ökonomische und soziale Rahmenbedingungen, die sich auf die Materialität und die Symbolik sowie das Handeln gleichermaßen auswirken und in Projekten wie ARTECITYA wichtige Einflussfaktoren sind. Foucaults Theorien ermöglichen es, gesellschaftlichen Raum mit Machtmechanismen und Machtverhältnissen zusammenzudenken. Er betont – wie auch Arendt in ihrer handlungstheoretischen Machtanalyse (Arendt 1975 [1970]: 36-58) –, dass Menschen im Sprechen und Handeln immer Teil eines sozialen Systems und eines kulturellen Diskurses sind, die von Machtmechanismen gesteuert werden. Damit fokussiert er auf die regulierenden und normierenden Kräfte in einer Gesellschaft.

Foucaults Ansatz kann auch als Praxistheorie gelesen werden. So beschreibt er beispielsweise Praktiken des Selbst, mit denen sich das Individuum ausgehend von bestimmten gesellschaftlichen Normierungen steuert. Anstatt von Praktiken spricht er allerdings von Technologien und macht auf diese Weise die Fokussierung auf das Element der Macht deutlich. Es gilt, diese Technologien mit einem speziellen Fokus auf die ihnen inhärenten Machtbeziehungen zu untersuchen. Die Gouvernamentalitätstheorie ist in zweierlei Hinsicht interessant für die Fragestellungen dieser Arbeit: Zum einen wurden von ihr ausgehend Fragen formuliert, die für die Untersuchung der Netzwerke innerhalb des Projekts ARTECITYA weiterführend sind. Zum anderen bietet Foucaults Theorie einen anderen Blick auf neoliberale Stadtentwicklung, der Machtverhältnisse und Machtpraktiken in den Vordergrund rückt. Ausgehend von Foucault haben verschiedene Theoretiker*innen Regierungspraktiken, die einer neoliberalen Ausrichtung entsprechen, beschrieben. Dazu zählt *Governing through Community* als partizipative Praxis, die darauf abzielt, gemeinsam mit den jeweiligen lokalen Gruppen urbane Räume ausgehend von neoliberalen Vorstellungen zu gestalten. Dies erfolgt unter anderem durch das Einbringen neuer Werte und neuer Exklusionsmechanismen in bestehende Communities. Im Hinblick auf die Analyse

von ARTECITYA kann die Kenntnis aus dem Konzept *Governing through Community* dazu beitragen, partizipative Formate und Agenden genauer zu untersuchen und Bürgerbeteiligung nicht vorschnell als Stärkung der Bürgerrechte und Förderung von Mitbestimmung im Sinne einer demokratischen Gesellschaft zu interpretieren.

Im letzten Teil des Kapitels zur regulationssystemischen Dimension wird mit dem Kreativitätsdispositiv nach Reckwitz eine Lesart von Stadtentwicklung vorgeschlagen, die das Streben nach Kreativität zur Handlungsmaxime erklärt. Kreative Stadtgestaltung und die Förderung von Kunst und Kultur im öffentlichen Raum sind zu wichtigen Strategien des Stadtmarketings geworden. Aber nicht nur die Stadtverwaltungen, sondern auch andere Akteure aus Politik, Ökonomie und Zivilgesellschaft streben nach der „kreativen Stadt“. Im Hinblick auf die Analyse von ARTECITYA sind besonders die Strategien der öffentlichen Verwaltungen und anderer öffentlicher und privater Organisationen zur Förderung von Creative Cluster und ähnlichen Maßnahmen von Interesse. Auch in Thessaloniki lässt sich eine verstärkte Ästhetisierung und eine Herausbildung von Kreativclustern beobachten. Im empirischen Teil wird zu untersuchen sein, wie sich das Projekt ARTECITYA zu diesen Entwicklungen verhält. Hier gilt es unter anderem zu fragen, inwiefern der Leitsatz des Projekts „Art for Social Change“ Ausdruck des Kreativdispositivs ist, was die gesellschaftlichen Treiber für Projekte wie ARTECITYA sind und welche Entwicklungen ARTECITYA in Thessaloniki fördert.

Die Kernpunkte der theoretischen Beschreibungsperspektiven werden in einer Übersicht festgehalten, die nach den Dimensionen des gesellschaftlichen Raumes strukturiert ist. Daraus werden Fragen abgeleitet, die die empirische Analyse unterstützen können. Die Beschreibungsformen der Dimension der gesellschaftlichen Interaktions- und Handlungsstrukturen liefern beispielsweise Ansätze für die Untersuchung des Zusammenspiels von SEA mit anderen gesellschaftlichen Bereichen. In der materiellen und symbolischen Dimension geht es verstärkt um die Ästhetik von SEA-Projekten und in der rechtlichen Dimension werden Grundgedanken zur Funktionsweise von sozialen Interaktionen zusammengefasst.

Anhand der Untersuchung von ARTECITYA in Kapitel 5 wird sich zeigen, welche dieser Konzepte und Fragen für die Beschreibung von SEA-Projekten und ihrem Verhältnis zu öffentlichen Räumen in der Stadt fruchtbar sind.

Nachdem die unterschiedlichen Untersuchungsperspektiven aufgeblättert und reflektiert wurden, geht es im nächsten Kapitel um die Erarbeitung des methodischen Zugangs, der die verschiedenen Dimensionen des gesellschaftlichen Raumes erforschbar macht und die Analyse des Potentials von SEA hinsichtlich der Gestaltung urbaner Räume ermöglicht.

Theoretische Ansätze für die Beschreibung und Analyse von SEA als urbane Praxis	Daraus abgeleitete Fragen für die empirische Untersuchung
Dimension der gesellschaftlichen Interaktions- und Handlungsstrukturen	
Akteur-Netzwerk-Theorie (vgl. Kapitel 3.2.2.2)	Welche Schlussfolgerungen lassen sich aus der Analyse des Projekts als Akteur-Netzwerk ziehen? Welche Kollaborationen und Allianzen sind förderlich für ein SEA-Projekt?
Beschreibungsform der Komplizenschaften (vgl. Kapitel 2.1.3)	Welche komplizitären Beziehungen lassen sich in dem Projekt auffinden? Wodurch zeichnen sie sich im Detail aus? Welche Rollenverteilung gibt es im Kollektiv? Welche Beziehungen gehen SEA-Kollektive mit einer breiteren Öffentlichkeit ein beziehungsweise wie stellen sie Öffentlichkeit her?
Praktiken als kleinste Bestandteile der Handlung. Eine Analyse, die von Praktiken ausgeht, berücksichtigt sowohl sprachliche Äußerungen als auch Bewegungsabläufe, Sichtweisen auf die Welt und andere mentale Konzepte und Know-how (vgl. Kapitel 3.2.3).	Welche Praktiken lassen sich in SEA-Projekten auffinden? Welches implizite Wissen über Stadtgestaltung ist in den Praktiken enthalten?
Das menschliche Wirklichkeitsempfinden besteht aus drei Komponenten: dem gemeinsamen Kontext, den verschiedenen Perspektiven auf einen Gegenstand beziehungsweise ein Ereignis und die Einigkeit über seine Identität (vgl. Kapitel 3.2.1.1).	Inwieweit spielt SEA mit dem menschlichen Wirklichkeitsempfinden, indem sie eines dieser Elemente in Frage stellt?
Ästhetische Erfahrung im öffentlichen Raum kommt dem Bedürfnis nach gemeinsamer Welterfahrung entgegen (vgl. Kapitel 3.2.1.6).	Inwiefern ist die gemeinsame Welterfahrung in SEA-Projekten ein ästhetisches Moment? Wie stellt das SEA-Projekt die Erfahrung der gemeinsamen Welt her, welche (repräsentativen) Formen nutzt es dafür?
Mit SEA im öffentlichen Raum geht die Freiheit des Selbstausdrucks einher (vgl. Kapitel 3.2.1.4).	Wie nimmt sich das Projekt die Freiheit des Selbstausdrucks?

	<p>Wie gestaltet das Projekt den sozialen und den physischen Raum mit?</p> <p>Welche sozialen Beziehungen entstehen dabei?</p>
Zwei verschiedene Handlungsformen: narratives und agonales Handeln (vgl. Kapitel 3.2.1.4).	<p>Welche Form des Handelns findet sich in dem Projekt? Entsteht lediglich ein temporärer Erscheinungsraum oder geht es um die Herstellung beziehungsweise die Aushandlung einer gemeinsamen Welt im Arendtschen Sinne? Welche Qualitäten haben diese Erscheinungsräume und Öffentlichkeiten?</p> <p>Was kann SEA im Hinblick auf die Herstellung von Öffentlichkeit leisten?</p>
Materielle und symbolische Dimension	
Doppelcharakter der Kunst als Autonomes und „fait social“ (vgl. Kapitel 3.1.3).	<p>Welche historischen oder gesellschaftlichen Bezüge werden durch die Kunstprojekte hindurch erfahrbar?</p> <p>Wie beziehen sich die ästhetischen Formen auf urbane Räume?</p> <p>Welche Rolle spielen nicht Erwartbares und Mehrdeutigkeiten?</p>
Spannungsfeld des „als ob“ und der „sozialen Realität“ (vgl. Kapitel 3.1.5).	<p>Wie geht das Projekt mit dem Spannungsfeld des „als ob“ und der sozialen Realität um?</p> <p>Welche Reflexionsprozesse werden durch dieses Spannungsverhältnis angestoßen?</p>
<p>Kunst ist in der Lage, im Raum des „als ob“ die Dichotomie von Aktiv und Passiv aufzulösen, Zuschauer werden zu Akteuren (vgl. Kapitel 3.1.2).</p> <p>Zweistufiger Rezeptionsprozess in der Kunst (vgl. Kapitel (Kapitel 3.1.4):</p> <p>Stufe 1: Kunst überkommt den Betrachter ohne sein Zutun.</p> <p>Stufe 2: Betrachter nimmt eine Haltung der Distanz ein und reflektiert.</p>	<p>Finden sich im empirischen Material hierfür Beispiele? Wie findet diese Auflösung konkret statt?</p> <p>Auf welche Weise kommt das Projekt auf die Rezipienten/Partizipierenden zu?</p> <p>Welche Rolle spielt hier der öffentliche Raum? (Stufe 1)</p> <p>Auf welche Weise regt das Kunstprojekt Reflexion an? (Stufe 2)</p>
Die im Werk enthaltene Ästhetik soll über seine zentralen Eigenschaften Stimmigkeit, Objektivität, Konstruktion, das Neue, Fortschritt nachvollzogen werden (vgl. Kapitel 3.1.4).	<p>Welche eigenlogischen, inhaltlich stringenten sinnlichen Formen finden sich in dem Projekt? Welche neuen (sinnlichen) Erfahrungen werden durch sie ausgelöst?</p> <p>Wie lassen sich Konstruktion, Stimmigkeit und gesellschaftliche Bedingtheit des Materials (Objektivität) in SEA beschreiben?</p>
Normative beziehungsweise regulatorische Dimension	
Gouvernementalitätstheorie: Fokus auf Machtbeziehungen in sozialen Gefügen. Regieren wird verstanden als Menschenführung mit	Welche Formen des Regierens im Sinne des Foucaultschen Verständnisses von Regieren lassen sich in dem Projekt aufzeigen? Wer übt auf welche

<p>unterschiedlichen Praktiken, die der Fremd- und Selbststeuerung dienen (vgl. Kapitel 3.3.1).</p>	<p>Weise Macht aus, beispielsweise in Form von Gesetzen aber auch durch Regeln und Normen?</p> <p>Welche Technologien des Selbst werden in dem Projekt praktiziert und wie wirken sich diese aus? Von welchen impliziten sozialen Ordnungen werden sie gefördert?</p> <p>Wie sieht das Macht-Wissen-Gefüge in einem SEA-Projekt aus? Wie lassen sich Freiheiten, Widerstandsformen und Versuchen zur Veränderung der Machtverhältnisse untersuchen? Wer darf im öffentlichen Raum teilnehmen? Wer kann sich im öffentlichen Raum äußern und wird gehört? Wer wird ausgeschlossen?</p> <p>Inwieweit zeigen sich in dem Projekt neoliberale Denkweisen? Gibt es Äußerungsformen, die sich dem neoliberalen Mainstream widersetzen?</p>
<p>Regierungspraxis <i>Governing through Community</i> (vgl. Kapitel 3.3.2)</p>	<p>Wird <i>Governing through Community</i> im Projekt praktiziert?</p> <p>Welchem Zweck dienen Strategien zur Partizipationsförderung innerhalb des Projekts?</p>
<p>Kreativitätsdispositiv (vgl. Kapitel 3.3.3)</p>	<p>Wie verhält sich ein SEA-Projekt zur Maxime der Kreativität?</p> <p>Inwiefern ist der Leitsatz des Projekts ARTECITYA „Art for Social Change“ Ausdruck des Kreativdispositivs?</p> <p>Was sind die gesellschaftlichen Treiber für das Projekt?</p> <p>Welche Entwicklungen in Thessaloniki fördert das Projekt?</p>

Abbildung 11: Übersicht theoretische Konzepte und Fragestellungen für die Empirie (eigene Darstellung)

4 Empirisches Forschungsdesign und Methodik

In diesem Kapitel wird das Forschungsdesign für die Beschreibung und Analyse des Projekts ARTECITYA sowie die einzelnen Methoden vorgestellt. Gleichzeitig werden, wie in der Grounded Theory üblich, die Methoden entsprechend den empirischen Erfahrungen angepasst und daraus theoretische Erkenntnisse abgeleitet.

4.1 Zum Erkenntniswert des Fallbeispiels ARTECITYA

Für die empirische Untersuchung stellt sich die Frage, was ein Fallbeispiel wie ARTECITYA im Hinblick auf das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit und folglich den Forschungsdiskurs leisten kann. Im Zentrum der empirischen Untersuchung stehen das Potential von SEA hinsichtlich der Gestaltung urbaner Räume als Nukleen der Gesellschaft sowie die Betrachtung von Rahmenbedingungen für das Projekt ARTECITYA und vergleichbare Projekte.

Die theoriegeleitete Analyse des Fallbeispiels ARTECITYA zielt darauf ab, ein methodologisches Konzept für die empirische Untersuchung von SEA-Projekten in urbanen Räumen zu entwickeln. Denn im Forschungsstand wurde festgestellt, dass die steigende Anzahl von SEA-Projekten im öffentlichen Stadtraum bisher nur selten und keineswegs mit einem vergleichbaren methodischen Design empirisch untersucht wurden. Anhand der Untersuchung des Fallbeispiels wird ersichtlich, welche Ebenen ein Projekt der SEA im urbanen Raum aufweist und wie diese analysiert werden können. ARTECITYA wird als raumbildende künstlerische und soziale Praxis in vier ineinandergreifenden Dimensionen untersucht. Zukünftige Forschungsvorhaben können an diesen multidimensionalen Analyseansatz anschließen und ausgehend von diesen Dimensionen beispielsweise verschiedene Projekte miteinander vergleichen.

Eine Besonderheit der Analyse des Fallbeispiels besteht darin, dass diese sowohl aus soziologischer als auch aus kulturwissenschaftlicher Perspektive erfolgt. Das heißt, es werden sowohl die Frage nach der Ästhetik als auch die nach der sozialen Konstellation eines SEA-Projekts gestellt.

In der Literatur zu SEA ist einerseits häufig die Rede von der Wirkung dieser Kunst auf einen spezifischen Raum, urbane Räume oder auch auf die Gesellschaft im Allgemeinen. Dabei wird Wirkung zumeist lediglich behauptet und nicht nachgewiesen, bestenfalls werden einzelne Beispiele angeführt. Andererseits unterliegen Projekte wie ARTECITYA einem aufwändigen Evaluationsprozess, in dem vor allem quantitative Faktoren eine Rolle spielen und in dem eher kurz- und mittelfristige Wirkungen erfasst werden.⁹⁹

Wie mit Theodor W. Adorno argumentiert wurde, ist Wirkung ein im Hinblick auf die Kunst problematischer Begriff, da sich keine direkte Wirkung im Sinne eines kausalen, allzeit geltenden, eindeutigen Ursache-Wirkungs-Prinzips nachweisen lässt, schon gar nicht im Hinblick auf eine so vielschichtige Größe wie den öffentlichen Raum in einer Stadt. In dieser Arbeit geht es nicht darum, das Projekt ARTECITYA zu bewerten, sondern Ansätze zu finden, um es als kulturelle Form in seiner Komplexität und seinen ästhetischen Eigenschaften zu analysieren. Auf diese Weise wird ein Ansatz entwickelt, der zum Verstehen ähnlich gelagerter Projekte beiträgt und sowohl die Praxis als auch die Theorie bereichern kann.

Auf quantitative Erhebungen wie beispielsweise Klickzahlen auf die Website des Projekts oder die Anzahl der Teilnehmer*innen an einer Veranstaltung wird verzichtet, da solche Kennzahlen lediglich Wirkung suggerieren, die sich nicht weiter präzisieren lässt. Dies heißt nicht, dass innerhalb eines Projekts keine Erfolgskriterien definiert werden können. Ihre (Nicht)Erfüllung ist jedoch Gegenstand von Projektevaluationen und nicht dieser wissenschaftlichen Arbeit.

Das Fallbeispiel ARTECITYA ist von allgemeinem Interesse, da es sich um ein klassisches EU-Projekt im Bereich der Kultur und Kreativwirtschaft handelt, das sich den in diesem Kontext bestehenden Anforderungen stellt (Vernetzung verschiedener Partner aus unterschiedlichen Ländern, voneinander lernen, Modelle entwickeln und woanders implementieren, Strukturen schaffen, die auch nach Ablauf des Projekts weiterhin Bestand haben). Die Untersuchung lässt Rückschlüsse darauf zu, inwiefern diese Anforderungen mit

⁹⁹ Das Projekt ARTECITYA bildet hier keine Ausnahme, da es eine von der Europäischen Union vorgeschriebene Evaluation durchlaufen hat.

einem auf diese Weise angelegten Projekt erfüllt werden können beziehungsweise was dafür notwendig wäre. Diese Erkenntnisse lassen sich auf ähnliche EU-Projekte übertragen.

4.2 Methodische Herangehensweise

4.2.1 Grounded Theory als Forschungsstil

Die Grounded Theory (GT) wurde von Barney Glaser und Anselm Strauss Mitte der 1960er Jahre für die Erforschung von Praktiken in Organisationen entwickelt und wird heute für eine große Bandbreite an Forschungsvorhaben verwendet. Dabei handelt es sich nicht um eine detailliert dargelegte Methode¹⁰⁰, sondern um eine spezifische Herangehensweise zur Theoriebildung, die gut mit anderen Methoden kombinierbar ist. Somit ist es zutreffend, die GT als Forschungsstil zu bezeichnen (vgl. Strübing 2019: 525). Der GT geht es darum, anhand empirischer Daten eine Theorie zu entwickeln, anstatt eine bereits bestehende Theorie zu überprüfen.¹⁰¹ Dies entspricht dem Anliegen dieser Arbeit, in der mittels eines explorativen Forschungsdesigns ein Analysekonzept für SEA entwickelt wird.

Mit der GT wird das Ziel verfolgt, „an empirischem Material relevante theoretische Konzepte und Aussagen zu generieren“ (Strübing 2019: 531). Ausgangspunkt ist eine Forschungsfrage, die sich aus dem Vorwissen des Forschungsstandes und der Forscherin sowie deren theoretischen Zugängen ergibt. Diese Theorien dienen nicht dazu, bereits im Voraus einen theoretischen Rahmen zu setzen, in den der Forschungsgegenstand eingepasst wird. Vielmehr bieten sie eine Grundlage zur Generierung von Fragen, anhand derer das Material

¹⁰⁰ Eine Systematisierung der GT erfolgte mit der Veröffentlichung „Theoretical Sensitivity“ von Barney Glaser (1978). Knapp zehn Jahre später veröffentlichte Anselm Strauss ein Methodenhandbuch zur GT (vgl. Strauss 1987). Bereits die Ansätze von Glaser und Strauss unterscheiden sich in der Art und Weise, wie die GT zur Anwendung kommt. Seither gibt es verschiedene Ansätze für die Verwendung der GT (vgl. Strübing 2019: 525f).

¹⁰¹ Die GT steht in der erkenntnistheoretischen Tradition des Pragmatismus, mit dem sie vor allem die Überzeugung teilt, dass Handeln und Forschen Teil eines Problemlösungsprozesses sind (vgl. Strübing 2019: 527). Neben induktivem und deduktivem Vorgehen spielt Abduktion eine wichtige Rolle. Abduktion wird in Anlehnung an Charles S. Peirce verstanden als „unwillkürlicher Akt der tentativen Zuordnung von unbekannten Wahrnehmungsinhalten zu kognitiven Strukturen, die diese rahmen, zuordnen und so begrifflich verfügbar machen“ (Strübing 2019: 527).

ausgewertet wird (vgl. ebd.: 539). Für Glaser und Strauss sind Theorien primär „Wissen zur Bewältigung praktischer Probleme im Handlungsfeld“ (ebd.). Dementsprechend ist es in der GT entscheidend, dass Theoriebildung, Datenerhebung und Datenanalyse keine aufeinanderfolgenden Schritte sind, sondern gleichzeitig vorangetrieben werden, sodass sie sich gegenseitig befruchten können. Für die vorliegende Arbeit wurden während der Forschungsaufenthalte Memos verfasst sowie nach jedem Forschungsaufenthalt erste Auswertungen vorgenommen, um anschließend gezielt theoretische Texte zu lesen und den Theorieteil weiterzuentwickeln.

Das theoretische Sampling und das Vergleichen der Konzepte sind in der GT zwei Arbeitsschritte, die eng miteinander verzahnt sind. Nach der Erhebung einer Einheit verstanden als eine bestimmte Menge in sich schlüssiger Daten, werden diese Daten im Hinblick auf Konzepte ausgewertet und gegebenenfalls mit bereits aus anderen Einheiten erschlossenen Konzepten verglichen (vgl. Strübing 2019: 531; Przyborski/Wohlrab-Sahr 2019: 114f). Die Ergebnisse ermöglichen eine neue Definition der noch zu erhebenden Daten. Entsprechend dieses Vorgehens wurde ausgehend von den bereits erhobenen Daten zu ARTECITYA reflektiert, was im nächsten Schritt erhoben werden sollte, das heißt das Sampling wurde immer wieder angepasst. Allerdings führte der limitierte Zugang zum Forschungsfeld¹⁰² dazu, dass der Wechsel zwischen Datenerhebung, Datenanalyse und Theorie auf vier Durchgänge beschränkt bleiben musste.

Im Hinblick auf den multidimensionalen Analyseansatz sollte das Projekt ARTECITYA möglichst umfassend untersucht werden. Es wurde schnell deutlich, dass die dafür erforderlichen Daten nur mit mehreren Methoden erhoben werden konnten. Entsprechend erfolgte die Erhebung des empirischen Materials durch teilnehmende Beobachtung, qualitative Interviews, Netzwerkanalyse und Dokumentenanalyse.

Schließlich ist für die GT die Form der Kodierung entscheidend. Es handelt sich um einen Prozess, in dem sich das offene, axiale und selektive Kodieren abwechseln. Auf das Kodieren

¹⁰² Das Projekt fand in Thessaloniki statt, die Forscherin lebte allerdings in München, sodass nicht mehr als vier Forschungsaufenthalte erfolgen konnten.

wird in Kapitel 4.2.6 genauer eingegangen. Im Folgenden werden die Methoden zur Erhebung des empirischen Materials im Hinblick auf ARTECITYA vorgestellt.

4.2.2 Teilnehmende Beobachtung

Teilnehmende Beobachtung ist ein Forschungsansatz, der insbesondere von Clifford Geertz in seiner Arbeit „Dichte Beschreibung“ entwickelt wurde. Geertz stellt jeglichen Objektivismus einer ethnologischen Beschreibung in Frage. Kultur wird als Bedeutungsgewebe beziehungsweise Text beschrieben, Einsichten werden in einem hermeneutischen Prozess gewonnen, in den die Beobachterin beziehungsweise der Beobachter immer selbst verstrickt ist.

„Der Kulturbegriff, den ich vertrete (...), ist wesentlich ein semiotischer. Ich meine mit Max Weber, dass der Mensch ein Wesen ist, das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist, wobei ich Kultur als Gewebe ansehe. Ihre Untersuchung ist daher keine experimentelle Wissenschaft, die nach Gesetzen sucht, sondern eine interpretierende, die nach Bedeutung sucht.“ (Geertz 2015 [1983]: 9)

Die „Verstrickung“ in den Forschungsgegenstand beziehungsweise im Sinne Geertz in das zu erforschende Gewebe wird in der durchgeführten Untersuchung sehr deutlich. Die Verfasserin kennt aufgrund ihrer Position als Mitarbeiterin des Goethe-Instituts die Struktur und Arbeitsweise dieser Institution. Sie arbeitet zwar nicht in Thessaloniki, kann aber ihr Vorwissen über das Goethe-Institut einbringen und bestehende Kontakte nutzen. Dabei besteht die Notwendigkeit, diese Verstrickung immer mitzudenken und zu reflektieren, in welcher Form sie die Interpretation beeinflusst.

Weiterhin gilt es zu berücksichtigen, dass die Verfasserin nicht ohne Erwartungen in das Feld gegangen ist. Durch ihre Arbeit für das Goethe-Institut verfolgte sie den Projektverlauf von ARTECITYA schon länger aus der Ferne, zudem kannte sie einige der Akteure bereits vor der Aufnahme der Forschung. Dazu kommen Vorannahmen über die Kultur Griechenlands, die durch Allgemeinwissen sowie Zeitungslektüre und Bekanntschaften geprägt sind. Dieses Konglomerat an Erwartungen und Vorannahmen wurde in einem Forschungstagebuch festgehalten und vor dem Hintergrund des Forschungsvorhabens reflektiert.

Der Zugang zum Feld erfolgte über die „Relationale Ethnographie“, wie sie Matthew Desmond anhand zahlreicher empirischer Studien erläutert. Zentral für ihn ist die Auswahl

des Forschungsfeldes. Er rät dazu, nicht eine Gruppe, die sich durch gleiche oder ähnliche Eigenschaften auszeichnet (z.B. Studenten, Künstler oder Migranten) in den Blick zu nehmen, sondern ein Beziehungsverhältnis zu untersuchen. Es gelte, Felder, Grenzen, Prozesse und kulturelle Konflikte zu untersuchen. Auf diese Weise vermeide man eine „substantialistische Perspektive“ (Desmond 2014: 551)¹⁰³, die zu falschen Annahmen von Gruppenzugehörigkeit, dem Ausblenden wichtiger Verbindungen und der Ignoranz von Prozessen zugunsten eines statischen Bildes führen könne. Der relationale ethnographische Ansatz von Desmond nimmt mittels teilnehmender Beobachtung und qualitativer Interviews in den Blick, wie sich verschiedene Akteure zueinander verhalten, sich einander zuwenden oder auch voneinander abgrenzen. Beziehungen werden über die Beobachtung der Kommunikation zwischen den Akteuren unter Berücksichtigung der damit verbundenen Bedeutungen analysiert (vgl. Fuhse 2016: 143-145). Desmond hält drei verschiedene Ansätze in der relationalen Ethnographie für sinnvoll:

„Relational ethnographers can adopt at least three distinct approaches. The first concentrates on points of contact and conflict. The relational ethnographer can observe in real time fight and struggle, cooperation and compromise, misunderstanding and shared meaning-making between actors occupying different positions in a field. (...) The second approach explores the production of coordinated action through relational mechanisms. (...) The third approach fieldworkers have applied to the study of social relations involves documenting the ecology of a field, primarily by focusing on the internal logics of distinct but interconnected social worlds.” (Desmond 2014: 555-557)

Im Hinblick auf die vorliegende Arbeit ist der zweite Ansatz passend, da er ermöglicht, das Projekt ARTECITYA als ein komplexes Interaktionsfeld zu beschreiben, in dem gemeinschaftliche Produkte entstehen beziehungsweise gemeinschaftliche Handlungen durchgeführt werden. Dabei ist eine Vielzahl unterschiedlicher Akteure involviert, die bestimmte Eigenschaften mitbringen, sich aber auch durch das gemeinsame Arbeiten verändern. Sie alle stehen miteinander auf verschiedene und dynamische Weise in Beziehung.

¹⁰³ Dieser Begriff wird von Desmond mit Verweis auf Ernst Cassirer verwendet (vgl. Desmond 2014: 551).

Im Feld wurde das soziale Verhalten der verschiedenen Akteure im Raum beobachtet und auf Memos sowie in einem Forschungstagebuch festgehalten. Eine gute Ergänzung stellen die qualitativen Interviews dar, durch die sowohl Meinungen, Motivationen und Einstellungen als auch implizites Wissen erhoben wurden. Die Akteure von ARTECITYA waren sich der Beobachtungssituation bewusst und kannten das zugrunde liegende Forschungsinteresse. Insofern kann von einer transparenten Beobachtung gesprochen werden (vgl. Thierbach/Petschick 2019: 1167).

Es fanden insgesamt vier Forschungsaufenthalte statt.¹⁰⁴ Beim ersten Besuch ging es um das Kennenlernen der Akteure sowie der Situation vor Ort. Erfreulicherweise wurde die Verfasserin dieser Arbeit sehr offen empfangen und hatte von Beginn an Zugang zu allen Aktivitäten, die innerhalb des Projekts stattfanden. Sie konnte an Arbeitsbesprechungen teilnehmen sowie individuelle Gespräche führen. Bei diesem ersten Besuch gelang es ihr, das Forschungsfeld zu bestimmen und erste Interviews zu führen.

In Vorbereitung auf ihren ersten Forschungsaufenthalt hatte sich die Verfasserin mit dem Diskurs zu SEA befasst sowie mit den theoretischen Konzepten zu Öffentlichkeit und urbanem Raum. Darüber hinaus hatte sie sich anhand der Website sowie in einem ersten Telefonat mit dem Leiter des Goethe-Instituts Thessaloniki über das Projekt ARTECITYA informiert. Die Definition des Forschungsfeldes erfolgte erst während beziehungsweise nach ihrem ersten Besuch in Thessaloniki. Deutlich wurde, dass die Aktivitäten des Projekts in Thessaloniki umfangreich sein und unter Beteiligung vieler Akteure stattfinden würden. Gleichzeitig war offensichtlich, wie stark das Projekt von den lokalen Gegebenheiten beeinflusst wurde. Daraus ergab sich die Konsequenz, die Beobachtung auf Thessaloniki zu beschränken und – anders als ursprünglich geplant – keine weiteren Städte einzubeziehen. Deutlich wurde, dass das Netzwerk der verschiedenen, an dem Projekt beteiligten EU-Partner von großer Bedeutung war. Der EU-Antrag wurde gemeinsam gestellt und es war Ziel des Projekts, im gegenseitigen Austausch voneinander zu lernen und Modelle zu entwickeln, die von anderen Städten übernommen werden können. Vor diesem Hintergrund

¹⁰⁴ Die Forschungsaufenthalte in Thessaloniki fanden vom 26.06. – 01.07.2016, 04. – 10.09.2016, 18. – 22.10.2016 und 30.03. – 01.04.2017 statt.

wäre es sehr interessant gewesen zu untersuchen, wie die Netzwerkarbeit von den verschiedenen EU-Partnern des Projekts wahrgenommen wurde. Dies hätte jedoch den Umfang dessen, was in der vorliegenden Feldstudie leistbar war, überschritten beziehungsweise nur eine oberflächlichere Forschung in Thessaloniki ermöglicht, die dem Anspruch der dichten Beschreibung nicht gerecht geworden wäre. Diese Problematik führte zu dem Entschluss, die teilnehmende Beobachtung auf die Aktivitäten des Projekts in Thessaloniki zu beschränken.

Während ihres zweiten Forschungsaufenthalts konzentrierte sich die Verfasserin auf ein tieferes Verständnis des Netzwerks ARTECITYA in Thessaloniki und die Beobachtung der Veränderungen im Projekt. Es verfestigte sich der Eindruck, dass für das Verständnis von ARTECITYA die ökonomischen, sozialen, kulturellen und politischen Bedingungen berücksichtigt werden müssen. Zu diesem Zweck befasste sich die Verfasserin intensiv mit der Stadt Thessaloniki in Form von Stadtbegehungen und Gesprächen mit verschiedenen Akteuren aus Wissenschaft, Politik und Wirtschaft. Dazu zählten Interviews mit dem Deputy Mayor for Culture and Education und dem Deputy Mayor of Tourism and International Relations. Zudem besichtigte die Verfasserin erstmals das LABattoir und nahm an ARTECITYA-Veranstaltungen des Partners HELEXPO teil. Innerhalb des Projekts ARTECITYA schien es, als würden verschiedene künstlerische und kulturelle Herangehensweisen an die Gestaltung öffentlicher Räume in der Stadt ausprobiert. Diese Beobachtung bestätigte sich während der folgenden Forschungsaufenthalte sowie in den Gesprächen und führte zu dem Anspruch, eine Forschungsperspektive zu entwickeln, die eine umfassende Analyse dieser Herangehensweisen ermöglicht.

Während ihres dritten Forschungsaufenthalts erlebte die Verfasserin die Eröffnung der unter dem Titel „Goethe’s Dream“ zusammengefassten Kunstprojekte „HomeLand“, „Arkadia“ und „Points of View“. Sie beobachtete die Reaktion der Nachbarschaft des Goethe-Instituts auf diese Projektteile und interviewte die Künstler. Dabei wurde deutlich, dass die ästhetische Reflexion der unter dem Oberbegriff SEA entstehenden Kunstprojekte ein wichtiger Bestandteil der Forschung sein musste, nicht zuletzt auch deshalb weil die Diskussion über ästhetische Formen von SEA in der Fachliteratur bisher kaum geführt wurde.

Der vierte Forschungsaufenthalt fand ein halbes Jahr später statt. Diesmal reiste die Verfasserin zur Konferenz „Work as Invention“ an. Hier traf sie auch andere EU-Partner des Projekts ARTECITYA. Ein weiteres Anliegen war die Beobachtung der Projektfortschritte in Thessaloniki. Vorhaben, die im Juni 2016 noch am Anfang standen, waren im April 2017 bereits abgeschlossen und die Beteiligten zogen eine Zwischenbilanz. In Gesprächen und Interviews wurde deutlich, dass sich die Vorgehensweise der Agency, die aus zentralen Akteuren des Projekts bestand, verändert hatte. Zudem war bezüglich der Zusammenarbeit mit anderen EU-Partnern eine gewisse Ernüchterung eingetreten.

Ab diesem Zeitpunkt wurden im Abstand von jeweils einem halben Jahr weitere Interviews per Video-Schaltung geführt. Die nächsten Schritte des Projekts wurden über die Website und mittels entsprechender Interviews verfolgt.

4.2.3 Dokumentenanalyse

Während des ersten Forschungsaufenthalts wurde deutlich, dass neben der Beobachtung vor Ort und den Interviews die Auswertung bestimmter Dokumente eine sinnvolle Ergänzung darstellt. Axel Salheiser betont, dass Dokumente als „Artefakte kommunikativer Praxis“ (Salheiser 2019: 1120) interpretiert werden können. Als solche sind sie dafür geeignet, Auskünfte über soziales Handeln, Strukturen und Prozesse zu geben.

Durch die Dokumentenanalyse können vor allem konzeptionelle Vorhaben Berücksichtigung finden. Zudem wird deutlich, wie sich das Projekt ARTECITYA nach außen dargestellt hat. Die für die Analyse ausgesuchten Dokumente sind sowohl interner (EU-Antrag, Power Point Präsentationen, Evaluationen) als auch öffentlicher Natur (Präsentationen, Flyer, Website).

Bei der Analyse muss berücksichtigt werden, dass formale Dokumente wie zum Beispiel ein EU-Antrag in einem bestimmten sprachlichen Stil geschrieben sind, der nicht Ausdruck des Projekts ist, sondern von dem Dokumententypus vorgegeben wird. Das Gleiche trifft auf öffentliche Dokumente wie Presse- oder Werbetexte zu. Sie sind darauf ausgelegt, bestimmte Qualitäten zur Schau zu stellen. Diesen Effekt, der in der Literatur als systemische Verzerrungen bezeichnet wird (vgl. Salheiser 2019: 1123), gilt es in der Analyse zu reflektieren. Hierfür wird hinterfragt und in einer Tabelle (vgl. Abbildung 12) dokumentiert,

zu welchem Zweck (Nutzen) und auf welche Weise (Entstehung) das jeweilige Dokument verfasst wurde.

Innerhalb der zu analysierenden Dokumente stellen Websites einen besonderen Dokumententypus dar. Sie bewegen sich „an der Schwelle zwischen archivierten und sich verändernden, ‚dynamischen‘ Dokumenten“ (Schünzel/Traue 2019: 1001). Die Website des Projekts ARTECITYA in Thessaloniki hat keine interaktiven Elemente und wird hauptsächlich zur Kommunikation und Dokumentation des Projekts genutzt (vgl. Website ARTECITYA Thessaloniki). Demnach kann sich die Analyse auf den Zustand zu einem bestimmten Datum, zu dem eine Sicherungskopie erfolgt ist, beschränken. Im Unterschied zu den anderen Dokumenten, die analysiert werden, besteht ein Großteil der Information auf der Website aus Bildern und Videomaterial. Die einzelnen Elemente der Website (z.B. einzelne Bilder, Bildcluster, Text-Bild-Verbindungen) werden im Kodierprozess berücksichtigt. Nicht berücksichtigt werden Informationen über die Nutzung der Website wie zum Beispiel die Anzahl der Aufrufe.

Nr.	Name des Dokuments	Datum des Dokuments (sofern bekannt)	Verfasser*in	Entstehung des Dokuments	Verwendung des Dokuments
1	Projektpräsentation ARTECITYA	2014_10_05	Artbox and Goethe-Institut	Vor Beginn des Projekts erstellt, skizziert die Struktur und wesentliche Meilensteine.	Externe Verwendung. Vorstellung des Projekts gegenüber Interessierten
2	Creative Europe Grant	2014	EU-Kommission und Apollonia gemeinsam mit den Partnerorganisationen von ARTECITYA aus den anderen EU-Ländern	Bewilligung der EU-Kommission, enthält auch den Antrag der EU-Partner unter Federführung von Apollonia.	Bewilligung der Förderung des Projekts ARTECITYA durch die EU-Kommission aus dem Fond „Creative Europe“
3	Pressemitteilung ARTECITYA	2015_01_31	Artbox and Goethe-Institut	Zusammenarbeit von Artbox und Goethe-Institut aus der Notwendigkeit heraus, Öffentlichkeitsarbeit für ARTECITYA in Thessaloniki zu betreiben.	Externe Verwendung. Erstellt für die lokale Presse und weitere Interessierte in Thessaloniki.
4	ARTECITYA THESSALONIKI Übersicht zeitlicher Ablauf	2016_06_13	Artbox and Goethe-Institut	Übersicht über das Projekt für Externe, ansprechende Darstellung der bereits stattgefundenen Projektteile.	Interne und externe Verwendung: Projektpartner, potenzielle lokale Partner
5	Kurzbeschreibung	Kein Datum	Artbox and Goethe-	Eine kurze Beschreibung des Projekts für die	Externe Verwendung, Druckerzeugnisse und

	ARTECITYA		Institut	Öffentlichkeit wurde benötigt.	weitere schriftliche Kommunikationsanlässe
6	Empirische Studie Aspects and Perspectives on Appropriations of Space_internes Dokument	2015_12_01	George Chatzinakos	Vor Beginn des Projekts „Goethe’s Dream“ wollte die Agency die Nutzung des Gartens und des Cafés analysieren lassen sowie die Erwartungen der Nutzer*innen kennenlernen. Sie beauftragten diese Studie.	Interne Verwendung zur Information der Agency
7	Blog von Giorgos Giouzepas	2016_12_05	Giorgos Giouzepas	Externer Wissenschaftler hat diesen Blog im Auftrag der Agency verfasst. Dokumentation der Projekte von Eric Ellingsen und Lynn Peemoeller.	Externe Verwendung, Veröffentlichung auf der Website von ARTECITYA Thessaloniki
8	LEARNING ACADEMY Description_Vision and Structure_internes Dokument	2016_05_10	Eric Ellingson	Erklärung des Projekts „Perceiving Academy“ für die Agency und TeilnehmerInnen des Projekts	Interne Verwendung
9	Dokumentation Konferenz „Work as Invention“	2017	Peter Panes, Christos Savvidis, Aris Kalogiros, Lydia Chatziakovou, Sotirios Bahtsetzis	Im Nachgang zur Konferenz „Work as Invention“, die Teil von ARTECITYA war.	Wurde im Nachgang an die Konferenz „Work as Invention“ an alle Teilnehmer*innen verschickt.
10	PractiseInCognition Dokumentation der Website	2018	Künstlerkollektiv PractiseInCognition	Bedürfnis des Künstlerkollektivs, sich darzustellen, insbesondere gegenüber Interessierten in Thessaloniki	Externe Verwendung auf der Website des Kollektivs practice(in)cognition
11	ARTECITYA Thessaloniki Dokumentation der Website	o.A.	diverse Verfasser unter der Federführung der Agency	Fortlaufende Dokumentation des Projekts ARTECITYA Thessaloniki, teilweise Ankündigung von öffentlichen Veranstaltungen oder anderen Formaten	Externe Verwendung
12	ARTECITYA Finale Publikation	2018	MoTA Editions als Herausgeber, Projektpartner von ARTECITYA haben mitgewirkt.	Abschlusspublikation von ARTECITYA, gedacht als Handreichung für Stadtregierungen, Stadtverwaltungen und staatliche Unternehmen.	Externe Verwendung

Abbildung 12: Übersicht Dokumente für die Dokumentenanalyse (eigene Darstellung)

4.2.4 Leitfadengestützte qualitative Interviews

Andreas Reckwitz stellt in einem Vergleich von praxeologischen und diskurstheoretischen Ansätzen fest, dass diese sich nur scheinbar konträr gegenüberstehen. Dabei versteht er Diskurse im Sinne Foucaults als „Signifikationsregime, die jegliche Form menschlichen Handelns als sinnhaftes Handeln fundieren“ (Reckwitz 2008a: 192). Damit sind Diskurse bestimmend dafür, was sag- und denkbar ist und letztendlich auch praktiziert wird. Auch Diskurse können als Praktiken verstanden werden:

„Aus praxeologischer Sicht sind Diskurse selbst nichts anderes als Praktiken, d.h. wiederum bestimmte – häufig artefaktgestützte – Aktivitäten der Produktion und Rezeption von Äußerungen, die von einem impliziten Wissen der Hervorbringung und Rezeption getragen werden. Aus diskurs- und kommunikationstheoretischer Sicht bilden – jedenfalls in den radikalsten Versionen – sogenannte nicht-diskursive Praktiken selbst Diskurse (...), wenn sie nicht sozial irrelevant sein wollen.“ (Reckwitz 2008a: 193f)

Durch die enge Verbundenheit von Praktiken und Diskursen ist es nach Reckwitz möglich, die unterschiedlichen forschungspraktischen Herangehensweisen der Diskurs- und Praxisanalyse miteinander zu kombinieren. Dabei betont er jedoch, dass das in Praktiken inkorporierte Wissen nur implizit vorhanden sei und deshalb auch nicht über direkte Äußerungen zugänglich werde. Vielmehr bestehe die Notwendigkeit, implizites Wissen auf implizitem Wege zu erschließen. Hierfür sei die teilnehmende Beobachtung der beste Weg. Interviews könnten eine sinnvolle Ergänzung sein, um Wissensordnungen zu verstehen, die den Praktiken inkorporiert sind (vgl. ebd.: 196f). Werden sie erzählgenerierend geführt, wird über die Erzählungen implizites Wissen transportiert, das durch Lesarten im Prozess der Auswertung sukzessive herausgearbeitet und gut mit ethnographischem Beobachtungsmaterial trianguliert werden kann.

Für das Vorhaben dieser Arbeit sind leitfadengestützte Interviews geeignet. Hierbei wurden während des Interviews von der Forscherin vorgegebene Blöcke nacheinander abgearbeitet. Der Leitfaden sichert die Hinführung zum Thema und die Kompetenz der Verfasserin als ebenbürtige Gesprächspartnerin sowie die Vergleichbarkeit der Interviews. Jan Kruse beschreibt die Herangehensweise an qualitative Interviews folgendermaßen:

„Das Hauptmerkmal qualitativer Interviewführung ist, den Befragten so viel offenen Raum wie möglich zu geben, damit diese so weitgehend wie möglich ohne fremdgesteuerte Strukturierungsleistungen und theoretische Vorannahmen (die von außen an sie

herangetragen werden) ihre subjektiven Relevanzsysteme, Deutungen und Sichtweisen verbalisieren können.“ (Kruse 2015: 261f)

Interviewleitfäden können mehr oder weniger detailliert ausgearbeitet sein und das Interview unterschiedlich stark strukturieren. Die Kunst besteht darin, das Interview so zu führen, dass der Gesprächspartner ausreichend Gelegenheit hat, seine Sicht der Dinge darzustellen, ohne dabei vom Interviewer beeinflusst zu werden. Wichtig war es der Verfasserin, sich auf das einzulassen, was den Befragten als relevant erschien, auch wenn dies von den Leitfragen abwich. Um diesem Punkt Rechnung zu tragen, sind die verwendeten Leitfäden wenig strukturiert und stellen lediglich sicher, dass bestimmte Themenblöcke, die für das Erkenntnisinteresse wichtig sind, im Interview vorkommen. Die Themenblöcke ergaben sich einerseits aus der Theorie sowie aus den Beobachtungen während des ersten Forschungsaufenthalts. Wenn eine Person mehrmals mit zeitlichem Abstand interviewt wurde, wurden bestimmte Fragen aus dem vorherigen Interview wieder aufgegriffen, um zu sehen, welche Entwicklungen eingetreten waren.

Neben den Interviews mit Leitfäden wurden auch einige Interviews ohne Leitfaden geführt. Dabei handelte es sich um explorative Gespräche mit den Akteuren des Netzwerks, bei denen es wichtig war, zunächst ein Gefühl für das Forschungsfeld zu entwickeln. In diesen Interviews wird das Projekt aus unterschiedlichen Perspektiven beschrieben und mit der Situation in Thessaloniki in Verbindung gebracht. Die späteren leitfadengestützten Interviews bauen auf Erkenntnissen aus diesen Gesprächen auf.

Jan Kruse betont im Hinblick auf qualitative Interviews, dass es nicht nur auf den Inhalt der Frage, sondern auch auf ihre Form sowie ihren Stil ankommt. Damit Leitfragen zu wirklichen Erzählstimuli werden, müssen sie einfach und offen gestellt werden und es zulassen, dass der beziehungsweise die Befragte eigene Schwerpunkte setzt. Diesen sollte man dann auch folgen, sofern sie nicht vollkommen vom Thema wegführen (vgl. Kruse 2015: 212-214).

Die Erhebung von Daten durch qualitative Interviews ist in hohem Maße von der interviewenden Person abhängig und somit auch subjektiv und selektiv. Es ist nicht möglich, die Subjektivität und Selektivität gänzlich zu vermeiden, wohl aber sie zu reflektieren. Dies geschieht, indem das eigene Verhalten im Hinblick auf die persönlichen Relevanzsysteme analysiert wird. Nach Beendigung der Interviews wurde jeweils ein Postskript angelegt. In

diesem sind die Gesprächsatmosphäre, die Beziehung zwischen den beiden Kommunikanten, der Gesprächsverlauf (= Entwicklungsdynamik des Interviews) sowie weitere Besonderheiten, relevante Themen und eventuell Störungen festgehalten. Hierzu gehört auch die Reflexion der Rolle der Interviewerin.

Insgesamt wurden 35 Interviews geführt. Von diesen Interviews wurden 22 für die Auswertung ausgewählt. Von diesen fanden sechs über Videoschaltung und 16 an verschiedenen Orten in Thessaloniki statt.

4.2.5 Netzwerkanalyse

Die ersten Einträge im Forschungstagebuch, die ersten geführten Interviews und ausgewerteten Dokumente dienten als Grundlage, um festzulegen, welche Daten für die Netzwerkanalyse von Bedeutung sind. Da Netzwerke keine klaren Grenzen aufweisen, oblag es der Verfasserin zu definieren, welche Akteure Berücksichtigung finden (vgl. Desmond 2014: 547-554).¹⁰⁵ In diesem Forschungsvorhaben war relevant, welche Beziehungen ein Akteur besitzt und wie wichtig dieser im Hinblick auf die Bildung des Netzwerks ARTECITYA ist. Davon ausgehend wurde entschieden, den Akteur in die Netzwerkanalyse aufzunehmen oder außen vor zu lassen.

Im Anschluss an den ersten Forschungsaufenthalt erfolgte die Aufzeichnung des Netzwerks mit Akteuren (=Knoten) und deren Beziehungen zueinander (=Kanten) in einem Schaubild. Dieses wurde während des zweiten Forschungsaufenthalts in Thessaloniki mit zentralen Akteuren des ARTECITYA-Netzwerks besprochen. Dabei war es das Ziel, die jeweils individuelle Wahrnehmung dieser Akteure in Interviews festzuhalten und gegebenenfalls die Aufzeichnung des Netzwerks zu korrigieren beziehungsweise zu verfeinern.

Die Netzwerkkarten wurden im Zuge der verschiedenen Analysedurchgänge immer weiter angepasst. Dieses Vorgehen entspricht dem von Adele Clarke entwickelten Mappingverfahren als Teil von Situationsanalysen. Die Situationsanalyse ist eine

¹⁰⁵ Siehe hierzu auch die allgemeinen Kriterien von Fuhse 2016: 50.

Weiterentwicklung der Grounded Theory, die dem „postmodern turn“ Rechnung trägt (vgl. Clarke 2012). Clarke plädiert dafür, während des gesamten Forschungsprozesses drei Arten von Maps zu erstellen: Situations-Maps, Maps sozialer Welten und Positions-Maps. Als Zwischenschritte für die Analyse von ARTECITYA wurden in dieser Untersuchung Situations-Maps genutzt. Die weitere Spezifizierung des Netzwerks erfolgte zunächst mittels bestimmter Maßzahlen der formalen Netzwerkanalyse. Dazu zählen akteursbezogene Maßzahlen (degree of connection), netzwerkbezogene Maßzahlen (Dichte, Stratifizierung) und Maßzahlen zu Teilgruppen des Netzwerks (Cliques als Zonen dichter Beziehungen und deutlicher Abgrenzung nach außen) (vgl. Jansen/Diaz-Bone 2014: 82-93). Die Leitfragen hierfür lauteten:

- Wer ist wie vernetzt? (Anzahl der Valenzen)?
- Wo gibt es besonders starke und wo schwache Beziehungen („strong ties“ und „weak ties“)?
- Welche Beziehungen sind reziprok? Welche sind einseitig?
- Wer hat besonders viel soziales Kapital?¹⁰⁶
- Welche Mikrostrukturen (sog. Cliques und Subgruppen) lassen sich auffinden?

Im nächsten Schritt wurden einzelne Akteure im Netzwerkgefüge genauer betrachtet. Dafür wurden zunächst die Akteure ausgewählt, die besonders gut vernetzt waren. Es ist davon auszugehen, dass sie für die Ausgestaltung von ARTECITYA zentral waren und den meisten Einfluss ausübten. Diese Akteure wurden in ihrem Selbstverständnis sowie ihrer Handlungsweise im Rahmen von ARTECITYA beschrieben. Die Analyse von Dokumenten, die Ergebnisse der teilnehmenden Beobachtung und die Interviews dienten dabei als Grundlage.

Der dritte Schritt war eng mit dem zweiten verbunden: Es ging darum, mittels qualitativer Methoden genauer auf das Handeln im Netzwerk einzugehen, Wirkungsgefüge, Sinnzusammenhänge und Deutungsmuster offenzulegen. Hier wurde insbesondere die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) genutzt, die die Entstehung und Veränderung eines Netzwerks in vier Phasen beschreibt: Problematisierung, Interessement, Enrolement und

¹⁰⁶ Siehe hierzu Jansen/Diaz-Bone 2014: 73-75.

Mobilisierung (vgl. Kapitel 3.2.2.2). Damit eignet sich die ANT besonders gut dazu, ex-post nachzuvollziehen, wie Netzwerke durch bestimmte Übersetzungsprozesse zu dem geworden sind, was sie sind und was sie aufrechterhält. Die Beobachtung erfolgte aus zwei Perspektiven: Eigenschaften der Akteure und Übersetzungen. Hierbei wurde jedoch nicht, wie es in Bruno Latours früheren Arbeiten der Fall ist, davon ausgegangen, dass die Akteure ohne Eigenschaften in die Übersetzungen eintreten beziehungsweise sich ihre Eigenschaften immer erst durch Übersetzungsprozesse ergeben. Vielmehr ist plausibler, dass es auch Eigenschaften gibt, die die Akteure in das Netzwerk mitbringen. Latour kommt in seinen späteren sozialtheoretischen Überlegungen ebenfalls zu dieser Erkenntnis (vgl. Schulz-Schaeffer 2014: 287f).

Inwieweit bei der Analyse auf Beobachtungskategorien, die zwischen sozial, technisch und natürlich unterscheiden, verzichtet werden kann und eine bestimmte, durch die Semiotik geprägte Sprache durchzuhalten ist, zeigt sich in der Auswertung. Dieser Anspruch der ANT ist nicht leicht zu erfüllen, gleichwohl liegt darin die Chance, bestimmte Faktoren nicht von vornherein auszublenden, sondern bewusst wahrzunehmen und einzubeziehen.

4.2.6 Auswertung der Daten

Der Untersuchung liegt ein relationales gesellschaftliches Raumverständnis zugrunde, wie es in Kapitel 2.2.2 dargelegt wurde. Dieter Lämples theoretisches Raumkonzept bildet die Grundlage für die Analyse. Von Bedeutung ist dabei zum einen sein mehrdimensionales Modell des gesellschaftlichen Raumes, zum anderen die Aufteilung in Mikro-, Meso- und Makroräume sowie die Verschränkung dieser Ebenen.

Öffentlicher Raum ist, wie in Kapitel 3.2.1 erläutert, charakterisiert durch Zugang, die Möglichkeit der freien Rede, Multiperspektivität und seine materielle sowie atmosphärische Qualität. Ferner liegen ihm rechtliche, politische und ökonomische Bedingungen zugrunde. Öffentlicher Raum ist nach Hannah Arendt sowohl Voraussetzung für Handlungen als auch ihr Ergebnis (vgl. Kapitel 3.2.1.1). In der empirischen Studie wurden diese Merkmale des öffentlichen Raumes für die Untersuchung der Formung beziehungsweise Beeinflussung von öffentlichen Räumen durch ARTECITYA verwendet.

Im Sinne von Clifford Geertz muss der Interpretation der Daten immer ihre ausführliche Beschreibung vorweggehen. Nur so kann vermieden werden, dass eine Interpretation entsteht, die sich zu wenig auf die Daten stützt. Kruse formuliert dies so:

„Erst auf der Basis einer umfassenden, (mikro-)sprachlichen Deskription darf die Entwicklung von *Lesarten i.S.v. Interpretationen* erfolgen, welche dann Hypothesen über Motive, Sichtweisen, Deutungsmuster, soziale Strukturen etc. darstellen. Diese Entwicklung erfolgt an den Daten *sequentiell*.“ (Kruse 2015: 376, Hervorhebung im Original)

Diesem Ansatz folgt die vorliegende Arbeit: Die Datenanalyse begann mit einer dichten Beschreibung der Daten, um diese zu öffnen. Grundlage für diese dichte Beschreibung sowie die anschließende Analyse waren sowohl die transkribierten Interviews als auch die Aufzeichnungen aus der teilnehmenden Beobachtung und die Auswertung ausgewählter Dokumente. Geertz weist darauf hin, dass eine ethnographische Beschreibung immer auch bereits Interpretationen enthält. In der dichten Beschreibung gilt es, das zu untersuchende Feld beziehungsweise Beziehungsgeflecht so zu beschreiben, dass die interne Logik inklusive ihrer Widersprüche erkennbar wird. Dabei werden empirische Beobachtung und ihnen zugrundeliegende Bedeutungsstrukturen einbezogen (vgl. Geertz 2015 [1983]: 9-15).

Für die Auswertung der Daten sind nach der Grounded Theory verschiedene Vorgehensweisen legitim. Die Kombination unterschiedlicher Methoden der Auswertung ist sogar wünschenswert (vgl. Suddaby 2006: 636). Ziel ist eine schließende Interpretation. Vorab ist es wichtig, festzuhalten, dass eine vollständige Trennung der Deskription und Interpretation nicht möglich ist. Beides geht zu einem gewissen Grad ineinander über, was im Sinne der in der Grounded Theory geforderten Sensibilität durchaus gewollt ist. Roy Suddaby beschreibt dies folgendermaßen:

„Successful grounded theory research has a clear creative component. Glaser and Strauss were aware of this component and the tension it would create with those who find comfort in trusting an algorithm to produce results. Glaser (1978) used the term ‘theoretical sensitivity’ to describe the essential tension between the mechanical application of technique and the importance of interpretative insight.“ (Suddaby 2006: 638)

Ähnlich äußert sich Clifford Geertz im Hinblick auf dichte Beschreibungen:

„Das Wichtigste an den Ergebnissen des Ethnologen ist ihre komplexe Besonderheit, ihre Umständlichkeit. Es ist diese Art Material – in ausgiebiger, meist (wenn auch nicht ausschließlicher) qualitativer, größtenteils teilnehmender und geradezu leidenschaftlicher

akribischer Feldforschung beigebracht [...] das nicht nur realistisch und konkret *über* [...] Begriffe, sondern – wichtiger noch – schöpferisch und einfallsreich *mit* ihnen denken will.“
(Geertz 2015 [1983]: 33f, Hervorhebungen im Original)

Demnach gilt es nicht nur die Methoden richtig anzuwenden, sondern darüber hinaus auch Wahrnehmungen, die zunächst nicht in die Logik zu passen scheinen, zu berücksichtigen und auf diese Weise zu neuen Schlussfolgerungen zu gelangen, die dann allerdings in der Praxis überprüft werden müssen (vgl. Strübing 2019: 527f.).

In der Grounded Theory werden drei Phasen der Kodierung unterschieden, die zusammen die Analyse bilden, die zur Interpretation führt. Dies sind das offene Kodieren, das axiale Kodieren und das selektive Kodieren (vgl. ebd.: 535-538).

In der ersten Phase, dem offenen Kodieren, wurden die Daten mit Hilfe verschiedener Verfahren aufgebrochen. Die bereits erarbeitete Theorie wurde hierfür im Sinne einer Sensibilisierung für den Forschungsgegenstand genutzt. Zudem wurden aus ihr Themengebiete abgeleitet, die bei der ersten Durchsicht des Materials als Orientierung dienten. Dabei erfolgte die Kodierung hinsichtlich der Relevanz für die Nutzung und Gestaltung öffentlicher Räume in Thessaloniki. Im Laufe des ersten Durchgangs wurden Markierungen im Text vorgenommen, um davon ausgehend induktiv erste Kategorien zu bilden. Dabei boten folgende generative Fragen zusätzlich Orientierung:

- **Was:** Über welche Phänomene wird gesprochen? Welche spezifischen ästhetischen Formen lassen sich erkennen? Welche Handlungen finden statt?
- **Wie:** Welche Aspekte des Phänomens werden (nicht) angesprochen? Wie wird öffentlicher Raum erwähnt und beschrieben?
- **Wer:** Welche Akteure sind beteiligt? Welche Rollen spielen sie dabei?
- **Wann:** Welche zeitlichen Zusammenhänge zeigen sich?
- **Warum:** Welche Begründungen werden gegeben oder lassen sich erschließen?
- **Wozu:** In welcher Absicht? Zu welchem Zweck?

- **Womit:** Welche Mittel, Taktiken, Strategien werden zum Erreichen des Ziels verwendet?¹⁰⁷

Leitfragen für die von der ANT ausgehende Analyse waren im ersten Schritt die weiter oben aufgeführten Fragen zu den Maßzahlen der formalen Netzwerkanalyse. Zur Erfassung der Dynamik im Netzwerk dienten folgende Fragen:

- **Was** passiert im Netzwerk in welcher der vier Phasen (Problematisierung, Interessement, Enrolement, Mobilisierung) genau?
- **Was** trägt zur Stabilisierung und was zur Destabilisierung des Netzwerks bei?
- **Wer** hat in welcher Phase/Situation welche Handlungsspielräume? Wie ist Macht verteilt?
- **Wie** verändern sich Netzwerk und Akteure über den Zeitraum des Projekts?
- **Wie** verortet sich die Forscherin selbst im Netzwerk und inwiefern beeinflusste sie es?

In der zweiten Phase des Kodierens, dem axialen Kodieren, wurden zwischen den kategorisierten Textstellen, den sogenannten Konzepten, Zusammenhänge gebildet. Dies erfolgte durch das Vergleichen der Daten und dem Herstellen von Bezügen. Es fand eine Bündelung und Abstraktion zwecks Herausarbeitung der zentralen Sinnstrukturen statt (vgl. Kruse 2015: 396.) Ausgehend vom ersten Kodierungsschritt wurden folgende relationale Fragen formuliert, die diesen Prozess unterstützten:

- **Wen oder was** verbinden die (Teil)projekte von ARTECITYA miteinander?
- **Wie** wird urbaner Raum in Relation zum Projekt gesetzt?
- **Welche** durch das Projekt bedingten Veränderungen im urbanen Raum lassen sich aufzeigen? **Welche** Faktoren führen zu diesen Veränderungen?

Schließlich folgte im dritten Durchgang das selektive Kodieren, das einer weiteren Abstraktion der Daten gleichkommt. Ziel war das Herausarbeiten von einer oder mehreren Kernkategorien, um die sich die weiteren Kategorien und Konzepte herum gruppieren lassen. Vorherige kategoriale Zuschreibungen aus den ersten beiden Kodierungsschritten wurden verfeinert und zu den Kernkategorien in Beziehung gesetzt. So entstand schrittweise

¹⁰⁷ Diese Fragen wurden in enger Anlehnung an Kruse formuliert (vgl. Kruse 2015: 385).

ein theoretisches Modell, das die Beantwortung der Forschungsfrage ermöglicht. Die in Kapitel 3 erarbeiteten theoretischen Konzepte und Fragen dienten der Verfeinerung der Kategorien und Konzepte sowie ihrer Interpretation.

Für die Auswertung wurden vier Daten-Samples zusammengestellt. Diese wurden nacheinander ausgewertet; nachdem die Konzepte für ein Sample vorlagen, wurde darüber entschieden, wie das nächste Sample aussehen sollte. Zudem wurden die Konzepte der verschiedenen Samples miteinander verglichen.

Sample 1: Interviews mit Artbox, Goethe-Institut, Künstlern, einem Journalisten, interne und externe Projektpapiere. Diese Interviews wurden während des ersten Forschungsaufenthalts geführt, dabei wurde kein Leitfaden verwendet, um bei der ersten Begegnung größtmögliche Offenheit zuzulassen.

- Interview mit Christos Savvidis, Artbox Gründungsdirektor, am 30.06.2016 (Interview Nr. 1)
- Interview mit Lydia Chatziakovou, Artbox Co-Direktor, am 30.06.2016 (Interview Nr. 2)
- Interview mit Aris Kalogiros, Programmkoordinator Goethe-Institut Thessaloniki, am 30.06.2016 (Interview 12a und 12b)
- Interview mit Peter Panes, Director Goethe-Institut Thessaloniki am 30.06.2016 (Interview Nr. 13)
- Interview mit Eric Ellingsen, Künstler am 30.06.2016 (Interview Nr. 18)
- Interview mit George Toulas, Journalist und Aktivist (Interview Nr. 34a und 34b)
- 1_2014_10_05_Projektpräsentation_ARTECITYA.pdf
- 2_2014_Creative Europe Grant.pdf
- 3_2015_01_31_Pressemitteilung_ARTECITYA_deutsch
- 4_2016_06_13_ARTECITYA THESSALONIKI_Übersicht_zeitlicher Ablauf.pdf
- 5_Kurzbeschreibung ARTECITYA auf Deutsch

Sample 2: Interviews mit Artbox, Goethe-Institut, Künstler*innen, Teilnehmer*innen an der Perceiving Academy, Deputy Mayor for Culture & Education, Deputy Mayor for Tourism Development and International Relations, Professorin der Aristoteles University, Informationen über die Stadt Thessaloniki, interne und externe Dokumente, Website Artecitya Thessaaloniki, Website PracticeInCognition. Für diese Interviews wurden Leitfäden verwendet.

- Interview mit Aris Kalogiros, Programm Coordinator Goethe-Institut Thessaloniki am 07.09.2016 (Interview Nr. 14)
- Interview mit Dr. Sotirios Bahtsetzis, Artbox Research Director am 21.10.2016 (Interview Nr. 10)
- Interview mit Lynn Peemoeller, Artist and Landscape Architect am 31.08.2016 (Interview Nr. 20)

- Interview mit Eric Ellingsen, Artist am 01.09.2016 (Interview Nr. 21)
- Interview mit Chryssa Kotoula; Student Art Academy am 05.09.2016 (Interview Nr. 27)
- Interview mit Fenia Nevrokopli, Architect (Young Professional) am 07.09.2016 (Interview Nr. 30)
- Interview mit Spiros Pengas, Deputy Mayor for Tourism Development and International Relations, an elected local council member of Thessaloniki, vorher Deputy Mayor for Culture & Education am 09.09.2016 (Interview Nr. 32)
- Interview mit Evangelia Athanassiou, Assistant Professor, Department of Urban and Regional Planning, Aristotle University of Thessaloniki (Interview Nr. 33)
- 7_2016_12_05_Blog von Giorgos Giouzepas, Beiträge zu den Projekten von Eric Ellingson und Lynn Peemoeller
- 8_2016_05_10_LEARNING ACADEMY_ Description_Vision and Structure_internes Dokument
- 10_2018_PractiseInCognition_Dokumentation der Website
- 11_Projektbeschreibungen und Fotos von der Website www.artecitya.gr

Sample 3: Interviews mit Künstler zu Goethe's Dream, reflektierende Gespräche mit Artbox und Goethe-Institut, Appolonia, empirische Studie zur Nutzung des Gartens des Goethe-Instituts, Dokumentationen.

- Interview mit Peter Panes, Director Goethe-Institut Thessaloniki am 20.10.2016 (Interview Nr. 16)
- Interview mit Theodoros Zafeiropolous am 19.10.2016 (Interview Nr. 24)
- Interview mit Christos Savvidis, Artbox Founding Director und Lydia Chatziakovou, Artbox Co-Director am 07.06.2017 (Interview Nr. 8)
- Interview mit Christos Savvidis, Artbox Founding Director am 26.02.2020 (Interview Nr. 9)
- Interview mit Daria Evdokimova, Project Manager Appolonia am 05.03.2020 (Interview Nr. 35)
- 6_2015_12_01_Empirische Studie_Aspects and Perspectives on Appropriations of Space_internes Dokument.pdf
- 9_Dokumentation Konferenz „Work as Invention“
- 12_ARTECITYA_finale Publikation

Abbildung 13: Zusammenstellung der Samples (eigene Darstellung)

Für die Kodierung wurde davon ausgegangen, dass keine Aussage zufällig geschah. Alle sprachlichen Äußerungen wurden als *phänomenal* verstanden, das heißt als Äußerungen, die aufgrund von sozialen Prozessen entstanden sind. Sprachliche Äußerungen sind nicht nur nach einer bestimmten Grammatik verfasste Aneinanderreihungen von Wörtern, die Inhalt transportieren, sondern sie sind symbolisch vorstrukturiert. Damit ist gemeint, dass das *was* jemand auf *welche Weise* sagt, unter anderem durch Weltanschauung, Erfahrungen und gesellschaftliche Normen beeinflusst wird (vgl. Kruse 2015: 385f). Im Prozess des Kodierens

wurde deshalb berücksichtigt, welche Aussage in welcher Situation und vor welchem Hintergrund getroffen wurde.

5 Ergebnisse der empirischen Untersuchung

Im Folgenden wird ARECITYA ausgehend von der Grounded Theorie und der relationalen Ethnographie, wie sie Matthew Desmond entwickelt hat (vgl. Kapitel 4.2.1), als ein komplexes Netzwerk unterschiedlicher Akteure betrachtet, die zueinander in einem Machtverhältnis stehen und in kulturelle Kontexte eingebettet sind. Sie führen gemeinsam Praktiken durch und beeinflussen sich gegenseitig und gehen verändert aus diesem Prozess hervor. Innerhalb dieses Netzwerks entsteht gemeinschaftliches Handeln, das sich auf öffentliche Räume bezieht und das auch zur Erzeugung von Artefakten wie zum Beispiel Kunstwerken führen kann. Ziel der dichten Beschreibung ist es, ARTECITYA als Summe von Akteuren, Handlungen und Relationen möglichst umfassend darzustellen. Auf die dichte Beschreibung folgt die weitere Verdichtung und Analyse der Daten hinsichtlich der Forschungsfragen (vgl. Kapitel 2.3) Diese werden für das Fallbeispiel folgendermaßen spezifiziert:

Was ist das Potential von ARTECITYA hinsichtlich der Gestaltung urbaner Räume in Thessaloniki? Wo liegen diesbezüglich die Grenzen?

- Welche künstlerischen Formen werden innerhalb von ARTECITYA entwickelt und wie gestalten sie urbane Räume mit?
- Wie erfolgt die Verknüpfung mit verschiedenen Orten?
- Wer oder was verhindert, dass ARTECITYA öffentliche urbane Räume mitgestaltet?
- Wie ergeben sich welche sinnlichen Erfahrungen und Handlungsspielräume durch die SEA in ARTECITYA?

Welches sind die relevanten Bedingungen für die Entstehung, die Durchführung und das Gelingen von ARTECITYA?

- Welche Voraussetzungen begünstigen ARTECITYA?
- Wie sehen geeignete Orte im urbanen Raum für ARTECITYA aus?
- Welche Akteurs-Konstellationen sind besonders geeignet für ARTECITYA?
- Was sind die Überschneidungen des Projekts zu anderen gesellschaftlichen Bereichen?

5.1 Dichte Beschreibung von ARTECITYA

5.1.1 Interaktionsmuster und Machtverhältnisse im Netzwerk ARTECITYA

Im Folgenden werden die wichtigsten Akteure des Netzwerks von ARTECITYA in Thessaloniki in ihrem Wirkungsgefüge sowie im Hinblick auf ihre Beziehung zu öffentlichen Räumen in dieser Stadt beschrieben. Ziel ist eine dichte Beschreibung, die die Grundlage für die anschließende Analyse des Projekts hinsichtlich der Forschungsfragen bildet. Zur Öffnung der Daten dienen die in Kapitel 4.2.6 formulierten Leitfragen.

Wie in der Einleitung dieser Arbeit betont, verfolgte ARTECITYA das Ziel, gemeinsam mit Architekt*innen, Künstler*innen sowie Stadtplaner*innen öffentliche Räume zu verändern, sodass diese für die Bürger*innen Thessalonikis einen Mehrwert bieten. Dabei ging es nicht nur um den gebauten Raum, sondern auch um die Perspektive auf städtischen Raum sowie seine Nutzung. Verschiedene Modelle für „Art for Social Change“ sollten entwickelt und erprobt sowie bestenfalls an die EU-Partner des Projekts und darüber hinaus weitergegeben werden, sodass diese auch in anderen Städten genutzt werden könnten. Abbildung 14 zeigt die internationalen Partner des Projekts ARTECITYA sowie ihre Beziehungen untereinander und zur Europäischen Kommission. Dabei ist auffällig, dass alle Partnerorganisationen unabhängig von ihren Standorten miteinander vernetzt waren. Dazu trugen vor allem die Partnertreffen bei, zu denen jeweils ein Projektpartner an seinen Standort einlud. Herausragend war die Position von Appolonia Strasbourg. Diese Organisation stellte den EU-Antrag stellvertretend für alle anderen Organisationen und war dementsprechend auch in besonders engem Austausch mit den Projektpartnern. Appolonia war zudem die Organisation, die die Kommunikation mit der Europäischen Kommission während des Projekts übernahm. Die Beziehung der anderen Projektpartner zur Europäischen Kommission war auf die Berichtspflicht beschränkt.

Die Projektpartner brachten sich entsprechend ihrer Interessen und Kapazitäten unterschiedlich stark in das internationale Partnernetzwerk ein. Das Goethe-Institut Thessaloniki gehörte zu den besonders aktiven Partnern, die sich um eine stärkere Vernetzung bemühten, beispielsweise durch die Einladung einiger europäischer Projektpartner zu der Konferenz „Work as Invention“, die in Thessaloniki stattfand. Helexpo,

die einzige kommerzielle Organisation des Netzwerks, war weniger stark mit den anderen Partnern vernetzt, womöglich auch deshalb, weil sie später zum Projekt dazustieß. Es bestand jedoch eine enge Verbindung zwischen Helexpo und der Agency, das heißt dem Zusammenschluss des Goethe-Instituts mit Artbox. Hier lässt sich von einer Mikrostruktur sprechen, deren Gemeinsamkeit die Lokalität war.

In der Phase der Problematisierung der Netzerkennung ging es darum, die Idee des Projekts zu entwickeln. Dies ging von Appolonia Strassbourg aus. Die Ausgangsfrage war: „How can we improve our cities and how can artistic practices inform and improve the processes of innovation, development and revitalization?“ (Dokument 12: ARTECITYA Finale Publikation: 5). Appolonia kontaktierte die verschiedenen Projektpartner und nahm sie in das Konsortium des Projekts auf, um diesen Fragen im Austausch miteinander sowie jeweils mit konkreten lokalen Aktionen nachzugehen. Die verschiedenen Projektpartner hatten drei Ziele beziehungsweise Herangehensweisen, die sie miteinander verbanden: das Ziel der Revitalisierung von urbanen Räumen, das Vorhaben, dies durch Kollaboration zu erreichen, der Glaube in die Ermächtigung von Communities (vgl. ebd. 5f.). Im Zuge der Erstellung des EU-Antrags wurden Rollen und Verhaltensweisen der Akteure definiert. Jeder Akteur hatte zudem die Aufgabe, seinen Projektteil vor Ort selbst zu steuern und das dafür notwendige lokale Netzwerk aufzubauen. Die Zusammenarbeit innerhalb des Netzwerks wurde durch verschiedene Phasen strukturiert: Ausarbeitung des EU-Antrags, Genehmigung des Antrags, Gemeinsames Kick-off in Thessaloniki, individuelle Durchführung der Projekte und Netzwerktreffen sowie Abschlusspublikation. Zu Beginn des Projekts gab es großen Enthusiasmus hinsichtlich des Vorhabens, eng mit den anderen EU-Partnern aus dem Netzwerk zusammenzuarbeiten. Begrenzte Ressourcen wie Zeit und Geld führten aber dazu, dass sich die Akteure vornehmlich auf die Aktionen vor Ort konzentrierten. Es zeigte sich, dass die persönlichen Treffen der EU-Partner dieser Tendenz entgegenwirkten und in besonderem Maße zur Stabilität des Netzwerks beitrugen. Die Forscherin beobachtete das internationale Netzwerk überwiegend aus der Distanz, da es ihr nicht möglich war, an die verschiedenen Orte zu reisen. Forschungsaufenthalte fanden ausschließlich in Thessaloniki statt. Dort traf die Forscherin neben dem Goethe-Institut auch den europäischen Partner Kunstrepublik Berlin. Darüber hinaus wurde mit der Direktorin von Appolonia Strassbourg

ein Interview per Videokonferenz geführt, um eine weitere Perspektive auf das europäische Netzwerk von ARTECITYA zu erhalten.

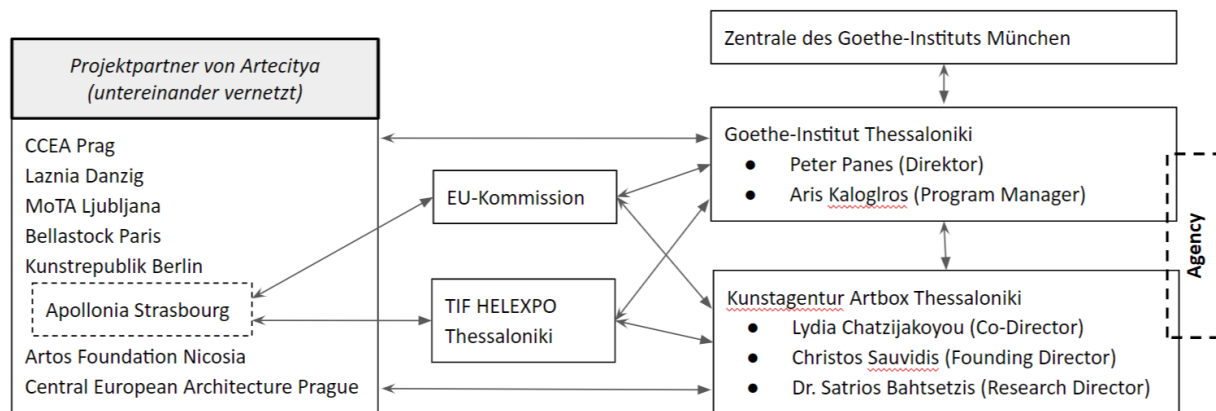


Abbildung 14: Internationale Partner von ARTECITYA (eigene Darstellung)

Zu den zentralen und am stärksten miteinander vernetzten Akteuren in Thessaloniki zählten die Projektorganisatoren (Artbox, Goethe-Institut und wissenschaftliche Berater), die Künstler*innen, die Teilnehmer*innen an den verschiedenen Projekten in ihren jeweiligen Organisationsformen, die Stadtverwaltung sowie in deutlich geringerem Maße andere Institutionen der Stadt wie die Universität oder eine lokale Galerie und lose Zusammenschlüsse wie Nachbarschaften.

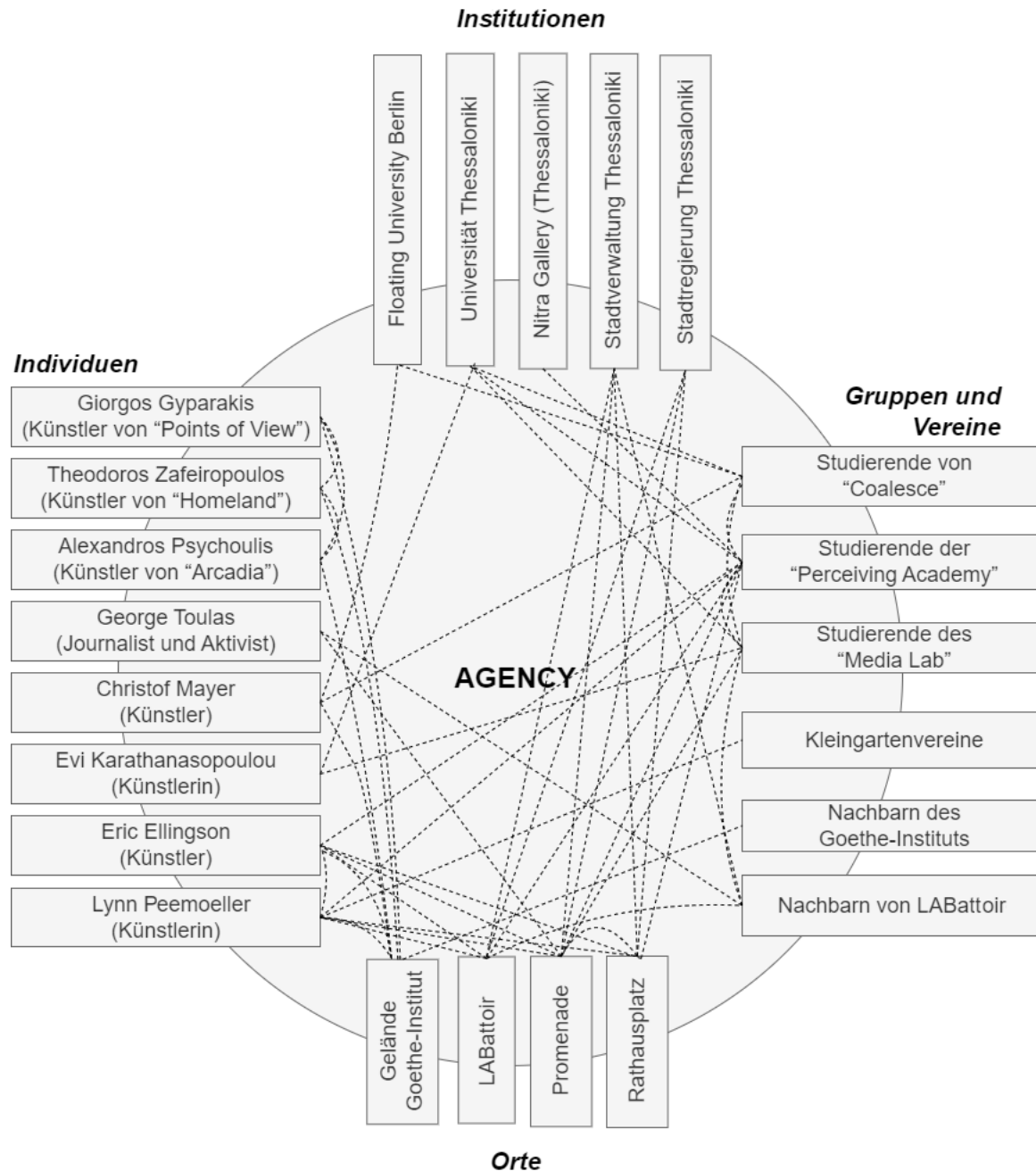


Abbildung 15: Lokales Netzwerk von ARTECITYA. Die gestrichelten Linien zeigen, welche Akteure miteinander verbunden sind. (eigene Darstellung)

In Thessaloniki konzentrierte sich das Projekt zum einen auf ausgewählte Orte, die ARTECITYA verändern wollte: das Gelände des Goethe-Instituts, ein ehemaliges Schlachthaus namens „LABattoir“ im Westen der Stadt und die Uferpromenade sowie in weniger starkem Umfang den Rathausplatz. Während sich das Gebäude des Goethe-Instituts

nicht weit vom Stadtzentrum entfernt und unweit der Uferpromenade befindet und seit Jahrzehnten als deutsches Kulturinstitut betrieben wird, liegt das LABattoir abseits in einem Industriegebiet. Das Gebäude war eine Industriebrache, die die Stadt Thessaloniki mit EU-Geldern saniert hatte und die einer kulturellen Nutzung zugeführt werden sollte. Zu Beginn des Projekts stand das LABattoir leer. Die Uferpromenade ist hingegen ein vor wenigen Jahren geschaffener öffentlicher Raum, der stark frequentiert wird und in dem sich sowohl Bürger*innen Thessalonikis jeden Alters als auch Tourist*innen aufhalten. Innerhalb von ARTECITYA Thessaloniki wurden Herangehensweisen entwickelt, die darauf ausgerichtet waren, diese drei Orte in ihren verschiedenen räumlichen Dimensionen zu verändern.



Abbildung 16: Das LABattoir in Thessaloniki, Foto: Lena Jöhnk

Zum anderen umfasste ARTECITYA Thessaloniki weniger ortsgebundene Projektteile. Im Fokus stand dabei die Qualifizierung junger Kreativer mit dem Ziel, diese in die Lage zu versetzen, SEA zu praktizieren und sich eine wirtschaftliche Existenz aufzubauen, statt abzuwandern. Zu den Aktivitäten für und mit dieser Zielgruppe zählten beispielsweise eine internationale Konferenz mit dem Titel „Work as Invention“ und Bemühungen, das Image

der Stadt bei ihren Bürger*innen sowie international zu verbessern. Letzteres geschah unter anderem durch Projektpräsentationen und die Mitarbeit an dem „Report Resilient Thessaloniki 2030“ (vgl. City of Thessaloniki et al. 2017).

Besonders starke Beziehungen gab es zwischen dem Goethe-Institut Thessaloniki und Artbox. Diese beiden Akteure sind für das Projekt eine Zusammenarbeit eingegangen, die sie „Artistic Creative Agency“, kurz Agency, nannten (vgl. Abbildung 15) und die sich als Komplizenschaft beschreiben lässt. Darauf wird in Kapitel 5.1.2 näher eingegangen. Darüber hinaus lassen sich die Beziehungen zwischen einzelnen Künstler*innen und Studierendengruppen als Mikrostrukturen bezeichnen. Hierbei haben die Künstler*innen gegenüber den Studierenden einen Machtvorteil, da sie die Bedingungen der Zusammenarbeit definieren. Enge Beziehungen gab es zudem zwischen der Agency und den verschiedenen, in das Projekt involvierten Künstler*innen. Diese Zusammenarbeit erstreckte sich zumeist über mehrere Monate oder sogar Jahre.

In den nächsten Kapiteln wird auf verschiedene Akteure des Netzwerks ARTECITYA lokal und international und ihre Beziehungen zueinander sowie zu öffentlichen Räumen in Thessaloniki genauer eingegangen. Dabei wird deutlich, dass das Netzwerk die Phasen Problematisierung, Interessement, Enrolement, Mobilisierung mehrmals durchläuft und sich immer wieder verändert. Die „Artistic Creative Agency“ ist in Thessaloniki der Akteur, der versucht, diesen Prozess zu steuern.

5.1.2 Die „Artistic Creative Agency“ als Motor des Projekts

In Thessaloniki wurde ARTECITYA vom Goethe-Institut in enger Zusammenarbeit mit einer lokalen Kulturmanagementorganisation namens Artbox durchgeführt. Die künstlerische Direktion wurde vertraglich Artbox in Person von Christos Savvidis zuteil. Kuratorin für die Künstlerresidenzen war Lydia Chatziakovou, ebenfalls von Artbox. Die Generaldirektion des Programms lag beim Leiter des Goethe-Instituts. Das Programm wurde nach Absprache zwischen dem Goethe-Institut und Artbox organisiert. Gemeinsam beschlossen die Projektpartner die Gründung einer „Artistic Creative Agency“, die Vertreter*innen beider

Organisationen, Wissenschaftler*innen sowie Kreative umfassen sollte, und die im weiteren Verlauf des Projekts als „Agency“ bezeichnet wurde.

„The Agency is in itself a creative project that wants to set standards for good practice both in the field of **'art for social change'** as well as in the domain of contemporary **city branding**. It promotes the activities of all contributing partners, establishes a continuous networking and secures the sustainability and longevity of the project's goals, even after the end of the project in 2018.“ (Dokument 11: Artecitya Thessaloniki Dokumentation der Website)

Mit der Agency wollten die Projektorganisator*innen ihre eigene Funktion für das Projekt auch nach außen darstellen. Sowohl in den ausgewerteten Dokumenten als auch in den Interviews ist die Agency ein zentrales Element und wird von den Organisator*innen des Projekts als besonders positiv hervorgehoben. Anders als eine Projektsteuerungsgruppe, die eher im Hintergrund wirkt, trat die Agency selbstbewusst als zentrales strategisches Element und kulturelle Form auf. So heißt es in der Abschlusspublikation von ARTECITYA:

„The conceptual backbone of the programme was the formation of an agency, aiming at cross-fertilising critical theory, artistic practices, political decision-making and an active network of national and international players“ (Dokument 12: ARTECITYA Finale Publikation: 90).

Als „Kollektivpool von Interventionsakteuren“ (Dokument 5: Kurzbeschreibung ARTECITYA) sollte die Agency verschiedene Akteure der Stadt sowie Akteure auf internationaler Ebene zusammenbringen: „(The Agency, d. Verf.) becomes a trigger, a springboard and an emancipator that explores potentials, problematics and politics that lie behind the making of a culturally dynamic city“ (ebd.). Dabei reduzierte sich ihre Aufgabe nicht auf den Aufbau von Netzwerken und das Treffen von Entscheidungen innerhalb des Projekts, sie wurde auch inhaltlich tätig als „*inventor of work*“, „*hub of creativity*“ (Dokument 12: ARTECITYA Finale Publikation: 91) sowie als Entwicklerin von Best-Practice Modellen zur Veränderung des Images von Thessaloniki (vgl. Dokument 1: Projektpräsentation ARTECITYA).



*Abbildung 17: Mitglieder der Agency im Gespräch mit den Künstler*innen Lee Peemoeller und Eric Ellingsen, Foto: Artbox*

Trotz ausführlicher Beschreibungen der Agency auf der Website legte diese sich bezüglich ihrer eigenen Planung nicht fest. Dies wurde von ihren Mitgliedern als Vorteil gesehen, da sie flexibel auf Entwicklungen reagieren und das Projekt zu jeder Zeit verändern konnte. Im Laufe des Projekts nutzte die Agency diesen Gestaltungsspielraum, indem sie die Ausrichtung des Projekts anpasste und einzelne Aktivitäten entsprechend initiierte. Verdeutlichen lässt sich dies am Beispiel der von ihr eingeführten Künstlerresidenzen: Zu Beginn wurden die Künstler*innen direkt von der Agency ausgesucht mit dem Hinweis darauf, dass mittelfristig ein Bewerbungsverfahren eingeführt werden sollte. Dazu kam es jedoch nicht; bis zum Ende des Projekts lud die Agency Künstler*innen ohne ein solches Verfahren ein. Durch ihre Exklusivität und ihren großen Handlungsspielraum, der unter anderem die Vergabe von Mitteln umfasste, wurde die Agency zu einer Schaltzentrale des Projekts. Bereiche, in denen sie Entscheidungen abgab, wurden genau definiert,

entsprechende Akteure wie beispielsweise Künstler*innen und Studierende intensiv betreut. Bei den Bereichen, in denen die Agency Macht abgab, handelte es sich ausschließlich um solche, die nicht die grundsätzliche Ausrichtung des Projekts betrafen. Entscheidungen über die Projektstruktur und Ressourcenallokation traf die Agency allein. Insofern wurde zwar Handlungskompetenz, jedoch keine Entscheidungskompetenz an andere Akteure des Projekts abgegeben.

In den Interviews wird betont, dass ARTECITYA verschiedene Modelle für SEA im Hinblick auf die lokalen Gegebenheiten erproben wollte (vgl. Interview 2: Lydia Chatziakovou). In diesem Sinne kann die Agency als eine Versuchsleitung gesehen werden, die neue Anstöße gab und die Ergebnisse hinterher evaluierte.

Innerhalb der Agency zeigte sich ein komplizitäres Arbeiten.¹⁰⁸ Die Mitglieder der Agency verstanden sich als ein eingeschworenes Team. Ein Mitglied äußerte sich folgendermaßen: „Also Artbox ist sozusagen, ich sehe die Leute da nicht als Partner, sondern (als) Teil von uns sozusagen, sie sind viel mehr als nur ein Partner“ (Interview 12b: Aris Kalogiros). In regelmäßigen Treffen tauschten sich die Mitglieder der Agency aus. Die Hierarchien waren flach, jeder durfte Ideen einbringen. Ihre Mitglieder vermochten nicht zu sagen, wer in der Agency die Entscheidungen traf, sondern empfanden die Entscheidungsfindung als einen gemeinsamen Prozess. Zwei Mitglieder sahen in der Gründungsphase einen wichtigen Initialmoment, der von der „guten Chemie“ und einem tiefen Verständnis füreinander geprägt war. So beschreibt der Direktor des Goethe-Instituts, wie er den Leiter von Artbox in einem anderen Projekt kennen gelernt hatte und wie aus einer gegenseitigen Sympathie der Wunsch entstand, gemeinsam zu arbeiten (vgl. Interview 13: Peter Panes). Alle Mitglieder der Agency waren von den Zielen des Projekts ARTECITYA überzeugt und investierten viel Zeit und Energie in die Planung und Realisierung der Aktivitäten. Zwar erhielt Artbox ein Honorar für ihre Leistung, ihr Verhalten innerhalb des Projekts glich aber weniger dem einer Agentur, die bestimmte Dienstleistungen erbringt und abrechnet, sondern einem Partner, mit dem man Neues wagt und der sich mit allen verfügbaren

¹⁰⁸ Für die Beschreibung komplizitären Arbeitens im Kunstkontext siehe Ziemer 2013.

Ressourcen in das Projekt einbringt. Dabei wurde das Vorhaben, öffentliche Räume der eigenen Stadt lebenswerter zu machen und Perspektiven für junge Kreative zu eröffnen, immer wieder betont und als sehr bedeutsam für die Stadt eingeschätzt. Auch das Goethe-Institut ging weit über die Rolle eines Auftraggebers hinaus. Seine Mitarbeiter*innen brachten sich mit Leidenschaft ein, öffneten das Institut für verschiedene Aktivitäten und überwandten sogar institutionelle Einschränkungen durch unkonventionelles Handeln. Die Zusammenarbeit der Agency basierte auf gegenseitigem Vertrauen und dementsprechend herrschte ein sehr gelöster und direkter Umgangston. Unterschiedliche Meinungen wurden diskutiert, wobei alle Beteiligten das gemeinsame Ziel vor Augen hatten. Gemeinsam entschied sich die Gruppe auch mal für Wege, die im Graubereich dessen lagen, was institutionell vorgesehen war, beziehungsweise den Vorschriften der Stadt entsprach. Zusammenfassend lässt sich die Kollaboration innerhalb der Agency als Komplizenschaft im Sinne von Gesa Ziemer beschreiben. In mehreren Momenten des Projekts wurde deutlich, dass es dieser komplizitären Arbeitsweise bedurfte, um das Projekt trotz aller Schwierigkeiten umzusetzen und gegenüber der Öffentlichkeit glaubhaft auftreten zu können.

Die Agency als Motor des Projekts war in ein Netzwerk anderer Akteure eingebunden. Dazu zählten auf internationaler Ebene die EU-Kommission, die anderen EU-Partner des Projekts und auf lokaler Ebene verschiedene Institutionen wie Museen und Universitäten sowie Individuen und zivilgesellschaftliche Gruppen (vgl. Abbildung 14 und Abbildung 15). Die Agency begab sich bewusst in dieses Beziehungsgeflecht, um zu vernetzen und Synergien herzustellen:

„The AGENCY builds bridges between critical and artistic projects, communities and groups of Thessaloniki, local agents (business, art and culture institutions, local authorities etc.) and an active network of national and international cultural actors.“ (Dokument 11: ARTECITYA Thessaloniki Dokumentation der Website)

In den folgenden Unterkapiteln wird beschrieben, wie die Agency zum einen im internationalen Netzwerk, zum anderen im lokalen Netzwerk, insbesondere im Dialog mit der Stadtverwaltung, agierte. Hieran lassen sich Machtkonstellationen und für das Projekt unterschiedlich gut geeignete Akteurskonstellationen ablesen.

5.1.3 Internationale Vernetzung und Profilierung

ARTECITYA agierte sowohl auf der Mikroebene des lokalen Raums als auch auf der Makroebene des internationalen Raums. Der Anschluss Thessalonikis an einen internationalen Kunstdiskurs zu SEA gehört zu den Zielen von ARTECITYA. Dementsprechend hatte die Agency ein großes Interesse am internationalen Austausch, aber auch an einer internationalen Ausrichtung und Kommunikation des Projekts. Dies äußerte sich in der Einladung von international renommierten Künstler*innen und der Präsentation des Projekts bei der Biennale in Venedig. Es zeigte sich aber auch in der Art und Weise der Projektdokumentation. So wurden einzelne Projektteile detailliert per Video, Foto und Text dokumentiert und auf der Website in Griechisch und Englisch veröffentlicht. Schließlich trug auch die Netzwerkarbeit einzelner Mitglieder der Agency zum internationalen Renommee des Projekts bei.

Da SEA als Kunstform in Griechenland zum Zeitpunkt des Projekts noch nicht so stark etabliert war wie in anderen Teilen Europas, wurden hauptsächlich Künstler*innen aus dem Ausland eingeladen. Wenn diese Künstler*innen Projekte in Thessaloniki realisierten, so die Annahme der Agency, würde auch Thessaloniki im Diskurs um SEA sichtbar. Zu den prominentesten Künstler*innen, die im Rahmen von ARTECITYA nach Thessaloniki kamen, zählte Jeanne Van Heeswijk. Sie gab vor Ort einen Workshop.

ARTECITYA war in sich bereits international aufgestellt. Kulturinstitutionen aus mehreren Ländern hatten das Projekt gemeinsam konzipiert und die Förderung von der Europäischen Union erhalten. Während jeder Partner sein eigenes Projekt verfolgte, ging es gleichzeitig darum, das Konglomerat an Projekten stimmig und aufeinander bezogen darzustellen. Bei den Partnern war das Projekt mit der Hoffnung verbunden, ihre eigenen Netzwerke zu erweitern, aber auch voneinander zu lernen (vgl. Interview 13: Peter Panes). Während der Projektlaufzeit fanden mehrere Treffen der Projektpartner an unterschiedlichen Orten statt, in denen es um Austausch ging. Dabei zeigte sich, dass die Projektziele, die theoretischen Grundlagen und die Umsetzung des Projekts sehr unterschiedlich waren. Dies lag nicht nur an den jeweiligen lokalen Gegebenheiten, sondern auch an den unterschiedlichen Interessen und Ressourcen der jeweiligen Projektpartner. Eine Erweiterung des Netzwerks fand laut Angabe einiger EU-Partner statt, das voneinander Lernen gestaltete sich hingegen schwierig.

Die Akteure sahen hier zwar Potential, ein Mangel an Ressourcen, insbesondere Zeitknappheit, verhinderte jedoch einen regelmäßigen und tiefergehenden Austausch, der einen gemeinsamen Lernprozess ermöglicht hätte. Ein gemeinsames Arbeiten fand nur punktuell statt. Insbesondere der Umstand, dass jeder Partner sein eigenes Projekt umsetzte, führte eher zu einem Nebeneinander als einem Zusammenwirken. Die Projektpartner in Thessaloniki bedauerten diese Situation und schlugen vor, die EU solle ihre Förderkriterien und Auflagen überdenken.

„I am thinking that the European Union should establish another way to control and to enforce and to make it clear that one of the main goals is to collaborate. Yeah. Why do we have to apply all together? We can apply in Thessaloniki and then somebody else in Berlin and somebody else from somewhere. I mean what's the reason for it? We just spend money to go to Paris, to go to Prague. Anyway, it's not so bad because at the end you meet these people and you know that maybe in the future you can collaborate. But if you count the amount of money that you spend with the amount of networking that you're doing, it's very expensive. Anyway, this is the way that the European Union designs things.“ (anonym)

Die Agency wollte gerne Erfahrungen ausgewählter EU-Projektpartner in Thessaloniki sichtbar machen, setzte dieses Vorhaben aber nur teilweise um. Dazu zählte die Konferenz „Work as Invention“, die ARTECITYA Thessaloniki gemeinsam mit dem Projektpartner aus Berlin organisierte. Das Nebeneinander der Projekte wird auch in der Abschlusspublikation offenkundig, in der ein gemeinsames Raster der Projektdarstellung erarbeitet wurde, jedoch keine Verbindungen zwischen den Projekten erkennbar sind (vgl. Dokument 9: ARTECITYA Finale Publikation).

Wie im nächsten Kapitel genauer beschrieben wird, ist die Internationalisierung Thessalonikis erklärtes Ziel der Stadtverwaltung. Für die Agency hingegen war internationaler Austausch ein Mittel, um Erfahrungswerte im Bereich Stadtgestaltung durch SEA zu teilen, nicht aber das Ziel des Projekts:

„Ich denke, die Hauptleistung besteht darin, die guten Ansätze und Ideen, die da sind, auch zu bündeln und dadurch, dass wir das internationale Netzwerk haben, auch noch mit anderen in Verbindung zu bringen, die in anderen Ländern auch vor ähnlichen Problemen stehen und dass man dann sieht, dass man voneinander lernt und dann was entwickelt, was für hier richtig ist.“ (Interview 16: Peter Panes)

Es zeigt sich, dass Thessaloniki die lokale und internationale Ebene zusammenbringen und einen Austausch anregen wollte, der letztendlich der Kunst- und Kulturszene sowie der

Stadtentwicklung in Thessaloniki zugutekommen sollte. Die genauere Betrachtung offenbart die großen Herausforderungen, die dieses Vorhaben mit sich brachte. Ressourcen wie Zeit und Geld, die in die Internationalisierung des Projekts investiert wurden, fehlten für lokale Aktivitäten. Die internationale Darstellung des Projekts rückte in den Vordergrund.

5.1.4 Die Agency und die Stadtverwaltung: Ansätze zur Gestaltung öffentlicher Räume

Die Stadtverwaltung unternahm große Anstrengungen, um Thessaloniki durch kulturelle Angebote wie beispielsweise Festivals immer wieder neu zu inszenieren und auf diese Weise für Touristen und Investoren attraktiv zu machen. So startete sie beispielsweise mehrere Initiativen, um vermehrt Kreative unterschiedlicher Sparten sowie Unterhaltungsindustrie und Gastronomie in Thessaloniki an bestimmten Orten anzusiedeln. Ein solches Vorgehen ist typisch für westliche Großstädte, die durch entsprechende Architektur und Förderstrukturen sowie Eventisierung in die Lage versetzt werden, ständig neue ästhetische Erlebnisse anzubieten (vgl. Reckwitz 2014: 274 sowie Kapitel 3.3.3). Viele der Initiativen wie beispielsweise Festivals verfolgten auch das Ziel, die Lebensqualität in öffentlichen Räumen von Thessaloniki zu erhöhen.

Die Planungs- und Anfangsphase von ARTECITYA fand während der Regierung von Yiannis Boutaris statt, ein für die lokalen Verhältnisse sehr liberaler Bürgermeister, der mit alten Gewohnheiten brach und Thessaloniki internationalisieren wollte. Im Jahr 2017 veröffentlichte die Stadtregierung in Kooperation mit der Rockefeller Foundation und der Initiative „Resilient Cities“ den Report „Resilient Thessaloniki 2030“. Diese Publikation enthält eine Vision für Thessaloniki im Jahr 2030 und stellt die Stadt hinsichtlich ihrer gesellschaftlichen Innovationskraft auf eine Stufe mit Städten wie Rotterdam, San Francisco oder New Orleans (vgl. Resilient Thessaloniki 2030: 7). In der Studie wird eine Vielzahl von Entwicklungsfeldern angesprochen. Dazu gehören vor allem die Förderung der Wirtschaft und die Öffnung gegenüber internationalem Tourismus und Investment. Im Vorwort des Berichts schreibt Bürgermeister Boutaris:

„Our administration was the first, after many years of introversion, to open up the city again to the world. Since 2011, we doubled the number of international visitors in Thessaloniki, we created a safety net for the most vulnerable, we provided communities

with spaces for expression and action, whilst implementing robust internal administration and financial reform.” (City of Thessaloniki et al. 2017: 4)



Abbildung 18: Yiannis Boutaris bei der Eröffnung von ARTECITYA Thessaloniki, Foto: Ingo Duennebier

Die Resilient City Strategie wurde mit 40 Organisationen, Unternehmen und 2000 Bürger*innen (vgl. Resilient Thessaloniki 2030: 23) erarbeitet und schlägt neben Handlungsfeldern auch konkrete Maßnahmen vor. Eine vorbereitende Umfrage ergab, dass 15% der befragten Bürger*innen angaben, die Stadtverwaltung solle die Verbesserung öffentlicher Räume in der Stadt prioritär angehen (vgl. ebd.: 2017: 25).

Unter Yannis Boutaris wurde die Kampagne „I love my city, I adopt my neighbourhood“ gestartet, die darauf abzielte, Privatpersonen für die Pflege des öffentlichen Raumes zu gewinnen und auf diese Weise – insbesondere in den dicht besiedelten Wohngebieten – gegen seine Verwahrlosung vorzugehen (vgl. Athanassiou 2017: 787). Die Stadtverwaltung plante ein Handbuch mit Regeln für die Übernahme der Gestaltung und Pflege öffentlicher Plätze durch Privatpersonen und zivilgesellschaftliche Initiativen. Es sollte Bürger*innen und Grassroots-Organisationen in die Lage versetzen, sich in die Gestaltung öffentlicher

Räume einzubringen und Projekte in diesem Bereich durchzuführen. Dem lag die Überzeugung zugrunde, dass die Bürger*innen für den Zustand öffentlicher Räume in ihrer Stadt selbst verantwortlich sind. Eines der geplanten Projekte war die Zusammenarbeit mit „Street Plans“, einer amerikanischen Organisation für Stadtplanung, Design und Recherche. Gemeinsam wollte man mit „Tactical Urbanism“¹⁰⁹ schnelle und kostengünstige sowie skalierbare Interventionen durchführen, die nachhaltige Veränderungen hervorbringen sollten (vgl. Resilient Thessaloniki 2030: 80f). Im Fokus stand die Eigenverantwortung der Bürger*innen sowie die Kompensation dessen, was die öffentliche Verwaltung aufgrund knapper Mittel nicht leisten konnte. Was auf den ersten Blick als Stärkung der Bürgerrechte erscheint, ist auf den zweiten Blick ein Rückzug der öffentlichen Stellen aus der Pflege des öffentlichen Raumes bei gleichzeitiger Regulierung. Erkennbar sind hier die für „Governing through Community“ typischen Vorgehensweisen (vgl. Kapitel 3.3.2). Dazu passt auch die Zusammenarbeit mit einer international arbeitenden Agentur, die neoliberale Vorstellungen der Stadtregierung umsetzt, ohne in die lokalen Netzwerke selbst eingebunden zu sein.

Neben der Strategie des „Governing through Community“ und dem damit einhergehenden Versuch der Umerziehung der Bevölkerung versucht die Stadtregierung die Gestaltung und Verwaltung von öffentlichen Räumen an private Firmen zu übergeben. Ein Beispiel hierfür ist der „What’s Up Park“. Hier übernahm die Mobilfunkfirma Cosmote die Finanzierung der Gestaltung und Pflege eines Parks für Jugendliche auf einem öffentlichen Gelände, das zuvor kaum gepflegt wurde und ein Umschlagplatz für Drogen war. Der „What’s Up Park“ war teilweise eingezäunt und wurde ständig bewacht, der Eintritt war frei. Cosmote nutzte den Park für eigene Veranstaltungen und erwähnte ihn in Werbekampagnen. Der Park an sich war mit großen Bannern des Unternehmens versehen. Die Stadtregierung feierte den Park als einen wiedergewonnenen Ort für die Bürger*innen und betonte, dass die Zusammenarbeit mit einem privaten Sponsor für das Gemeinwohl wegweisend sei (vgl. Athanassiou 2017: 787). Dabei wurde übersehen, dass auf diese Weise ein öffentlicher Ort

¹⁰⁹ Der Begriff „Tactical Urbanism“ stammt von dem Stadtplaner Mike Lydon und umschreibt einfache und kostengünstige Veränderungen im Stadtraum, die die gebaute Umwelt betreffen und zum Ziel haben, die Qualität der Stadtviertel für ihre Bewohner*innen zu verbessern (vgl. Lydon/Garcia 2015).

aufhört, als öffentlicher Ort zu existieren. Bürger*innen konnten den What's Up Park zwar besuchen, die Regeln wie beispielsweise die Öffnungszeiten und die Nutzung sowie die Pflege wurden jedoch von einem privaten Unternehmen bestimmt. Demonstrationen etwa waren hier nicht mehr möglich. Zudem waren Nutzer*innen des Parks jederzeit der Werbung eines Unternehmens ausgesetzt. Ein Handeln als Veränderung von Gegebenheiten im Raum, wie es Hannah Arendt als eine wichtige Voraussetzung für die Herausbildung von Öffentlichkeit beschreibt (vgl. Kapitel 3.2.1), ist in einem so reglementierten und kommerzialisierten Park nicht mehr beziehungsweise nur noch sehr eingeschränkt möglich. Eine Multiperspektivität, die sich auch durch vielfältige Symbole ausdrückt, weicht einer Corporate Identity. Der What's Up Park lud dazu ein, konsumiert zu werden und bot eine beschränkte Anzahl an Nutzungsmöglichkeiten. Er ist ein Beispiel dafür, wie öffentlicher Raum zu „Privately-owned Public Open Spaces“¹¹⁰ wird. Dabei geht die Möglichkeit der Mitgestaltung eines Ortes verloren, der nicht auf wenige Wahlmöglichkeiten beschränkt ist.

¹¹⁰ Als „Privately Owned Public Open Spaces“ werden private Orte in Städten bezeichnet, die öffentlich zugänglich sind. Der Begriff wird vor allem in Zusammenhang mit US-amerikanischen Großstädten verwendet.



Abbildung 19: What's Up Park in Thessaloniki, Foto: Wikimapia Creative Commons

Die enge Kooperation zwischen der Stadtverwaltung und ARTECITYA spiegelt sich in dem Bericht der Resilient Cities Initiative wider. Hier wird das Goethe-Institut bei drei Maßnahmen als Partner genannt. Die erste dieser Maßnahmen fokussiert auf das Image der Stadt. Thessaloniki sollte als „knowledge and human talent hub“ (Resilient Thessaloniki 2030: 95) bekannt werden. Hier scheint die Verbindung mit einem internationalen Kunst- und Kulturprojekt wie ARTECITYA nur folgerichtig. Die zweite Maßnahme ist die Förderung und Einrichtung von Coworking Spaces und sogenannten Creative Hubs (vgl. ebd.: 75), wie sie in vielen westlichen Städten bereits vorangetrieben wurden und dem Kreativitätsdispositiv (vgl. Kapitel 3.3.3) entsprechen. Die dritte Maßnahme verfolgt das Ziel, einen „Creative Council“ zu etablieren, bestehend aus Einrichtungen aus dem öffentlichen und akademischen Bereich, der Zivilgesellschaft und der Privatwirtschaft. Mehrere ausländische Organisationen sind hier aufgeführt und das Knüpfen neuer internationaler Partnerschaften sowie das Erschließen neuer Märkte sind ein erklärtes Ziel (vgl. Resilient Thessaloniki 2030: 94). Das Projekt ARTECITYA wird in dem Bericht der Resilient City

Initiative nicht explizit erwähnt, die Auflistung des Goethe-Instituts, Artbox und des LABattoir in diesem Bericht zeigen jedoch, dass die Stadtregierung die Arbeit des Goethe-Instituts und Artbox kennt und als Unterstützung der eigenen Ziele versteht. Dies bestätigt sich im Interview mit dem Vizebürgermeister und Zuständigen für Tourismus, Spiros Pengas:

„Und die Idee war, von den eigenen, die eigenen Leute hier zu emanzipieren und weiter zu fördern und sie in Kontakt mit dem internationalen Geschehen zu bringen. Weil mein Glauben war, was hier produziert wird auf kultureller Ebene, kann auf internationaler Ebene auch kompetitiv sein und eventuell es schaffen, weiterzukommen, wenn die Leute hier die Chance haben. Programme wie ARTECITYA sind auch in dieser Denkweise meiner Meinung nach. Es ist diese Mischung von lokalen Kräften und internationales Geschehen und das Aufbauen von Netzwerken.“ (Interview 32: Spiros Pengas)

Vizebürgermeisterin und Zuständige für Kultur, Elli Chrysidou, äußerte sich ähnlich:

“We try to make the city open to everybody, this is our goal. Especially for tourists from abroad the city should be welcoming. There are many small groups, creative groups in the city. The municipality tries to give these small groups of artists the chance to show their work in public spaces.” (Interview 31_a: Elli Chrysidou)

Die Zusammenarbeit mit der Stadtverwaltung war für ARTECITYA von großer Wichtigkeit, um mit dem Projekt gesehen zu werden und mehr Einfluss auf öffentliche Räume auszuüben. Zudem erleichterte sie es, Genehmigungen für Aktivitäten im öffentlichen Raum zu erhalten. Im Laufe des Projekts zeigte sich jedoch auch, wo die Grenzen der Zusammenarbeit mit der Stadt verliefen. So erhielt ARTECITYA beispielsweise keine Genehmigungen für eine Intervention im Stadtrat oder die künstlerische Bespielung der leerstehenden Pavillons an der Uferpromenade (vgl. Interview 21: Eric Ellingsen).

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass ARTECITYA und die Stadtregierung voneinander profitierten. Letztendlich blieb jedoch eine gewisse Distanz erhalten, die es der Agency ermöglichte, ihre Vorhaben unabhängig von der Stadt zu planen und teilweise auch durchzuführen. Es bestand zwar ein wechselseitiges Verständnis für die jeweiligen Ziele sowie punktuell eine gegenseitige Unterstützung, ARTECITYA stellte sich jedoch nicht in den Dienst der Stadtregierung und die Stadtregierung ihrerseits behielt sich vor, ihre Unterstützung jederzeit zu entziehen. Die Agency beriet die Stadtregierung in Einzelfällen und erstellte das Konzept für die Nutzung des LABattoir. Inwieweit es ARTECITYA darüber hinaus gelungen ist, die Stadtregierung im Hinblick auf die Entscheidungen zur Gestaltung

öffentlicher Räume zu beeinflussen, kann nicht eindeutig festgestellt werden. Andersherum entsprach ARTECITYA in mehrfacher Hinsicht den Zielen der Stadtverwaltung, Thessaloniki zu internationalisieren und dadurch auch ökonomisch zu stärken. Beispielsweise konnten mehrere Maßnahmen von ARTECITYA, die für die Bevölkerung gedacht waren und der Stadtverwaltung keine Kosten verursachten, in dem Report „Resilient Thessaloniki 2030“ aufgeführt werden, wovon die Stadtregierung profitierte. ARTECITYA zeigte aber auch Wege auf, die den neoliberalen Vorstellungen der Stadtverwaltung widersprachen und aus dieser Verwertungslogik herauswiesen. Insbesondere die künstlerische Dimension machte das Projekt ein Stück weit unberechenbar und unkontrollierbar und barg somit Chancen auf neue Entwicklungen. Entsprechend wird im nächsten Abschnitt dargestellt, inwieweit Künstler*innen neue Sicht- und Herangehensweisen einbringen konnten und inwiefern damit das in den Projekttexten beschriebene Ziel erreicht wurde.

5.1.5 Die Rolle der Künstler*innen im Projekt ARTECITYA

Wie in Kapitel 2.1.3 dargelegt, verändert sich in Projekten der SEA mit der Verschiebung weg vom Objekt hin zu sozialen Situationen die Rolle der Künstler*innen und der Rezipient*innen und deren Verhältnis zueinander. Letztere sind eher als Teilnehmende oder Kollaborateure zu bezeichnen, da sie das Kunstprojekt mitgestalten. Eine partizipative und kollaborative Arbeitsweise, die der gemeinsamen Gestaltung von Prozessen dient, wird zentral. Künstler*innen sind nicht länger autonome Schöpfer*innen, sondern agieren als Ermöglicher*innen beziehungsweise Erfahrungsgestalter*innen. Als Stadtgestalter*innen können sie kreative Prozesse initiieren oder auch Schnittstellen zwischen verschiedenen Akteuren organisieren. Im Folgenden wird genauer beschrieben wie Künstler*innen von ARTECITYA Thessaloniki an der Schnittstelle zwischen SEA und Stadtgestaltung arbeiteten und welche Herausforderungen dies mit sich brachte.

Im Projektverlauf wurden mehrere Künstler*innen als Stipendiat*innen eingeladen. Die meisten von ihnen wohnten für einige Monate in einer Wohnung auf dem Gelände des Goethe-Instituts und waren im engen Austausch mit dem Projektteam, namentlich der Agency. Ausgewählt wurden bereits etablierte Künstler*innen, die in den letzten Jahren durch ihre künstlerische und partizipatorische Praxis in Auseinandersetzung mit dem

urbanen Raum eine gewisse Bekanntheit erreicht hatten. Zumeist kamen die Künstler*innen aus dem Ausland, alle verorteten sich in einem westlichen Kulturkontext und hatten Erfahrungen mit SEA in konkreten Projekten in Europa und den USA sowie teilweise weltweit gesammelt. Nur wenige der eingeladenen Künstler*innen lebten in Griechenland, kaum jemand kam aus Thessaloniki.

Die eingeladenen Künstler*innen handelten innerhalb eines von der Agency gesteckten Rahmens. Sie waren mit der Erwartungshaltung konfrontiert, sich in die Zivilgesellschaft hineinzubegeben und dort einen Impuls zu setzen, der zu den Zielen von ARTECITYA beitrug:

„(...) the artist who is dealing deeply with this practice of Art of Social Change, he is approaching the issue not as an expert in contemporary art, but he's trying to become member of the society. He's trying to understand the community, and he's trying to really instigate new ways to address a problem.” (Interview 9: Christos Savvidis)

Einige Künstler*innen entschieden sich zu Projekten im öffentlichen Raum, andere legten den Schwerpunkt auf das Abhalten von Workshops sowie auf die Qualifizierung von Künstler*innen und Kreativen vor Ort. Auf beide Vorgehensweisen wird an späterer Stelle genauer eingegangen.

Mehrere Künstler*innen suchten nach passenden Orten in Thessaloniki für die Entwicklung und Durchführung ihrer Beiträge. Solche Orte mussten mit einer sozial-politischen Situation verknüpft sein, für die die Künstler*innen ein Vorhaben entwickeln konnten, sowie passende Rahmenbedingungen bieten.

Zu Beginn des Projekts wurde den Künstler*innen die Wahl der Orte und Zielgruppen in Thessaloniki freigestellt. Gemeinsam mit der AGENCY suchten sie nach einem Ort mit passendem sozial-politischen und kulturellem Kontext, für den sie ein Projekt entwickeln konnten, und versuchten sich in möglichst kurze Zeit zu vernetzen.

Das Künstlerpaar Swaantje Güntzel und Jan Philip Scheibe (Frühjahr 2016) wählte für ihr Projekt „Plastisphere“ beispielsweise antike Ruinen und die Uferpromenade aus. Sie entwickelten künstlerische Interventionen, die vorbeilaufende Passanten irritierten und neue Sichtweisen ermöglichten. In den Projekten des Künstlers Eric Ellingsen sowie der Künstlerin und Landschaftsarchitektin Lynn Peemoeller (Sommer 2016) ging es darum,

lokale Gruppen zusammenzustellen und gemeinsam Projekte im öffentlichen Raum zu entwickeln. Auch in diesem Fall wählten die Künstler*innen die Austragungsorte für ihre Aktivitäten selbst aus. In der zweiten Hälfte der Projektlaufzeit war sowohl die Arbeit mit beziehungsweise im LABattoir als auch die Arbeit mit Studierenden und jungen Berufstätigen eine Rahmenbedingung, die die Agency setzte und Künstler*innen gezielt dazu einlud. Dabei ging es weniger um die Entwicklung von SEA-Projekten im urbanen Raum, sondern um die Qualifizierung von jungen Kreativen und die Entwicklung eines Nutzungskonzeptes sowie die Erprobung verschiedener Nutzungsmöglichkeiten für das LABattoir.



*Abbildung 20: Die Künstler*innen Swaantje Güntzel und Jan Philip Scheibe auf der Uferpromenade in Thessaloniki, Foto: George Kogias*

Im ARTECITYA Projekt fand ein reger Austausch zwischen den Künstler*innen und Artbox sowie dem Goethe-Institut statt. Die Künstler*innen entwickelten ihre Ideen nicht nur im Dialog mit von ihnen ausgesuchten lokalen Gruppen (zum Beispiel Studierende und Berufsanfänger*innen), sondern auch in inhaltlichen Diskussionen mit den Mitgliedern der

Agency. Die Agency erwartete ein solches Vorgehen, sie wollte ihre eigenen Vorstellungen einbringen. Dabei vermischten sich teilweise die Rollen, die Artbox als Kuratoren und die eingeladenen Künstler*innen einnahmen. In den Interviews wurde deutlich, dass ein Bewusstsein dafür existierte, die Rolle der Agency im Projekt jedoch nicht zur Disposition gestellt wurde.

“Because we didn’t want to emphasize in, you know why this is our role and why we’re doing that. And we wanted to act like the artists actually, and to play with the traditional role of curators or artists or people that are creating a contemporary art project or a participatory project.” (Interview 9: Christos Savvidis).

Die Agency versprach sich von der Fokussierung auf die Qualifizierung von jungen Kreativen und dem Aufbau des LABattoir mehr Nachhaltigkeit für ARTECITYA Thessaloniki: Studierende und Berufsanfänger*innen sollten innerhalb des Projekts unter anderem durch die Zusammenarbeit mit Künstler*innen Qualifikationen erwerben, die es ihnen ermöglichten, sich eine Nische im Kreativwirtschaftsmarkt zu erobern und sich eine berufliche Zukunft in Thessaloniki aufzubauen. Das LABattoir sollte als kulturelles Zentrum etabliert und von diesen und weiteren lokalen Akteuren betrieben werden. Für die Rolle der Künstler*innen bedeutete dies, dass an sie eine konkrete Erwartungshaltung herangetragen wurde. Sie sollten durch ihre besondere Herangehensweise ein soziales Moment und ein gemeinsames Tun erzeugen, das ästhetisch wahrgenommen werden konnte. Durch dieses gemeinsame Handeln sollte sich urbaner Raum verändern sowie die Nachhaltigkeit des LABattoir, wenn nicht des Projekts ARTECITYA als Ganzes, hergestellt werden. Hieran zeigt sich, dass die Rolle von Künstler*innen in Projekten wie ARTECITYA eine sehr komplexe ist. Zu der Erwartung an die künstlerische Leistung kommen Hoffnungen, die sozial gelagert waren. Nicht nur sollten die Künstler*innen mit lokalen Gruppen arbeiten, sie sollten mit diesen auch noch etwas Konkretes bewirken.

An der allmählichen Spezifizierung der Anforderungen an die Künstler*innen wird deutlich, wie die Agency im Laufe von ARTECITYA eine immer genauere Vorstellung von den konkreten Zielen des Projekts entwickelte. Dies führte dazu, dass die Kräfte für die Gestaltung des LABattoir gebündelt wurden. Gleichzeitig wurde durch den enger definierten Handlungsrahmen die künstlerische Freiheit beschränkt und es kam seltener zu überraschenden Aktionen oder außergewöhnlichen künstlerischen Formen.

Die Künstler*innen, die aus dem Ausland für einige Wochen in Thessaloniki wohnten und sozial engagiert arbeiten wollten, waren in mehrfacher Hinsicht von den Projektorganisatoren abhängig. Dies betraf neben der Ortskenntnis auch die Verständigung mit der lokalen Bevölkerung. Nicht selten mussten Mitglieder der Agency für die Künstler*innen übersetzen. Bei der intensiven Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten vor Ort half die Agency durch das Herstellen von Kontakten und teilweise die Begleitung zu Terminen. Auf diese Weise wurden die Künstler*innen in die Lage versetzt, schnell vor Ort anzudocken und gezielt Beziehungen aufzubauen. Es zeigte sich, wie wichtig es war, dass die Projektorganisatoren vor Ort gut vernetzt waren und das Vertrauen verschiedener Akteure auf der Ebene der Stadtregierung aber auch unter lokalen Künstler*innen und Kulturpartnern genossen. So hatte das Goethe-Institut bereits mehrere Jahre vor ARTECITYA Projekte im öffentlichen Raum mit lokalen Akteuren durchgeführt und Kontakte auf- und ausgebaut (vgl. Interview 12a und 12b: Aris Kalogiros). Die Künstler*innen von ARTECITYA profitierten von diesen Partnerschaften und hatten einen Vertrauensvorschluss. Andersherum trugen die Künstler*innen dazu bei, dass die Agency ihr Netzwerk erweitern konnte. Sie gaben Artbox und dem Goethe-Institut gute Gründe für den Aufbau neuer oder die Reaktivierung alter Beziehungen zu lokalen Akteuren (vgl. Interview 18: Eric Ellingsen).

Die Künstler*innen des ARTECITYA Projekts waren sich über ihre fehlenden Orts- und Kulturkenntnisse bewusst, kannten die damit einhergehenden Herausforderungen und entwickelten Strategien für den Umgang mit dieser Problematik. Ein Beispiel ist die Herangehensweise der Künstlerin Lynn Peemoeller:

„You know, I think that being an outsider is definitely one of the barriers that the artist needs to recognize and address. And, you know, there's a lot of different approaches to that. You know, my style is much more immersive and I'm comfortable with kind of a messy process, I'm comfortable with skepticism, I'm comfortable with all those things, because I think that's part of it. And, oh, and I, I'm also getting used to the idea that, you know, where you start, it's not necessarily where you're going to end.” (Interview 20: Lynn Peemoeller)



Abbildung 21: Die Künstlerin Lynn Peemoeller besucht PERKA, eine Landwirtschaftsinitiative in Thessaloniki, Foto: Giorgos Kogias

Ihr Außenseitertum ermöglichte es den Künstler*innen, anders auf die Stadt zu blicken, kreative Ansätze zu entwickeln und Impulse zu setzen. Beobachten ließ sich, dass sie zu Beginn ihres Aufenthalts einen Blick von außen hatten, durch den es ihnen gelang, Aspekte der Stadt ästhetisch zu erfahren und teilweise auch für andere auf ähnliche Weise erfahrbar zu machen. So trug die Arbeit von Lynn Peemoeller beispielsweise zu einer anderen Wahrnehmung von Pflanzen in der Stadt bei und Eric Ellingsen brachte jungen Kreativen die historische Rotunda nahe. Auch die Notwendigkeit, den Gästen bestimmte Orte und Vorgänge in der Stadt erklären zu müssen, rief bei den lokalen Akteuren neue Sichtweisen hervor.

Deutlich wurde, dass Respekt für die örtlichen Gepflogenheiten, echtes Interesse und Offenheit für die Bedürfnisse der Teilnehmer*innen wichtige Eigenschaften sind, die Künstler*innen helfen, das Vertrauen der lokalen Akteure zu gewinnen und ihre Projekte zu realisieren. Diese Beobachtung deckt sich mit den Erkenntnissen aus dem Theorieteil. Im

Projekt zeigte sich ferner, dass die Einarbeitung der Künstler*innen in die lokalen Kontexte und die Beiträge, die sie in den wenigen Wochen vor Ort leisten konnten, Grenzen hatten. So plante die Künstlerin Lynn Peemoeller beispielsweise eine Kampagne zum Thema Lebensmittelverschwendung. Sie vernetzte sich mit lokalen Akteuren und machte erste Pläne gemeinsam mit der Agency. Trotzdem kam es nicht zur Umsetzung des Vorhabens. Dies lag daran, dass die Länge ihres Aufenthalts nicht ausreichte und Peemoeller in der Kürze der Zeit die griechische Kultur und die Bedürfnisse der lokalen Bevölkerung nicht vollumfänglich erfassen und verstehen konnte.

Auf die künstlerischen Arbeiten, die im Rahmen von ARTECITYA entstanden sind, und die damit in Verbindung stehenden unterschiedlichen Arbeitsweisen wird in Kapitel 5.3 näher eingegangen.

5.1.6 Formen der Interaktion und Zusammenarbeit mit Bürger*innen in Thessaloniki

Wie die Beschreibung der Beziehung zwischen der Agency und der Stadtverwaltung in Kapitel 5.1.4 gezeigt hat, positionierte sich ARTECITYA im Bereich der Kreativwirtschaft und unterstützte die Internationalisierung der Stadt sowie den Aufbau einer Creative Economy mit Creative Hubs, neuen Netzwerken und letztendlich einem neuen Image für Thessaloniki. Dabei sollten die Förderung des lokalen Engagements und die Unterstützung der Internationalisierung Hand in Hand gehen, denn das Projekt sollte weder eine reine Imagekampagne sein noch ausschließlich zur Internationalisierung der Stadt und Förderung der Kreativwirtschaft beitragen. Vielmehr hatte das Vorhaben den Anspruch, mit Bürger*innen gemeinsam etwas für die Bevölkerung vor Ort zu entwickeln.

„Es handelt sich um ein Sprungbrett für Kunstproduktion, unternehmerische Fantasie und Innovation, aber auch um eine Plattform für kreative Stadtbewohner. ARTECITYA AGENCY richtet sich an Künstler, Designer, Architekten und Kreativgruppen. Ihr eigener Anteil besteht in der inhaltlichen Planung, der wirtschaftlichen Unterstützung und der Durchführung von künstlerischen Arbeiten und Aktionen, mit dem Ziel, unser Alltagsverhältnis zum städtischen Raum neu zu verhandeln und zu bestimmen. Dadurch soll sich Thessaloniki mittelfristig als innovatives Zentrum kultureller Erneuerung international profilieren können.“ (Dokument 3: Pressemitteilung ARTECITYA)

In diesem Statement der Projektverantwortlichen zeigt sich das Spannungsfeld aus neoliberalen und sozialen Interessen, in dem sich ARTECITYA bewegte und das bereits in der Beschreibung des Verhältnisses zur Stadtverwaltung deutlich wurde.

Zum Kick-off von ARTECITYA wurden verschiedene lokale Institutionen und zivilgesellschaftliche Akteure sowie Künstler*innen eingeladen, um ihnen das Projekt vorzustellen. Im Verlauf von ARTECITYA gab es immer wieder Anlässe, zu denen diese Akteure kontaktiert wurden, Kooperationen im engeren Sinne fanden jedoch nicht statt. Dies wurde damit begründet, dass diese Akteure nur ein geringes Interesse an dem Projekt zeigten und eher ihre eigenen Interessen und eigenen Projekte verfolgten. Somit kam keine Kooperation mit Grassroots-Organisationen oder größeren Institutionen in Thessaloniki wie Museen oder Universitäten zustande. Eine Ausnahme bildete die HELEXPO, Veranstalter großer Messen in Thessaloniki. Die HELEXPO wurde im Laufe des Projekts zu einem Partner von ARTECITYA und arbeitete infolgedessen eng mit der Agency zusammen.

Trotz fehlender Kooperationen auf institutioneller Ebene hatte ARTECITYA eine starke lokale Verankerung durch die Zusammenarbeit mit Studierenden sowie ein lokales Netzwerk, das die Agency mit und durch das Projekt pflegte. Zu letzterem gehörten beispielsweise Galerien, künstlerische Initiativen und Festivals. Die engste Zusammenarbeit innerhalb des Projekts fand mit lokalen Studierenden und Berufseinsteiger*innen aus dem Kunst- und Kreativbereich statt. Diese wurden im Hinblick auf verschiedene Projekte von der Agency ausgewählt. Gemeinsam mit den Künstler*innen erarbeiteten sie Ausstellungen, Interventionen im öffentlichen Raum und digitale Projekte. Die Agency legte Wert darauf, dass sich diese Gruppen eigenständig organisierten und auf diese Weise so unabhängig wie möglich von ARTECITYA wurden. Im Laufe des Projekts wurden drei Gruppen gegründet: „Practice(in)Cognition“, „Media Lab“ und „Coalesce“. Diese Gruppen blieben zwar mit ARTECITYA verbunden, führten aber auch eigene künstlerische Vorhaben durch.



Abbildung 22: Das Kollektiv Coalesce trifft sich im LABattoir, Foto: LABattoir Team

Die Situation der Studierenden und jungen Berufstätigen aus Kunst, Architektur und Kunsthandwerk war insbesondere durch die Wirtschaftskrise prekär. Es gab in diesen Bereichen kaum Arbeitsplätze, die beruflichen Entwicklungschancen waren eingeschränkt. Viele Studierende sahen für sich keine Zukunft in Thessaloniki. Dazu kam, dass die künstlerische Ausbildung an der staatlichen Universität tendenziell traditionell war und neue künstlerische Strömungen und Praktiken in geringem Umfang gelehrt wurden. ARTECITYA war für die teilnehmenden Studierenden und Absolvent*innen folglich mit zwei Hoffnungen verbunden: das Kennenlernen von neuen Kunstpraktiken und die Erarbeitung eigener beruflicher Perspektiven vor Ort. Das Projekt ARTECITYA wurde von den Studierenden in seinem Verlauf nicht mitbestimmt. Sie übernahmen aber eigenständig Elemente wie beispielsweise die Planung und Realisierung des Settings für eine innerhalb des Projekts stattfindende Konferenz.

Die Konzentration auf eine kleine Anzahl an Studierenden und Berufsanfänger*innen, mit denen die Künstler*innen im Rahmen von ARTECITYA zusammenarbeiteten, ist charakteristisch für SEA-Projekte, da sich partizipative und kollaborative Arbeitsformen häufig am besten mit kleinen Gruppen realisieren lassen. Die Agency investierte viele Ressourcen in die Studierenden und Berufsanfänger*innen, achtete aber immer auch auf die Kommunikation der Aktivitäten an einen größeren Kreis. Dem zugrunde lag die Überzeugung, dass über die Arbeit mit den Studierenden mit der entsprechenden Netzwerkpflge mittel- und langfristig gesellschaftliche Veränderung und insbesondere ein veränderter Blick auf die Stadt erreicht werden könne. Entsprechend groß war die Zielgruppe, die auf der Website von ARTECITYA Thessaloniki für das Projekt angegeben wurde: „(...) projects are aiming at reinventing the city’s image and its perception for its inhabitants, visitors and people world-wide“ (Dokument 11 ARTECITYA Thessaloniki Dokumentation der Website).

Inwieweit ARTECITYA dem eigenen Anspruch gerecht wurde, eine breitere Stadtbevölkerung zu involvieren, zeigte sich am deutlichsten in den Teilprojekten, die das LABattoir betrafen. In die frühen Aktivitäten von ARTECITYA im LABattoir war die Nachbarschaft nicht einbezogen. Zu den lokalen Initiativen, die außen vor blieben, gehörte die Gruppe um den Journalisten George Toulas. Toulas äußerte sich im Interview kritisch zur Vorgehensweise von ARTECITYA sowie einem Teilprojekt von ARTECITYA, der Performance-Serie „Plastisphere“ von Swaantje Güntzel und Jan Philip Scheibe.

„I’m not very sure about Greece and this kind of art. I think that it is a little bit elite. I think if you don’t work with people in the neighborhoods before and make them be a part of it, it’s absolutely wrong“ (Interview 34_a: George Toulas).

„Plastisphere“ gehört zu den Teilprojekten, die zu Beginn von ARTECITYA stattfanden und ist nicht für das Gesamtprojekt repräsentativ. Feststellen lässt sich jedoch, dass ARTECITYA sich auf die Zusammenarbeit mit Gruppen konzentrierte, die bereits eine große Affinität zu Kunst und Kreativwirtschaft hatten. In den meisten Fällen waren dies Studierende und Absolvent*innen. Projekte, in denen eine Zusammenarbeit mit weniger homogenen Gruppen hätte stattfinden können, wurden ohne die Mitwirkung dieser Gruppen konzipiert. Ein

Beispiel hierfür ist „Goethe’s Dream“, ein ARTECITYA-Teilprojekt zur Gestaltung von Begegnungsräumen auf dem Gelände des Goethe-Instituts (vgl. Kapitel 5.3.3).

Aus der Beschreibung der Interaktion mit Bürger*innen und den beobachteten Vorgehensweisen lässt sich schlussfolgern, dass ARTECITYA zwar Formen der partizipativen Stadtgestaltung lehrte und förderte, das Projekt selbst diese Maßstäbe jedoch nicht zu jeder Zeit berücksichtigte. Es war in seiner Struktur teilweise hierarchisch angelegt und ließ andere Akteure wie beispielsweise die Studierenden nur punktuell mitentscheiden. Allerdings bestand eine hohe Flexibilität hinsichtlich der Entwicklung des Projekts. Die operativen Ziele und Maßnahmen wurden regelmäßig neu justiert, sodass sich ARTECITYA schnell auf aktuelle Herausforderungen und die Bedürfnisse der verschiedenen Zielgruppen einstellen konnte. Dies stellte sich als besondere Qualität heraus. Inwieweit diese Flexibilität dafür genutzt wurde, lokales Know-how und die Bedürfnisse lokaler Akteure sichtbar zu machen und zu berücksichtigen, wird in Kapitel 5.3 erläutert.

5.2 Relevante Bedingungen für ein Projekt der *Socially Engaged Art* im urbanen Raum

5.2.1 Geeignete Akteurskonstellationen für Projekte der *Socially Engaged Art*

Ausgehend von der dichten Beschreibung in den vorherigen Kapiteln werden an dieser Stelle Akteurskonstellationen erläutert, die für die Realisierung der Ziele eines internationalen SEA-Projekts wie ARTECITYA besonders geeignet erscheinen. Dabei wird davon ausgegangen, dass das oberste Ziel die partizipative Mitgestaltung von öffentlichen Räumen beziehungsweise die Schaffung von Handlungsspielräumen für die Mitgestaltung von öffentlichen Räumen ist. Es wird sich zeigen, inwiefern Netzwerke sowohl eine Voraussetzung als auch eine Herausforderung für solche Projekte darstellen.

Deutlich wurde, dass es im ARTECITYA Netzwerk Beziehungen von unterschiedlicher Intensität und Qualität gab. Der Kontakt zu anderen EU-Partnern bestand bis auf wenige Ausnahmen in erster Linie aufgrund der Umsetzung des gemeinsamen Grants der Europäischen Kommission. Vor Ort existierte zum einen eine eher förmliche Zusammenarbeit mit Akteuren wie der Stadtverwaltung. Zum anderen entstand mit der

Agency ein sehr enges, teilweise komplizenhaftes Zusammenwirken weniger Akteure, die das Projekt lenkten. Die Akteure der Agency wiederum profitierten von lokalen sowie internationalen Kontakten und versuchten, beides durch ARTECITYA auszubauen.

Es wurde deutlich, dass für SEA-Projekte, die den öffentlichen Raum in einer Stadt beeinflussen wollen, eine gute Vernetzung und Zusammenarbeit mit der Stadtregierung und Stadtverwaltung, essentiell ist. Diese sichert die Möglichkeit, künstlerische Aktionen im urbanen Raum, bei denen der Verlauf im Vorhinein nicht im Detail feststeht, durchführen zu können. Dabei wird deutlich, dass Stadtverwaltungen durch die Möglichkeit, Genehmigungen auszustellen, viel Macht haben können. Im Falle von ARTECITYA war Macht in der Beziehung zwischen der Stadtregierung und der Agency nicht einseitig verteilt. Zwar war ARTECITYA zu einem gewissen Maß auf Genehmigungen für Aktionen im öffentlichen Raum angewiesen, die Stadtregierung bedurfte aber auch Projekte wie ARTECITYA für die Umsetzung ihrer Pläne, wie sie etwa im „Report Resilient Thessaloniki 2030“ skizziert werden (vgl. City of Thessaloniki et al. 2017).

ARTECITYA führte auch Aktionen im öffentlichen Raum ohne Genehmigung der Stadt durch. Dabei half die Tatsache, dass das Projekt durch seinen Status als EU-Projekt und Initiative des Goethe-Instituts ein hohes Prestige genoss. Die Projektverantwortlichen sicherten sich zusätzlich ab, indem sie zu Beginn des Projekts den Bürgermeister einbezogen und auch im weiteren Projektverlauf mit den Vizebürgermeister*innen in Kontakt standen.

Auffällig war, dass die Agency nicht nur die Beziehung zum Bürgermeister und der Stadtverwaltung pflegte, um das eigene Projekt abzusichern, sondern auch um direkten Einfluss auf Entscheidungen der Stadtplanung zu nehmen. Die Agency fungierte nicht nur als Projektleitung von ARTECITYA, sondern auch als Expertenrunde für partizipative Stadtgestaltung.

Die Kooperation mit lokalen Kultur- und Bildungseinrichtungen sowie zivilgesellschaftlichen Initiativen hatte in ARTECITYA eine geringere Bedeutung. In die Entwicklung des Projekts waren neben dem Goethe-Institut lediglich Artbox als Künstleragentur und zu einem späteren Zeitpunkt die HELEXPO eingebunden. Die Akteure der Agency hatten keinen soziokulturellen Schwerpunkt. Zwar waren Studierende

involviert, diese entschieden aber nicht über den Projektverlauf. Die fehlende Zusammenarbeit mit soziokulturellen Akteuren sowie der fehlende Einbezug von Bürger*innen in die Projektentscheidungen führten dazu, dass das Projekt bei einigen Akteuren als losgelöst von der Soziokultur der Stadt wahrgenommen wurde. Der Fokus auf die Schulung von lokalen Multiplikator*innen und der enge Austausch mit der Stadtverwaltung konnte diesen Eindruck nicht ganz ausräumen. Entsprechend sollten die Vernetzung und die Zusammenarbeit mit in der Zivilgesellschaft verankerten Institutionen in SEA-Projekten nicht unterschätzt werden. Sie sind insbesondere dann von großer Bedeutung, wenn es um Glaubwürdigkeit, das Gewinnen von Vertrauen und das Erreichen von langfristigen Zielen geht.

Die Kommunikation mit einer breiteren Öffentlichkeit – verstanden als eine größere Gruppe von unterschiedlichen Bürger*innen, die sich nicht unbedingt untereinander kennen – stellte eine Herausforderung für ARTECITYA dar. Im Verlauf des Projekts wurden verschiedene Möglichkeiten ausprobiert. Durch die Information über das Projekt in Form von Schrift und Bild sowie teilweise Video über die Website und die sozialen Medien vermittelte sich die Intention des Projekts, eine Interaktion mit einer breiteren Öffentlichkeit entstand jedoch nicht. Die zweite Form der Kommunikation mit einer breiteren Öffentlichkeit fand über einzelne künstlerische Projekte statt. Diese Begegnungen waren von unterschiedlicher Intensität und von kurzer Dauer. Kapitel 5.3. geht darauf ausführlicher ein. Die dritte Form bestand aus öffentlichen Veranstaltungen wie Ausstellungen und Konferenzen.

Die Agency fand für die Kommunikation über ARTECITYA Formulierungen, die die verschiedenen Stakeholder wie die Stadtverwaltung und die EU-Kommission zufriedenstellten. Gleichzeitig schaffte sie Freiräume für Künstler*innen, indem sie diesen möglichst wenige Vorgaben machte und ein längeres Arbeiten vor Ort ermöglichte. Es zeigte sich, dass ein solches Vorgehen einen Rahmen schafft, der finanziell abgesichert ist und innerhalb dessen hilfreiche Kontakte zur Verfügung gestellt werden. Er bietet ausreichend Freiraum, sodass künstlerische Teilprojekte entstehen können, die Verwertungslogiken, in diesem Fall die der Stadtregierung und der EU-Kommission, unterlaufen. Die künstlerischen Teilprojekte wiederum sind nicht losgelöst vom Projekt zu betrachten, sondern entfalten

ihre volle Wirkung erst durch die Einbettung in einen größeren Projektkontext. Die Konfiguration des Projekts ARTECITYA hat dabei Modellcharakter: Durch das Labeling als EU-Projekt sowie durch eine internationale Vernetzung und Kommunikation, das heißt eine geschickte Nutzung des Netzwerks, wurden die in Thessaloniki stattfindenden künstlerischen Interventionen nicht nur innerhalb der Stadt, sondern auch international wahrgenommen. Das Wissen darüber lud sie auch vor Ort mit zusätzlicher Bedeutung auf. In diesem Vorgehen zeigt sich eine Möglichkeit, Netzwerke strategisch zu nutzen. Dieser Mechanismus könnte auch in ähnlichen Projekten greifen.

Die internationale Zusammenarbeit, die sich in vielerlei Hinsicht positiv auf solche Art Projekte auswirkt, kann auch zu unerwünschten Nebeneffekten führen. Dies ist der Fall, wenn die Bürokratisierung durch den Zusammenschluss einer größeren Anzahl von Organisationen so sehr zunimmt, dass sie die Akteure von der gemeinsamen inhaltlichen Gestaltung abhält und die Kollaboration nur auf dem Papier stattfindet. Auch im Projekte ARTECITYA gabe es eine solche Tendenz.

Mit Hannah Arendt wurden die Voraussetzungen für ein Handeln im öffentlichen Raum beschrieben. Dazu zählt eine zumindest partielle Abstraktion von den privaten Interessen und eine Hinwendung zu den Interessen der Allgemeinheit. In ARTECITYA kamen unterschiedliche Akteure wie das Goethe-Institut, die Stadtverwaltung, Künstler*innen und Studierende zusammen, die verschiedene Ziele verfolgten. Deutlich wurde, dass das Projekt nur deshalb gelang, weil sich diese Akteure ein Stück weit von ihren partikulären Interessen und vermeintlichen Zwängen lossagten und sich einer gemeinsamen Sache zuwandten. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass es nicht ausreicht, wenn sich Akteure von ihren Interessen her nahe am Anliegen des Projekts befinden. Zusätzlich ist die Bereitschaft erforderlich, einen Schritt weiterzugehen und von den eigenen Interessen zumindest teilweise abzusehen oder zumindest Kompromisse einzugehen. Folglich geht es nicht nur darum, wer die Akteure sind, sondern auch ihre Einstellung hinsichtlich des Projekts ist entscheidend. Getragen werden solche Projekte zumeist von Individuen, die von dem Vorhaben überzeugt sind und die Grenzen des Machbaren in ihren Organisationen beziehungsweise Handlungskontexten ausloten und Spielräume ausnutzen. Im Falle von ARTECITYA waren dies insbesondere der Bürgermeister von Thessaloniki und die

Institutsleitung des Goethe-Instituts. Diese Erkenntnis kann für andere SEA-Projekte hilfreich sein und dafür genutzt werden, frühzeitig zu hinterfragen, ob die richtigen Akteure mit der für die Projektziele geeigneten Einstellung beteiligt sind.

Ebenfalls von großer Wichtigkeit ist die Bereitschaft der Akteure, sich auf einen ergebnisoffenen Prozess einzulassen. SEA geht immer mit einer gewissen Unvorhersagbarkeit einher, die erstens durch die Zusammenarbeit mit verschiedenen Akteuren und der Abgabe von Handlungs- und in einigen Fällen auch Entscheidungskompetenz entsteht. Zudem wird das Projekt in dem Moment, in dem es in die Öffentlichkeit tritt, ein Stück weit unberechenbar. Auf beides müssen sich die Akteure einlassen und die notwendige Flexibilität mitbringen.

Beim Zulassen und Fördern von unkonventionellem Handeln wirkt sich ein komplizitärer Arbeitsstil, der von flachen Hierarchien und Vertrauen geprägt ist, positiv aus. So betonten mehrere Akteure von ARTECITYA, dass die Realisierung des Projekts nur dank der besonders engen und vertrauensvollen Verbindung, die die Akteure zueinander hatten, und der sehr offenen Diskussionen möglich wurde. Als Vorteil für das Projekt erwies sich die Unterschiedlichkeit der Mitglieder, die eine Komplizenschaft miteinander eingingen. Sie hatten jeweils eigene Kompetenzen und brachten verschiedene Kontakte ein.

Zwar gehörte eine partizipative Stadtgestaltung mit den Bürger*innen zu den Zielen von ARTECITYA, doch wurden Entscheidungen der Projektsteuerung wie beispielsweise die Auswahl der Künstler*innen innerhalb der Komplizenschaft und nach außen hin intransparent getroffen. Dies ermöglichte ein schnelles Umsteuern des Projekts, war aber für die Glaubwürdigkeit gegenüber lokalen Akteuren nicht unbedingt förderlich. Für ähnliche Projekte lässt sich hieraus schlussfolgern, dass die Frage wer zu welchem Grad partizipieren soll, eine strategische ist, und die Kommunikation darüber zum tatsächlichen Handeln passen sollte.

Auch Künstler*innen benötigen für ein Projekt wie ARTECITYA ein Mindset, das es ihnen erlaubt, den Gemein Sinn über ihre eigenen Interessen zu stellen. Damit dies gelingen kann, ist vor allem viel Zeit erforderlich. Künstler*innen müssen die Möglichkeit haben, sich in das neue Umfeld einzuarbeiten, es in seiner jeweiligen Komplexität zu erfassen und zu verstehen

und ein Stück weit Teil davon zu werden, um die Gestaltung des öffentlichen Raumes zu ihrer eigenen Sache zu machen. Metaphorisch mit Hannah Arendt gesprochen müssen die Künstler*innen die Gelegenheit erhalten, ihre eigenen Fäden in das gesellschaftliche Gewebe zu weben. Andernfalls bleibt es bei einer Art Versuchsanordnung, der es an lokaler Spezifität und Glaubwürdigkeit mangelt.

Für ARTECITYA wurden die Vor- und Nachteile der Beteiligung von Künstler*innen aus dem Ausland beschrieben. Dabei zeigte sich vor allem, dass diese sehr viel Zeit benötigen für die Konzeption und Umsetzung von Teilprojekten, die den Anspruch haben, einen substanziellen Beitrag zur Situation vor Ort zu leisten. Für Künstler*innen, die aus anderen Städten oder sogar Ländern kommen, ist die Arbeit an einem SEA-Projekt nur dann möglich, wenn sie von gut vernetzten lokalen Akteuren eng betreut und beraten werden.

In der Untersuchung von ARTECITYA bestätigte sich, was in Kapitel 2.1.4 ausgehend von anderen Projekten beschrieben wurde: Die Künstler*innen von ARTECITYA waren weniger autonom in ihrem Handeln, stimmten sich sehr viel mit anderen Akteuren ab, mussten auf Gegebenheiten Rücksicht nehmen und konnten den Verlauf ihrer Interventionen nicht wirklich kontrollieren, beziehungsweise die Offenheit dieser Prozesse gehörte zu ihrem künstlerischen Konzept. Dies weist auf den schmalen Grat hin, auf dem sich SEA bewegt: Einerseits können Künstler*innen in SEA-Projekten durch ihre herausgehobene Position Gestaltungsspielräume nutzen und dadurch auf unkonventionelle Art Veränderungen herbeiführen, andererseits hängen sie in ihrem Handeln in hohem Maße von anderen Akteuren wie Stadtverwaltungen und fördernden Institutionen ab. Wird dieses Abhängigkeitsverhältnis zu stark, schränkt es die künstlerischen Spielräume ein und beeinträchtigt somit das künstlerische Schaffen. SEA droht zur Gehilfin von zielgerichteter Stadtgestaltung zu werden, die zumeist dem neoliberalen Mainstream entspricht. Das Potential dieser Kunstform, das im nicht Erwartbaren und Unberechenbaren liegt, geht verloren. Ein weiteres damit verbundenes Risiko besteht in der Abkoppelung der Künstler*innen von zivilgesellschaftlichen Akteuren, was wiederum dazu führt, dass Stadtgestaltung bestenfalls für die Bürger*innen anstatt mit ihnen betrieben wird.

SEA-Projekte beziehen sich zumeist auf einen kleinen Kreis von Teilhabenden, die längerfristig dabeibleiben und gemeinsam arbeiten wollen. Damit das Projekt eine Wirkung entfalten kann, die über diesen kleinen Kreis hinausgeht, ist es wichtig, dass die Gruppenmitglieder als Multiplikator*innen in ihren eigenen Netzwerken agieren. Im Falle von ARTECITYA setzten die Organisator*innen auf die Qualifikation von Studierenden und Berufsanfänger*innen, die sich im nächsten Schritt, so die Hoffnung, selbst organisieren, um ihre Stadt mitzugestalten. Dabei wurde deutlich, dass sich dieser Prozess nur bedingt steuern lässt und ab einem gewissen Punkt, etwa bei der Gründung von Künstlergruppen, eine eigene, nicht mehr kontrollierbare Dynamik entfaltet.

5.2.2 Gesellschaftliche Treiber und soziokulturelle Voraussetzungen für ein Projekt der *Socially Engaged Art* im urbanen Raum

In diesem Abschnitt wird dargestellt, auf welche Voraussetzungen ARTECITYA im gesellschaftlichen Raum traf und wie das Projekt damit umging. Von diesem Beispiel lässt sich ableiten, welche politischen, sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Konstellationen zu einem Bedarf an SEA im urbanen Raum führen können und welche Situationen und Faktoren SEA begünstigen. Die Darstellung erfolgt entlang der drei von Läßle angeführten Analyseniveaus (vgl. Kapitel 2.2.2). ARTECITYA traf in Thessaloniki auf der Mikroebene auf eine spezifische lokale Verflechtung von Funktionsräumen, die wiederum von Strukturen und Prozessen auf der Meso- und Makro-Ebene beeinflusst wurden.

Thessaloniki zeichnet sich durch eine dichte Bebauung sowie eine Mischnutzung aus. Wohn- und Einkaufsmöglichkeiten liegen nicht nur in der Innenstadt eng beieinander, sondern auch in den vom Stadtzentrum weiter entfernten Quartieren. In nahezu allen Hauptstraßen gibt es eine größere Anzahl kleinerer Läden. Zumeist befinden sich im Erdgeschoss der Gebäude Geschäfte, Friseursalons und andere Dienstleistungen, während die oberen Stockwerke als Wohnungen oder Büros genutzt werden. Grünflächen sind in der Stadt nur wenige vorhanden. In der Innenstadt prägen archäologische Stätte und historische Gebäude sowie Denkmäler das Stadtbild und zeugen von Menschen unterschiedlicher religiöser und kultureller Zugehörigkeit, die in Thessaloniki seit Jahrhunderten zusammenleben.



Abbildung 23: Innenstadt von Thessalonik, Foto: Lena Jöhnk

Der öffentliche Raum wird in Thessaloniki intensiv genutzt, denn ein großer Anteil des alltäglichen Lebens findet – auch aufgrund begrenzter Wohnräume und öffentlich nutzbarer Gebäude – draußen statt. Charakteristisch für Thessalonikis Stadtbild sind die vielen Cafés, häufig blockieren die Tische und Stühle den kompletten Gehsteig. Neben den Cafés sind öffentliche Plätze im Stadtzentrum oder die Uferpromenade beliebte Treffpunkte. Hier halten sich insbesondere junge Menschen länger auf.



Abbildung 24: Spättrömischer Triumphbogen in Thessaloniki, Foto: Lena Jöhnk

Die im Jahr 2010 beginnende Schuldenkrise stellte für die griechische Gesellschaft einen tiefen Einschnitt dar. Die aus ihr resultierenden Sparmaßnahmen wirkten sich nicht nur auf den ökonomischen, sondern auch auf die sozialen, kulturellen und politischen Funktionsräume aus und veränderten nicht nur die materielle Dimension, sondern auch die atmosphärischen, symbolischen und regulativen Dimensionen des öffentlichen Raumes in Thessaloniki. Die offensichtlichste Veränderung des materiellen Raumes waren leerstehende Geschäftsflächen. Der Leerstand kam in verschiedenen Gesprächen, die die Verfasserin mit lokalen Akteuren führte, zur Sprache und war bei Stadtbegehungen unübersehbar. Jenseits des Stadtzentrums hatten sehr viele Läden bereits aufgegeben, die Schaufenster waren mit Plakaten abgeklebt, häufig waren Schilder angebracht, auf denen auf Griechisch „zu verkaufen“ oder „zu vermieten“ stand. Die geschlossenen Läden zeugten von einem veränderten Kaufverhalten der Griechen, das mit der Notwendigkeit zu sparen einherging. Die Schließung der Läden führte wiederum zu einer anderen Erfahrung des öffentlichen Raumes. Straßen, die vorher geschäftige Einkaufsstraßen gewesen waren, mit

der Möglichkeit, durch Schaufenster ins Innere zu sehen, verloren durch die Schließung der Läden einen Teil ihrer sozialen Funktion und Atmosphäre (vgl. Interview 33: Evangelia Athanassiou).

Die zweite Veränderung des materiellen Raumes war eine zunehmende Vernachlässigung der Straßen und Plätze. Diese waren deutlich verschmutzter als vor der Krise und es gab kaum Fassaden ohne Graffiti. Mehrere Faktoren wurden für diese Veränderung angeführt. Erstens zeigte sich eine verstärkte Armut auf der Straße in Form von mehr Obdachlosigkeit und Menschen, die in Mülltonnen nach Pfandflaschen suchten (vgl. Interview 33: Evangelia Athanassiou). Zweitens wurde der öffentliche Raum genutzt, um der Wut und der Frustration, die mit der Schuldenkrise einhergingen, Ausdruck zu verleihen. Dies geschah durch politische Aussagen, Aufrufe oder auch Beschimpfungen, die auf Wände und Straßenschilder gesprüht oder als Poster platziert wurden. Spuren des Vandalismus waren ebenfalls deutlich zu erkennen. Die Stadtverwaltung verfügte nach eigenen Angaben nicht über ausreichend Ressourcen, um den öffentlichen Raum in Stand zu halten (vgl. Interview 32: Spiros Pengas).



Abbildung 25: Beschmierte Hinweisschilder im Stadtviertel Ladadika in Thessaloniki, Foto: Lena Jöhnk

Die Finanzkrise zog ein rigides Sparprogramm nach sich, das mit der Umstrukturierung öffentlicher Institutionen, der Abgabe vormals staatlicher Aufgaben an private Firmen und der Veräußerung von natürlichen Ressourcen und Flächen an private Anbieter einherging (vgl. Athanassiou 2017: 786). Dies führte zu der in Kapitel 2.2.3 erläuterten Ausrichtung gesellschaftlicher Bereiche an der Marktlogik und Initiativen wie dem „What’s Up Park“ (vgl. Kapitel 5.1.4). Auch die im Jahr 2010 gewählte Stadtregierung unter Bürgermeister Yannis Boutaris kann als Folge der Krise betrachtet werden. Ihr Ziel war es, den ausländischen Tourismus in Thessaloniki auszubauen und die Attraktivität der Stadt für Investoren zu erhöhen. Ein wichtiger Baustein dafür bestand aus einer Imagekampagne, die Thessaloniki als kreative und pulsierende Stadt darstellte (vgl. Katsinas 2019: 788f). Die in Kapitel 5.1.4 beschriebenen Maßnahmen können als Ausdruck dieser Politik verstanden werden.

Neben Veränderungen im ökonomischen und gesellschaftspolitischen Funktionsraum hat sich durch die Schuldenkrise auch das soziale Miteinander der Griechen gewandelt.¹¹¹ In den Interviews wurde mehrfach betont, dass sich in Thessalonikis Gesellschaft ein Gefühl der Ohnmacht und Hilflosigkeit eingestellt hatte. Gleichzeitig nahm die Zahl der Bürgerinitiativen und Solidaritätsbewegungen zu (vgl. Athanassiou 2017: 786). Manche dieser Initiativen waren Überlebensstrategien, andere waren dazu gedacht, sich zu emanzipieren, Widerstand zu leisten und die eigene urbane Umgebung mitzugestalten. Viele der Initiativen trugen dazu bei, öffentliche Räume in ihren Funktionen als demokratische Orte für Bürger*innen zu stärken. Evangelia Athanassiou fasst die gegenläufigen Bewegungen, die durch die Schuldenkrise in Thessaloniki ausgelöst wurden, zusammen:

„In the context of economic crisis, Greek cities have experienced deep transformations in their economic, social, and environmental fabrics. Public space, apart from being the theatre of increasing poverty and social insurgence, becomes a contested terrain on which diverting trends are in force. On the one hand, local authorities cede ground and responsibility to corporate control and the civil society. On the other hand, reinvented urban communities reassert the public nature of public space in the city, experimenting with new ways of resistance, collectivity, and survival.“ (Athanassiou 2017: 782)

ARTECITYA wurde ausgehend von der Erfahrung der Schuldenkrise und ihren lokalen Auswirkungen entwickelt. Der gesellschaftliche Notstand konfrontierte lokale Kulturorganisationen mit der Frage nach ihrer gesellschaftlichen Relevanz in der Krise und ihrem möglichen Beitrag zu ihrer Überwindung. Die Initiatoren des Projekts erlebten die Krise als Bürger*innen Thessalonikis mit und wollten eine Form von Kunst, die das Potenzial hatte, zur Verbesserung der Situation vor Ort beizutragen (vgl. Interview 10: Sotirios Bahtsetzis). Akteure wie Artbox, die vormals im Bereich der Bildenden Kunst hauptsächlich Ausstellungen kuratiert hatten, sahen sich mit der Herausforderung konfrontiert, auch in der Krise relevant zu bleiben.

Durch die Schuldenkrise rückten öffentliche Räume der Stadt auf neue Art und Weise in den Fokus der Bürger*innen. Orte, die vorher eine Selbstverständlichkeit gewesen waren und an denen in eben solcher Selbstverständlichkeit Formen der Aneignung und Gestaltung des

¹¹¹ Verschiedene Studien untersuchen die Veränderung des sozialen Funktionsraumes durch die Schuldenkrise (vgl. beispielsweise Sambanis et al. 2018 und Economou et al. 2016).

gesellschaftlichen Raumes stattfanden, veränderten sich plötzlich, beispielsweise durch die mangelnde Instandhaltung, die Schließung von Geschäften, Privatisierungen oder Vandalismus. ARTECITYA nutzte die gestiegene Aufmerksamkeit für öffentliche Räume in der Stadt auf verschiedene Weise, auf die in den folgenden Kapiteln genauer eingegangen wird. Das Projekt machte zudem weniger augenfällige Entwicklungen des öffentlichen Raumes sichtbar. Durch künstlerische Aktionen zeigte es gesellschaftliche Utopien auf und konfrontierte Bürger*innen mit neuen Möglichkeiten des Handelns im öffentlichen Raum. Letzteres hatte gerade aufgrund der Krise, in der sich viele Menschen fremdbestimmt fühlten, einen hohen Stellenwert.

Unter den Studierenden und Berufseinsteiger*innen, die an ARTECITYA teilnahmen, herrschte eine hohe Frustration über die Situation vor Ort. Viele dachten an Auswanderung, um beispielsweise in Deutschland weiter zu studieren oder dort beruflich Fuß zu fassen. Gleichzeitig fühlten sie sich mit ihrer Stadt verbunden, wollten gerne vor Ort etwas verändern und sich eine berufliche Zukunft aufbauen. Entsprechend groß war ihr Interesse an den für sie neuen Kunstpraktiken, die im Projekt gelehrt und teilweise praktiziert wurden, sowie an dem internationalen Netzwerk des Projekts. Zu der hohen Motivation kam eine zeitliche Flexibilität hinzu, über die die Studierenden und Berufsanfänger*innen verfügten. So konnte beispielsweise ein zweiwöchiger Workshop stattfinden, an dem die jungen Menschen jeden Tag mehrere Stunden teilnahmen, ohne dafür eine finanzielle Entschädigung zu erhalten. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass es für SEA-Projekte essentiell ist, die Zielgruppen mit etwas anzusprechen, das ihren eigenen Interessen entgegenkommt und für sie eine gewisse Dringlichkeit besitzt. Nur so lässt sich garantieren, dass die Teilnehmer*innen Zeit und Enthusiasmus in das Vorhaben einbringen. Zudem geht es um die Generierung eines besonderen Gruppenerlebnisses, wie an späterer Stelle genauer ausgeführt wird.

Die Betrachtung der Makroebene zeigt Thessaloniki als eine Stadt, die mit anderen Städten im Wettbewerb um internationale Aufmerksamkeit, Touristen und Investoren steht. Im Beobachtungszeitraum legte die Stadtregierung einen Schwerpunkt auf Imagepflege und begab sich hierfür in die entsprechenden internationalen Netzwerke. Zu ihrer Strategie zählte die Steigerung der Attraktivität der Stadt durch Kunst- und Kulturprojekte sowie die

Bewerbung Thessalonikis als attraktiver Ort für den Tourismus. ARTECITYA führte in diese Situation international renommierte Künstler*innen ein, die mit Ansätzen der SEA arbeiteten. Die Projektverantwortlichen betonten die europaweite Vernetzung und das internationale Renommee des Projekts sowie dessen Intention, junge Bürger*innen aus Thessaloniki zu „Entrepreneuren“ im kulturellen Bereich fortzubilden. Mit diesem Ansatz bezog sich ARTECITYA direkt auf die Probleme der Stadt und bot Lösungsansätze an. Dies führte dazu, dass die Stadtverwaltung ARTECITYA unterstützte.

Wie die Analyse der Teilprojekte von ARTECITYA zeigt, ist ein festgelegter Wirkungsort beziehungsweise die Eingrenzung auf bestimmte Orte in der Stadt eine sinnvolle Vorgehensweise, um Veränderung im materiellen Raum zu erzeugen. Der Agency kam entgegen, dass die Stadt gerade mit Geldern der Europäischen Union eine große Halle renoviert hatte, ohne über ein Nutzungskonzept noch die für die Nutzung notwendigen Ressourcen zu verfügen. ARTECITYA füllte diese konzeptionelle und planerische Leerstelle und konnte durch interessante Inhalte, ein gelungenes Branding der Halle als LABattoir sowie den Zusammenschluss verschiedener Akteure zusätzliche Fördermittel akquirieren.

Für ARTECITYA war entscheidend, dass es über eine Finanzierung für den Zeitraum von vier Jahren verfügte. Dadurch wurde es möglich, Vorgehensweisen erst einmal zu erproben und zu evaluieren, um das Handeln daraufhin noch einmal anzupassen. Es zeigte sich, dass eine Gestaltung eines physischen Ortes wie das LABattoir und die Etablierung anderer, langfristiger Strukturen mehrere Jahre benötigt. So war ARTECITYA der Beginn für das LABattoir und eine gute Basis, um weitere Fördergelder einzuwerben. Für die dauerhafte Umgestaltung dieses Ortes bedurfte es jedoch einer Reihe weiterer Maßnahmen. Die Agency ging mit der an den Projektzielen gemessenen kurzen Laufzeit von ARTECITYA so um, dass die Akquise von neuen Drittmitteln mitgedacht wurde. Der Erfolg des Gesamtprojekts bemaß sich in Teilen daran, ob sich daraus neue Interventionen entwickeln und finanzieren ließen. Dies ist nicht unproblematisch, da sich jedes neue Teilprojekt an neuen Förderrichtlinien ausrichten muss, wodurch sich die Ziele des Gesamtprojekts möglicherweise von dem ursprünglichen Vorhaben entfernen. Zudem ist die ständige Akquise von Drittmitteln mit hohem Arbeitsaufwand und anderen Reibungsverlusten verbunden. Es hat sich gezeigt, dass lange Laufzeiten mit verlässlicher Förderung SEA-

Projekte begünstigen. Partizipation und Unvorhersehbarkeit sind zentrale Elemente von SEA, dazu kommen Abstimmungen mit vielen Akteuren. Nur eine verlässliche Finanzierung mit einer flexiblen Finanzstruktur kommt dem entgegen. ARTECITYA Thessaloniki hat sich durch die Einführung der Agency den erforderlichen Handlungsspielraum verschafft.

Nachdem die Ausgangsbedingungen in Thessaloniki und die Art und Weise, auf die zentrale Akteure von ARTECITYA darauf reagierten, erläutert worden sind, geht es im nächsten Kapitel darum, wie einzelne Kunstprojekte von ARTECITYA sich auf die Stadt beziehen und öffentliche Räume verändern.

5.3 ARTECITYA als Koproduzent der Stadt? Manifestationen von kollaborativen Kunstprojekten in öffentlichen Räumen und ihre Veränderungsimpulse

Eine eigene Qualität gewinnt ARTECITYA dort, wo einzelne künstlerische Arbeiten nicht in Verwertungszusammenhänge eingepasst werden, sondern gewohnte Sichtweisen auf die Stadt hinterfragen und spielerisch neue Möglichkeiten erkunden. Durch solche Arbeiten werden Bürger*innen dazu angeregt, Gegebenheiten neu zu betrachten und mitzugestalten. Sie erfahren, dass ihre Welt veränderbar ist und sie werden zu „emanzipierten Zuschauern“ (vgl. Kapitel 3.1.2). Wie dies in einzelnen Arbeiten vonstatten geht, ist Gegenstand der Analyse in diesem Kapitel. Dabei stellt sich auch die Frage nach geeigneten Orten für SEA-Teilprojekte.

Wie im vorherigen Kapitel erläutert, gibt es bestimmte gesellschaftliche Konstellationen, die SEA-Projekte insgesamt begünstigen. An dieser Stelle geht es um drei konkrete Orte in Thessaloniki, auf die ARTECITYA abzielte: Die Uferpromenade als hochfrequentierte Lokalität mit Problemen der Verschmutzung und des Vandalismus, das Gelände des Goethe-Instituts als ein halböffentlicher Ort, der für die Stadtbevölkerung zugänglicher werden sollte, das LABattoir als ehemalige Industriebrache in einem Viertel mit einer hohen Kriminalitätsrate und Drogenmissbrauch. Im nächsten Abschnitt wird untersucht, wie sich ARTECITYA mit diesen Orten verknüpft, welche künstlerischen Interventionen an diesen Orten stattgefunden beziehungsweise sich auf diese Orte bezogen haben und welche Veränderungsimpulse sich für die jeweiligen Räume in ihren materiellen, sozialen, symbolischen und regulativen Dimensionen (vgl. Kapitel 2.2.2) ergaben. Folgende, aus dem

Fazit des Forschungsstands abgeleitete, Fragestellungen sind dabei leitend: Welche künstlerischen Formen werden innerhalb von ARTECITYA entwickelt und wie gestalten sie urbane Räume mit? Wie erfolgt die Verknüpfung von SEA mit konkreten Orten? Wie ergeben sich welche sinnlichen Erfahrungen und Handlungsspielräume durch die SEA in ARTECITYA? Wer oder was verhindert, dass ARTECITYA den urbanen Raum mitgestaltet? Die verschiedenen künstlerischen Formen innerhalb von ARTECITYA werden, Theodor W. Adorno folgend, als eigenlogische Formen betrachtet (vgl. Kap. 3.1.5). Es wird sich zeigen, in welchen Raumdimensionen (vgl. Läßle 1992) sie auf welche Weise Veränderungsimpulse auslösen.

5.3.1 Ephemere Räume und neue Narrative erzeugen: Die Uferpromenade

Die Uferpromenade in Thessaloniki ist ein groß angelegtes Revitalisierungsprojekt der Stadt. Zwischen den Jahren 2008 und 2014 wurde die Promenade sukzessive eröffnet, 250.000 Quadratmeter wurden zur öffentlichen Nutzung freigegeben. Die Entwürfe erstellte das griechische Architekturbüro Nikiforidis-Cuomo. Das Projekt erschloss mehrere Kilometer Küste und die Hafengegend als Naherholungsgebiet sowie Lokalitäten für Kultur und Tourismus. Als Teil der Promenade entstanden unterschiedliche Themengärten sowie Kinderspielplätze, Freilichttheater und einige wenige Orte für die Gastronomie. Der Leitgedanke war, der Bevölkerung einen öffentlichen, demokratischen Raum zur Verfügung zu stellen, der für alle Menschen nutzbar ist und in dem Konsum nicht im Vordergrund steht. Die Uferpromenade schließt an den „Pier 1“ an, der bereits Ende der 1990er Jahre revitalisiert wurde und auf dem sich verschiedene kulturelle Einrichtungen sowie Cafés und Restaurants befinden.



Abbildung 26: Uferpromenade in Thessalonik, Foto: Lena Jöhnk

Die Uferpromenade wird zu jeder Jahreszeit stark frequentiert, beispielsweise als Joggingstrecke, Ausflugsort, Treffpunkt von Jugendlichen, Touristenattraktion und vielem mehr. Sie bildet einen Ausgleich für die fehlenden Grünflächen in der dicht bebauten Innenstadt und den umliegenden Wohngebieten. Wie der damalige Vizebürgermeister für Tourismus, Spiros Pengas, im Interview erläuterte, sind die Pflege und die Erhaltung der Uferpromenade eine anhaltende Herausforderung, da Vandalismus und Verschmutzung häufig vorkommen (vgl. Interview 32: Spiros Pengas). Eine ständige Pflege ist notwendig, die viele öffentliche Ressourcen bindet. Um die Kosten zu senken, arbeitet die Stadtverwaltung mit Freiwilligengruppen zusammen, die zum Beispiel Müll sammeln, Graffitis entfernen oder Plastiktüten an Hundebesitzer verteilen. Darüber hinaus wurde eine Gruppe gegründet, die Bäume pflanzt. Ferner können Bürger*innen einzelne Bäume gegen eine Spende „adoptieren“ (vgl. Athanassiou 2017: 787). Alles in allem ist die Revitalisierung der Uferpromenade sehr erfolgreich, da sie den öffentlichen Raum in der Innenstadt erweitert und von unterschiedlichen Menschen auf vielerlei Weise genutzt wird. Es gibt jedoch auch

Anzeichen von Verfall und eingeschränkter Nutzung. Ein Beispiel sind die leerstehenden Glaspavillions an der Uferpromenade.

Mehrere Kunstprojekte innerhalb von ARTECITYA haben die Uferpromenade als Ort des Geschehens gewählt. In diesen Interventionen ging es nicht um eine dauerhafte bauliche Veränderung des öffentlichen Raumes, sondern um die Erzeugung von ephemeren Räumen durch die Interaktion mit Passanten. Laut Hannah Arendt erzeugt miteinander Sprechen und Handeln in der Öffentlichkeit einen Erscheinungsraum, der eine Vorform des öffentlichen Raumes sein kann, in sich jedoch instabil ist und nur dann Bestand hat, wenn er in eine gesetzlich legitimierte Form überführt wird. Solche Erscheinungsräume können Auslöser von Veränderungen des gesellschaftlichen und auch materiellen Raumes sein (vgl. Kapitel 3.2.1). Ein Beispiel für die Herstellung eines ephemeren Raumes im Rahmen von ARTECITYA ist die „Radical Imagination Community – Perceiving Academy“ des Künstlers Eric Ellingsen. Sie ermöglichte jungen Bürger*innen eine mehrdeutige Erfahrung, die das gewohnte Erleben störte und die Beschaffenheit des öffentlichen Raumes, insbesondere seine atmosphärischen Qualitäten, hinterfragte. Für die „Perceiving Academy“ kam eine Gruppe Studierender und Berufseinsteiger*innen aus Thessaloniki zusammen. Die Teilnehmer*innen waren alle in künstlerischen beziehungsweise kreativen Bereichen tätig und hatten sich für die Akademie schriftlich beworben. Nach vorbereitenden Gesprächen per Video traf sich die Gruppe zu einem zweiwöchigen Workshop, bestehend aus verschiedenen Elementen wie Spaziergängen durch die Stadt, Diskussionsrunden und gemeinsamen Mahlzeiten. Eine Woche lang durchstreifte die Gruppe urbane Orte in Thessalonikis Zentrum und Peripherie. Dabei wurden verschiedene Formen des Lernens in der Auseinandersetzung mit öffentlichen Räumen erfahren und es wurde diskutiert, wie man nachhaltige, künstlerische Praktiken etabliert. Eric Ellingsen beschrieb sein Vorhaben folgendermaßen:

„We will create a constitution for our community by walking and cooking together while we occupy public spaces of the city. The city will be our classroom, our studio, our office, our laboratory. While we walk we will forage for architectural materials, as well as conduct ‘classes’ in different public spaces throughout the city. The school will be a choreographed archipelago of actions and designs as ‘platforms’ situated in public spaces. The platforms will host a moving festival of speakers, actions, performances, and politics.” (vgl. Dokument 11 ARTECITYA Thessaloniki Dokumentation der Website).

Auf ihren Spaziergängen durch die Stadt nutzte die Gruppe verschiedene Werkzeuge wie Spiegel, Lochkameras und Augenbinden, um die individuelle Wahrnehmung zu verändern und die Sinne zu schärfen. Dabei ging es um Besonderheiten in Thessaloniki sowie um generelle urbane Phänomene. Die Verfremdung des eigenen Blicks durch Werkzeug, neue Bewegungsabläufe sowie die Lektüre und Diskussion von theoretischen Texten führten dazu, dass bis dahin nicht Seh- beziehungsweise Hörbares wahrgenommen wurde. Es entstanden neue Perspektiven auf städtische Orte des Alltags.



Abbildung 27: Stadtpaziergang in Thessaloniki als Teil der „Radical Imagination Community – Perceiving Academy“ von Eric Ellingsen, Foto: George Kogias

Anders als die erste Woche der Akademie, die sich ausschließlich an die ausgewählten Studierenden richtete, adressierte die zweite Woche zusätzlich eine sich zufällig einfindende Öffentlichkeit. Sie begann mit einem mehrtägigen Workshop zur Erstellung verschiedener skulpturaler Gebilde, die dazu geeignet sein sollten, mit Passanten in der Stadt zu interagieren. Hierfür wurde Material wie lange Pappröhren, Holz, Klebeband und Farbe zur Verfügung gestellt und in kleinen Gruppen gearbeitet. Zum Abschluss der zweiten Woche

zogen die Studierenden mit diesen überdimensionalen Gebilden durch die Stadt, Startpunkt war der Platz vor dem Rathaus, Endpunkt die Uferpromenade. Insbesondere auf der Promenade ergaben sich Interaktionen mit Passanten, unter anderem mit Kindern. Diese Interaktionen waren kurz und hinterließen keine Spuren im materiellen Raum. Auf eine Erklärung des Geschehens in Textform wurde verzichtet. Das Verhalten der Gruppenmitglieder war zum Großteil spontan, zwischendurch gab es jedoch Momente, in denen die Gruppe vorher abgesprochene Bewegungsabläufe umsetzte und performative Praktiken nutzte. Passanten konnten zuschauen, Fragen stellen oder mitmachen. So entstanden verschiedene Interaktionen unterschiedlicher Länge und Intensität. Die Aktion endete mit dem zu Wasser lassen eines selbstgebauten Floßes. Die Gruppe zog das Floß mehrere Kilometer an der Uferpromenade entlang und kam dabei mit Passanten ins Gespräch.



Abbildung 28: Teilnehmende der Perceiving Academy lassen ein Floß ins Wasser an der Uferpromenade von Thessaloniki als Teil der „Radical Imagination Community – Perceiving Academy“ von Eric Ellingsen, Foto: George Kogias.

Die Einführung der überdimensionalen Gebilde an der Uferpromenade und die zweckfreie Interaktion mit Passanten lässt sich auffassen als eine indirekte Thematisierung der Nutzung des öffentlichen Raumes. Auf spielerische Art und Weise werden neue Nutzungsmöglichkeiten vorgestellt und gemeinsam mit den Passanten entwickelt. Dabei ist dieses gemeinsame Handeln an keinem Zweck ausgerichtet, sondern wird allein durch die Gruppendynamik bestimmt. Die überdimensionalen Gebilde und die verschiedenen Formationen, die mit ihnen entstanden, ließen sich nicht in einen Verwertungszusammenhang einordnen, sondern boten verschiedene Möglichkeiten der Assoziation und Interpretation. Die Uferpromenade als Austragungsort wurde bewusst gewählt als ein öffentlicher Raum, der zwar stark genutzt wird, aber von den Nutzer*innen nicht verändert oder weiterentwickelt werden kann. Die Interaktion mit den Skulpturen zeigte auf, wie es hier alternativ sein könnte. Dabei stand eine ästhetische Wahrnehmung im Vordergrund, die durch das zweckfreie und spielerische Handeln, die überraschenden Größenverhältnisse, die Farbe Rot und die Formen befördert wurde. Das Projekt gab Passanten die Möglichkeit, spontan eigene Ausdrucksweisen zu finden und den Raum des gesellschaftlichen Zusammenlebens aktiv mitzugestalten, wenn auch nur für den Zeitraum der Aktion. Mit Jacques Rancière gesprochen, waren Passanten eingeladen, für einen kurzen Moment eine Neueinteilung des materiellen und symbolischen Raumes zu versuchen. Passanten konnten selbst wählen, ob sie Zuschauer*innen sein oder das Geschehen mitbestimmen wollten. Im gemeinsamen Handeln war zudem ein utopisches Moment des Zusammenlebens und des kreativen Miteinanderseins angelegt. In diesem Sinne machte die „Perceiving Academy“ die gemeinsame Welt aus neuen Perspektiven erfahrbar.



Abbildung 29: Interaktion mit Passanten als Teil der „Radical Imagination Community – Perceiving Academy“ von Eric Ellingsen, Foto: George Kogias

Neben dem öffentlichen Moment, der als performative, utopische Stadtgestaltung verstanden werden kann, ist die Analyse des Aufbaus der „Perceiving Academy“ aufschlussreich. Eric Ellingsen gelang in kurzer Zeit die Bildung einer Gruppe mit

komplizitären Eigenschaften.¹¹² Die Teilnehmer*innen der Perceiving Academy arbeiteten zwei Wochen lang intensiv zusammen und wurden auf diese Weise zu einer Gemeinschaft. Die Akademie war ein geschützter Raum des Ausprobierens und freien Denkens jenseits des Alltags und Verwertungslogiken. Die Teilnehmer*innen fühlten sich in der Akademie als Individuen wahrgenommen, handelten aber auch als Gruppe. In den Workshops ging es um die Reflexion der eigenen Handlungen als Bürger*innen sowie als Kreative und Künstler*innen. Die Verknüpfung des Persönlichen mit dem Arbeiten an einem kollektiven Ziel führte zu großem Enthusiasmus und dem Gefühl, die eigene berufliche Zukunft sowie urbane Alltagsräume mitgestalten zu können. Wichtig war hierbei, dass die gemeinsame Aktivität in Form der Akademie zwar nach zwei Wochen beendet wurde, das entstandene Netzwerk aber weiter existierte. Davon ausgehend bildete sich ein Künstlerkollektiv, dessen Mitglieder nach dem Workshop über mehrere Monate hinweg weiter gemeinsam arbeiteten und das Konzept sowie die Exponate für eine Ausstellung in einer Galerie in Thessaloniki gestalteten.

Eine weitere künstlerische Strategie, die dazu dienen sollte, die Sichtweise der Bürger*innen auf ihre eigene Stadt zu verändern, war die Einführung neuer Narrative. Das Alltagsverständnis urbaner Räume sollte hinterfragt und nach Möglichkeit verändert werden. ARTECITYA versuchte dies durch die Kommunikation des Gesamtprojekts sowie durch einzelne künstlerische Teilprojekte wie beispielsweise „You are Food“ der Künstlerin und Stadtplanerin Lynn Peemoeller. Peemoeller nahm während ihres Aufenthalts in Thessaloniki Kontakt zu verschiedenen Hobby-Gärtner*innen auf. Ausgehend von ihrem Hintergrund im Bereich der Landschaftsarchitektur sowie ihrer intensiven Befassung mit Obst- und Gemüseanbau und der Verarbeitung von Lebensmitteln, wollte sie öffentliche Räume in Thessaloniki aus der Perspektive der Garten- und Esskultur beschreiben. Ferner verfolgte sie die Ziele, den Austausch zwischen Bürger*innen zu diesen Themen herzustellen, das Bewusstsein für Lebensmittelproduktion und -zirkulation zu fördern und alternative Praktiken vorzuschlagen. Eine ihrer Ideen war die Erstellung eines Archivs mit Informationen über Kleingarteninitiativen und Esskultur in Verbindung mit lokalen

¹¹² Zum Konzept der Komplizenschaften vgl. Kapitel 2.1.3 sowie Ziemer 2013.

Traditionen. Zudem wollte sie gemeinsam mit einer kleinen Gruppe ein mobiles „food and media laboratory“ aufbauen, das sich durch die Stadt bewegt und „cross-generation food stories“ sammelt. Dieses mobile Labor sollte gleichzeitig eine Radiostation sein für eine „food TV show“ mit Kochshows und Wettbewerben (vgl. Dokument 11 ARTECITYA Thessaloniki Dokumentation der Website). Es zeigte sich jedoch, dass das von Peemoeller angedachte Projekt nicht zu den lokalen Interessen und Voraussetzungen passte. Gespräche mit lokalen Akteuren ermöglichten es Peemoeller, die lokale Situation besser einzuschätzen und eine Alternative zu entwickeln: Zusammen mit einer Gruppe Studierender bereitete sie aus essbaren Pflanzen, die sie im öffentlichen Raum fand, verschiedene Backwaren zu. Die Gruppe baute einen Stand an der Uferpromenade auf und ließ Passanten das Gebäck probieren, die fünf Geschmacksrichtungen erfahren und sich darüber austauschen. Der Stand erzeugte schnell Aufmerksamkeit, Passanten waren neugierig auf das seltsame Gebäck und einige wollten es probieren. Jeder war nach der Kostprobe aufgefordert, seine Erfahrung zu teilen. So entstanden Gespräche zwischen Passanten und den Studierenden sowie der Künstlerin. Ausgehend vom Probieren neuer Speisen wurde reflektiert, welche Pflanzen in Thessalonikis Stadtraum wachsen und auf welche Weise sie mit den lokalen Traditionen verbunden sind. Der Fokus auf essbare Pflanzen erzeugte eine neue Perspektive auf öffentliche Räume in der Stadt als Orte, an denen Mensch und Natur koexistieren und Nahrung angebaut werden kann. Auch Diskussionen über Lebensmittelversorgung, Umweltverschmutzung und den Stellenwert von lokalen Produkten kamen in den Unterhaltungen auf. In diesem Sinne war „You are Food“ eine kollektive Erfahrung, in der materielle, symbolische und soziale Eigenschaften des öffentlichen Raumes gemeinsam reflektiert und urbane Räume neu gelesen wurden.



Abbildung 30: Stand mit Gebäck als Teil der Arbeit „You are Food“ von Lee Peemoeller, Foto: George Kogias

Das dritte Teilprojekt, das teilweise auf der Uferpromenade stattfand, nannte sich „Plastisphere“ und stammte von dem Künstlerpaar Swaantje Güntzel und Jan Philip Scheibe. „Plastisphere“ befasste sich mit dem Gebrauch von Plastik und der Verschmutzung des öffentlichen Raumes sowie einer Reflexion des Konsumverhaltens vieler Bürger*innen. Für Thessaloniki entwickelte das Künstlerpaar verschiedene provokative Interventionen. So schmiss Swaantje Güntzel etwa Müll, den sie vor Ort fand, mit einer auffälligen Geste in archäologische Grabungsstätten und auf die Uferpromenade. Dabei handelte es sich um Abfälle, die vorher an denselben Orten von ihr eingesammelt worden waren. Anders als bei den Arbeiten von Eric Ellingsen und Lynn Peemoeller wurden die Passanten hier nicht direkt zur Interaktion eingeladen. Das partizipative Element entstand stattdessen durch eine Provokation, die zunächst Irritation und dann Widerspruch auslöste. Letzterer äußerte sich teilweise heftig, beispielsweise in Beschimpfungen oder dem Versuch, die Künstlerin an ihrer Aktivität zu hindern. Die Arbeit offenbart den Widerspruch zwischen der kollektiven Haltung, dass kein Müll in öffentlichen Anlagen hinterlassen wird, und dem tatsächlichen

Verhalten einiger Bürger*innen sowie der Duldung dieses Zustands durch eine schweigende Minderheit. Während das unauffällige Hinterlassen von Müll im öffentlichen Raum geduldet wird, löst ein demonstratives Verschmutzen heftige Gegenreaktionen aus (vgl. We make Money not Art 2019).



Abbildung 31: „Plastisphere“ von Swaantje Güntzel und Jan Philip Scheibe, Foto: George Kogias

Eine weitere, weniger provokante Herangehensweise von Swaantje Güntzel war das „Putzen“ von Bäumen auf der Uferpromenade mit einem Staubwedel in auffälliger Putzkleidung mit roten Handschuhen und Kittelschürze. Passanten wurden stutzig angesichts des bizarren Bildes, das sich ihnen bot. Sie wurden Zeugen einer Sisyphusarbeit, die sie möglicherweise an das Versagen der Menschheit im Umgang mit der Umwelt erinnerte oder sie auf die Anstrengungen einiger weniger hinwies, die Uferpromenade sauber zu halten. Auf diese Weise entstand eine neue Wahrnehmung von öffentlichem Raum und seiner Gefährdung. Zudem wurden durch die Verwendung eines gängigen Haushaltsartikels in einer ungewöhnlichen Situation Fragen nach den Verhaltensweisen im öffentlichen versus im privaten Raum aufgebracht. Wie mit Hannah Arendt wurde, sind

öffentliche Räume durch den gemeinsamen Kontext, die verschiedenen Perspektiven auf Gegenstände beziehungsweise Ereignisse und die Einigkeit über ihre Identität definiert. In Güntzels Arbeit wird die Einigkeit über die Identität in Frage gestellt durch eine Handlung, die nicht an den Ort, an dem sie stattfindet, passt und deren Bedeutung offen ist.



Abbildung 32: „Putzen“ von Swaantje Güntzel und Jan Philip Scheibe, Foto: George Kogias

5.3.2 Verlassene Orte besetzten und neu interpretieren: LABattoir

Nach etwa der Hälfte der Projektlaufzeit von ARTECITYA veränderte sich die Strategie der Agency. Anstatt auf einzelne Projekte an verschiedenen Orten der Stadt fokussierte sie sich nun auf die Erarbeitung eines Nutzungskonzepts für den alten Schlachthof, dem sie den Namen LABattoir gab. Dahinter stand die Erkenntnis, dass erst durch die Etablierung eines physischen Ortes eine Nachhaltigkeit im Sinne einer Fortsetzung des Projekts gewährleistet werden konnte.

Das LABattoir liegt im industriell geprägten Westen der Stadt. Die Nachbarschaft des LABattoir prägt ein hoher Migrantenanteil. Drogenmissbrauch und Armut sind im Straßenbild deutlich erkennbar. In der direkten Umgebung von LABattoir befinden sich verlassene Industriegebäude, Nachtclubs, Großmärkte, Autowerkstätten und das Rotlichtmilieu. Das Gebiet liegt nur wenige Kilometer vom Stadtzentrum entfernt, wirkt aber von diesem abgekoppelt. Städtebauliche Entwicklung fand hier bisher, mit Ausnahme von wenigen Einzelprojekten wie dem Holocaust Museum (Grundsteinlegung 2018), nicht statt. Der alte Schlachthof wurde 2012 von der Stadt mit Hilfe von EU-Geldern renoviert und stand seitdem bis auf die gelegentliche Organisation von Veranstaltungen leer. Einige ARTECITYA Aktivitäten fanden hier statt. Durch die Kooperation mit der Stadt Thessaloniki hatte die Agency die Möglichkeit, LABattoir zu nutzen. Während der Laufzeit von ARTECITYA entwickelte sie ein Nutzungskonzept für den alten Schlachthof und bekamen für die Umsetzung dieses Konzepts eine Förderung von der Stavros Niarchos Foundation. Das LABattoir blieb auch nach Abschluss von ARTECITYA der Dreh- und Angelpunkt für weitere Kooperationen zwischen dem Goethe-Institut und Artbox.

Die eigentliche Inbetriebnahme des LABattoir erfolgte im Jahr 2019 im Rahmen eines von Artbox kuratierten Projekts, welches in enger Verbindung mit ARTECITYA stand, beziehungsweise erst durch ARTECITYA möglich wurde. Über diese Projektmittel hinaus standen zum Zeitpunkt der Erhebung keine Mittel für eine langfristige Nutzung des Gebäudes zur Verfügung.

Für den Erfolg des LABattoir ist seine Zukunftssicherung entscheidend. Hierfür setzte die Agency auf ein Branding, viele Aktivitäten vor Ort und eine Vernetzung mit jungen Kreativen in Thessaloniki, mit der Stadtverwaltung sowie der internationalen Kunstszenen im Bereich der SEA. Dabei spielte die Erfahrung des „als ob“ (vgl. Kapitel 3.1.2) eine große Rolle. Mittels Projekten und Veranstaltungen wurde eine Utopie vom alten Schlachthaus als lebendigem Kulturort erzeugt. Diese Utopie war so erstrebenswert, dass durch sie neue Förderer angezogen wurden.

Im Jahr 2019 führte Artbox im LABattoir gemeinsam mit eingeladenen Künstler*innen und Kreativen zahlreiche Workshops (Media Lab, Urban Lab, Research Lab) durch, die sich an

junge Studierende und Berufseinsteiger*innen aus den Bereichen Kunst, Kreativwirtschaft und Social Entrepreneurship richteten. Zu den Aktivitäten zählten auch Angebote, die den Ort des LABattoir und seine Nachbarschaft thematisierten und darauf abzielten, sie im Hinblick auf ihre Geschichte und ihr Potential zu erforschen. Einer der Künstler, die ein Stipendium erhielten, um mit Studierenden und Berufsanfänger*innen im LABattoir zu arbeiten, war Christof Mayer von Raumlabor. In seinen Workshops ging es um die Erarbeitung eines Nutzungskonzepts für das LABattoir und um die Fähigkeit der Selbstorganisation für Künstler*innen, Designer*innen und Kreative. Unter anderem in einem Workshop zu „Spatial and Collective Practices“ gab Mayer das Wissen über Methoden weiter, die er selbst in SEA-Projekten nutzte. Aus diesem Workshop entstand die Künstlergruppe „Coalesce“, mit der Christof Mayer auch nach seiner Rückkehr nach Deutschland Kontakt pflegte. Im Jahr 2018 wurden die Mitglieder von „Coalesce“ nach Berlin zur Teilnahme an der von Raumlabor veranstalteten „Floating University“ eingeladen. Über mehrere Tage hinweg wirkten sie aktiv an der Realisierung dieses Projekts mit und lernten, wie die Aneignung von öffentlichem Raum erfolgen kann. (vgl. Raumlabor 2018). Die Einladung von Christof Mayer nach Thessaloniki war eine geschickte Verknüpfung der lokalen Szene mit einem internationalen Kunstgeschehen, in dem Raumlabor eine wichtige Rolle spielt. Auf diese Weise wurde LABattoir beziehungsweise ARTECITYA über Thessaloniki hinaus bekannt.



Abbildung 33: Der Künstler Christof Mayer von Raumlabor gibt einen Workshop im LABattoir, Foto: LABattoir Team

Im Sommer 2018 war die griechische Künstlerin Evi Karathanasopoulou Stipendiatin von ARTECITYA und gab den Workshop „Stories with Sound and Radio Documentary“ für die Mitglieder des Media Lab. Im Rahmen dieses Workshops wurde ein Audio-Archiv gegründet, das sich mit dem Gebiet, in dem sich LABattoir befindet, auseinandersetzt. Die Geschichten der Menschen aus dem Viertel des LABattoirs wurden mittels Audiomitschnitten gesammelt und arrangiert und sollten als Podcast veröffentlicht werden.

Betrachtete man diese Teilprojekte als Kunst – und nicht als Lehre über Kunst, was hier auch eine mögliche Interpretation wäre – dann lässt sich eine Nähe zu der von Claire Bishop beschriebenen Kunst als Pädagogik (vgl. Kapitel 2.1.2) feststellen. Es geht darum, Seminare und Workshops auf besondere Art und Weise zu gestalten, als ästhetische Form erfahrbar zu machen und dabei gleichzeitig in bestehende Strukturen zu investieren. Wie dieses sowie

andere Projekte zeigen, wurde die Weiterbildung von Studierenden und Berufseinsteiger*innen zum Kernelement in der zweiten Hälfte der Laufzeit von ARTECITYA. Bereits die „Perceiving Academy“ (vgl. Kapitel 5.3.1) wies in diese Richtung.

Ausgehend von dem Teilprojekt „Creative Hub“ wurde ein Teil des LABattoir mit Literatur aus dem Bereich Creative Industries und Entrepreneurship ausgestattet und zur kostenlosen Nutzung freigegeben. Sogenannte „Empowerment Lectures“ zu Themen wie „Personal Branding“ oder „Storytelling“ gehörten ebenfalls zum Programm. Mit den Workshops und diesen zusätzlichen Angeboten präsentierte sich das LABattoir als Ort, an dem Kreative und Künstler*innen sich weiterbilden, vernetzen und Fähigkeiten erlernen können, die ihnen dabei helfen, sich selbstständig zu machen. Die Workshops wurden in den meisten Fällen von etablierten und teilweise international renommierten Künstler*innen und Kreativen geleitet und waren kostenlos. In der Kommunikation dieser Workshops wurde immer wieder betont, dass Kunst das Potential habe, die Stadt in positiver Hinsicht zu verändern und Künstler*innen und Kreativen eine wichtige Rolle für die Stadtgestaltung zukomme. Ferner wurden Beispiele vorgestellt, wie eine solche künstlerische Stadtgestaltung gelingen kann. Vereinzelt gab es dialogorientierte Angebote im LABattoir, die sich an die weniger privilegierte Nachbarschaft richteten. Dazu zählten die Nachbarschaftssymposien von Thanassis Kritsakis. Zudem fanden Projektpräsentationen, Konzerte und Workshops für Kinder statt. Trotz dieser Programme wurde das LABattoir jedoch nicht in erster Linie als ein Ort für die Nachbarschaft wahrgenommen, sondern als eine Art Akademie für angehende Praktiker*innen der SEA und anderer kreativer Betätigungsfelder.

Der Agency gelang es durch mehrere Veranstaltungen die Aufmerksamkeit der Stadtverwaltung sowie einiger Bürger*innen Thessalonikis auf das LABattoir zu lenken. Die verschiedenen Aktionen und Veranstaltungsformate zeigten das Potential des ehemaligen Schlachthauses als kultureller Gemeinschaftsort auf: Aus einem leerstehenden Gebäude in einem unwirtlichen Stadtteil wurde ein interessanter Kulturort, der unkonventionelle Programme anbot und insbesondere junge Akademiker*innen anzog. Der Gedanke eines experimentellen Raumes, in dem verschiedene Ansätze entwickelt werden, war vorherrschend. In den recherchebasierten Programmen fand eine Art Bestandsaufnahme des LABattoir und seiner Umgebung statt. Die Aktivitäten bewegten sich zwischen Ansätzen,

die der Kreativwirtschaft zuzuordnen sind, und künstlerischen Ansätzen mit Schwerpunkt auf performativen Elementen.

Wie an der Website des Projekts zu erkennen ist, legte die Agency großen Wert auf die Dokumentation und Kommunikation jeder einzelnen Aktion, die im LABattoir stattfand. Der Verbindung mit der Stadtverwaltung wurde dabei aus strategischen Gründen eine besonders große strategische Bedeutung beigemessen, was sich unter anderem durch die Einbindung des Bürgermeisters zeigte. Aus diesem Vorgehen wird ersichtlich, dass die Vernetzung mit öffentlichen Stellen für den Aufbau einer Struktur wie das LABattoir von besonders großer Wichtigkeit ist. Ferner ist das Branding des Ortes entscheidend. Dieses erfolgte durch die Namensgebung, ein Logo sowie eine professionelle Website. Durch die Aktivitäten vor Ort wurde das LABattoir auch medial sichtbar und geriet in das Bewusstsein der Stadtöffentlichkeit. Es entstand ein neuer Blick auf den alten Schlachthof als ein potenziell interessanter Kulturort.

5.3.3 Private Räume öffnen: Goethe-Institut Thessaloniki

Eine weitere Initiative, mit der sich die Agency explizit an die Stadtbevölkerung richtete, war das Teilprojekt „Goethe’s Dream“, das wiederum aus drei Kunstprojekten auf dem Gelände des Goethe-Instituts bestand. Das Goethe-Institut in Thessaloniki befindet sich im ehemaligen Gebäude der Deutschen Schule. Es liegt drei Kilometer vom Zentrum der Stadt entfernt, nahe der Uferpromenade. Der Gebäudekomplex steht zwischen zwei stark befahrenen Straßen, der Leof. Vasilissis Olgas und der Leof. Meg Alexandrou auf einem großen Grundstück mit Grünflächen. Tagsüber ist die Pforte des Goethe-Instituts geöffnet und Passanten können über das Gelände des Instituts von einer Straße zur anderen laufen, eine von Anwohner*innen gern genutzte Abkürzung. Vor der Umgestaltung im Rahmen von ARTECITYA war ein Teil des Geländes ein Parkplatz. Daneben gab es dicht bewachsene Grünanlagen, die kaum betreten wurden. Auf der östlichen Seite ist das Grundstück von einer hohen Mauer eingefasst. Diese trennt das Areal des Goethe-Instituts von dem Garten und dem Café des Makedonischen Ethnologischen Museums. Auffällig war, dass sich im Café des Museums meistens Besucher*innen aufhielten, während das Gelände des Goethe-Instituts

weniger frequentiert wurde. Bei den sich hier aufhaltenden Personen handelte es sich zumeist um Mitarbeiter*innen und Kursteilnehmer*innen des Goethe-Instituts.

Für „Goethe’s Dream“ wurden drei Künstler eingeladen, das Gelände des Goethe-Instituts umzugestalten. Die Agency nahm durch die Auswahl der Künstler*innen sowie die Formulierung des Auftrags (Gestaltung des Geländes des Goethe-Instituts, sodass dieses einladender wirkt und zur Partizipation anregt) Einfluss auf das Resultat. Gleichzeitig waren die Künstler*innen frei darin, ihren eigenen ästhetischen Zugang und Umgang mit dem Material zu entwickeln. Letzendlich entstanden eine Gartenanlage, ein Café und eine interaktive Skulptur. Für „Goethe’s Dream“ war vor allem die Öffnung des Goethe-Instituts für Menschen, die bisher keinen Zugang hatten, wichtig. Dies veränderte nicht nur den materiellen Raum, sondern hatte auch große Symbolkraft. Im Laufe des Projekts wurde beispielsweise die Nachbarschaft angesprochen und zu einer Eröffnung der neuen Anlage eingeladen. Die Arbeiten „Points of View“ und „HomeLand“ werden an dieser Stelle als Beispiele herausgegriffen und im Hinblick auf ihren Beitrag zur Gestaltung von öffentlichen Räumen in der Stadt analysiert.

Die umfassendste der drei Arbeiten war „Points of View“ des griechischen Künstlers Giorgos Gyparakis.¹¹³ Er entwarf einen Garten, der von den Besucher*innen individuell genutzt werden konnte und zur Interaktion einludt. Dabei wurde keine Landschaft nachgeahmt, sondern die Voraussetzungen dafür geschaffen, dass der Garten auf natürliche Weise mit der Zeit entsteht. Drei Elemente standen im Vordergrund: Hauptweg, Platz und sogenannte „Mikro-Umwelten“. Der Hauptweg wurde durch seine Materialität und Form vom Garten umschlossen. Am Ende löste er sich in der Vegetation auf. Zentrales Element des Platzes war eine Platane Diese Baumart ist charakteristisch für Dorfplätze in Griechenland. Sogenannte „Mikro-Umwelten“ entstanden durch eine hügelige Landschaft und ermöglichten Ausblicke auf den Garten. Gleichzeitig boten sie Sichtschutz und luden zum Verweilen ein. Der Garten wurde ausgehend von einer Umfrage zur Nutzung und Wahrnehmung der dort vorhandenen

¹¹³ Giorgos Gyparakis ist Professor für Visuelle Kunst an der School of Architecture (N.T.U.A.) in Athen. Er studierte Bildende Kunst an der School of Fine Arts der Aristotle Universität Thessaloniki sowie Graphikdesign an der Vakalo, School for Applied Arts in Athen.

Grünanlagen gestaltet. Der Künstler Giorgos Gyparakis war mehrmals vor Ort, um genaue Anweisungen für die Gestaltung zu geben. Das Anlegen des Gartens erfolgte durch eine professionelle Firma.



Abbildung 34: Das Goethe-Institut Thessaloniki mit der Gartengestaltung von Giorgos Gyparakis, Foto: Lena Jöhnk

„Points of View“ nahm die Form einer Landschaftsgestaltung an, die auf Erfahrungen aus der Landschaftsplanung zurückgreift und diese mit lokalen Traditionen und historischen Anspielungen kombiniert. In Auseinandersetzung mit den Eigenschaften des Ortes sowie den Menschen, die ihn frequentieren, entstand ein Garten, der einladend sein sollte und verschiedene Formen der Nutzung ermöglichte. Die Entscheidung über die Gestaltung traf der Künstler gemeinsam mit der Leitung des Goethe-Instituts. Zu partizipativen Momenten kam es erst, als der Garten bereits fertiggestellt war. Somit handelte es sich um eine klassische Verteilung der Rollen zwischen dem Künstler und den Rezipient*innen und weniger um ein Projekt, das die Charakteristiken von SEA aufweist. Der Ausgang des Projekts war von Beginn an festgelegt: Es sollte ein ästhetisch ansprechender Garten

entstehen, der unterschiedliche Nutzungen ermöglicht beziehungsweise nahelegt (Weg zum Flanieren, Terrasse zum Sitzen und Kaffee trinken, kleine Steine zum Sitzen oder Liegen ohne Bewirtung allein oder in Kleingruppen, Hügel zum Hoch- und Runterrennen). Der Besucher beziehungsweise die Besucherin wird zu diesen Handlungen durch eindeutige Symbole eingeladen. Die vordergründige Botschaft ist die Einladung zum Verweilen und sich erholen, dabei wird nicht unbedingt erkennbar, dass es sich um Kunst handelt. Während der Nutzung des Gartens kann sich jedoch eine Reflexion über die Art und Weise, wie der Garten angelegt ist (lokale Bezüge versus universelle Formen wie beispielsweise Konstruktion von Blickachsen und neuen Elementen) und ein Nachdenken über den Ort und seine Nutzung und Bedeutung für die Stadtbewohner*innen einstellen. Ein Mitarbeiter des Goethe-Instituts drückte dies folgendermaßen aus:

„Ich bin der Meinung, dass alle Projekte in gewisser Weise zum Teilnehmen animieren und schon jemand dazu einladen, daran teilzunehmen. Nicht nur aktiv teilzunehmen, sondern auch aktiv Teil davon zu sein. Wenn sich jemand zum Beispiel in den Garten setzen kann, dann ist er mitten in einem Kunstwerk. Diese Perception, da ist auch diese Perception Academy sehr wichtig, dass man sich wirklich, dass einem klar wird, dass man sich jetzt nicht nur in einem Garten befindet, sondern in einem Kunstwerk.“ (Interview 14: Aris Kalogiros)

Das Goethe-Institut verstand „Points of View“ zudem als eine Geste der Öffnung hin zur Stadt. In einem Projekt wie ARTECITYA, in dem es um die Thematisierung und Gestaltung des öffentlichen Raumes ging, wollte das Institut bei sich selbst anfangen beziehungsweise sich nicht ausnehmen. Der Garten blieb jedoch auch nach seiner Eröffnung ein Raum, der als privat wahrgenommen wurde. Dies lag vor allem daran, dass hier keine Mitgestaltung durch Stadtbewohner*innen möglich wurde, wie dies etwa in einem Gemeinschaftsgarten der Fall gewesen wäre. Die Besucher*innen des Goethe-Instituts sowie die Nachbarschaft, die nach Fertigstellung zu einer Eröffnungsfeier und dann zur Nutzung eingeladen wurden, hatten weder Einfluss auf den Gestaltungsprozess noch auf das Resultat.

Die zweite Arbeit innerhalb von „Goethe’s Dream“ heißt „HomeLand“. Es handelt sich um eine Installation des griechischen Künstlers Theodoros Zafeiropoulos¹¹⁴, die die Mauer zum

¹¹⁴ Theodoros Zafeiropoulos wurde in Griechenland geboren. Er absolvierte ein Studium an der School of Fine Arts der Aristotle Universität Thessaloniki sowie an der School of Fine Arts in Athen (2006). Er erhielt den Rhodes Memorial Award des MFA Programs der School of Visual Arts, New

Ausgangspunkt nahm, die das Goethe-Institut vom Makedonischen Ethnologischen Museum trennt. Jede und jeder war eingeladen, eine kleine Menge Erde von einem Ort, der für ihn oder sie Heimat bedeutet, vorbeizubringen oder zu schicken. Diese Erde wurde in einem speziell hierfür konzipierten Verfahren, das sich an alte Techniken für die Herstellung von Lehmziegeln anlehnte, zu einem Ziegel verarbeitet und in eines der 4500 Löcher in der Mauer eingesetzt. Geplant war, dieses Vorgehen so lange fortzusetzen, bis alle Löcher gefüllt sein würden. So würde über die Zeit hinweg ein gigantisches Mosaik aus Erdtönen und eine topographische Karte entstehen. Die Installation wird von einer Website begleitet, auf der sich nachvollziehen lässt, woher die Erden stammen und wann sie eingesetzt wurden (vgl. HomeLand o.D.). In der Vergangenheit wurden immer wieder verschiedene Gruppen aus der Nachbarschaft und Schulklassen eingeladen, Erde beizusteuern und der Zeremonie der Erstellung der Ziegel und dem Einsetzen in die Mauer beizuwohnen.

York, USA und war Fulbright Stipendiat. Im Jahr 2016 schloss er seinen PhD an der School of Architecture der Universität of Thessaly ab.



Abbildung 35: Der Künstler Theodoros Zafeiropoulos bei der Arbeit an Homeland, Foto: Artbox

„HomeLand“ ist eine ortsspezifische Arbeit, die ausgehend von einer genauen Beobachtung und Analyse der materiellen und symbolischen Qualitäten eines konkreten Ortes entwickelt wurde. Die ursprünglich hässliche Mauer wurde nicht versteckt, sondern als Träger für neue Inhalte verwendet. Die Ziegel in der Mauer erscheinen in Farbabstufungen und in einer zufälligen Anordnung, ein kleines Schild gibt dem Betrachter weitere Anhaltspunkte und verweist auf die Website. Das Projekt ist in seiner Erscheinungsform unaufdringlich und gleichzeitig optisch ansprechend. Es fügt sich in die Örtlichkeit ein, indem es eine bereits vorhandene Struktur nutzt. Gleichzeitig lädt es diese mit einer neuen Bedeutung auf. Dies verändert wiederum die atmosphärische Qualität des Ortes. Das Sammeln und zeremonielle Einsetzen von Erde bietet im sozialen Raum Gelegenheit zur Reflexion der Bedeutung von Heimat, Zugehörigkeit und Identität. Auch lassen sich Bezüge zum Goethe-Institut und seinen Bemühungen um interkulturellen Dialog herstellen.

„The wall's transformation into a topographic map is used as a vehicle between the metaphysics of 'dedication' and physical 'mortal' substance, between the spiritual and the material. The archival activity does not aim to create an outdoors installation offered to public view, but a multilevel aesthetic experience." (HomeLand o.D.)

Ausgehend von der Betrachtung von „Points of View“ und „HomeLand“ lässt sich feststellen, dass sich die Teilnahme von Bürger*innen an „Goethe's Dream“ ausschließlich auf die Rezeption der Kunstwerke bezog. Dabei bestand die Rezeption aus Praktiken wie dem Sitzen, Stehen und Liegen im Garten oder dem Erstellen von Lehmziegeln. Die Materialität der Kunstwerke war lediglich ein Hilfsmittel für Praktiken und soziale Prozesse. Der ästhetische Wert dieser Kunstwerke zeigt sich in diesen körperlichen Aktivitäten und dem sozialen Miteinander.¹¹⁵

Die Aktivierung der Besucher*innen ist eine Hoffnung, die auch in dem vorherigen Zitat des Goethe-Mitarbeiters anklingt. So versprach sich die Agency von „Goethe's Dream“, dass Besucher*innen das Areal nutzen und dadurch ein Reflexionsprozess angeregt wird. Das daraus resultierende Handeln musste jedoch auf etwas abzielen, das außerhalb der Kunstwerke und des Areals des Goethe-Instituts lag, da die Arbeiten keine Umgestaltung zuließen. Innerhalb des Beobachtungszeitraumes war nicht klar, ob sich das Goethe-Institut dank des neu gestalteten Geländes in größerem Maße zu einem Treffpunkt entwickelte, als dies vorher der Fall gewesen war. Das Nachbarschaftsfest und die Einladung von Schulklassen für das Mauerprojekt erfuhren großes Interesse und Bereitschaft zur Teilnahme. Offen ist jedoch, ob sich auch die Nachbarschaft mittel- und langfristig auf einen Ort einlassen wird, in dessen Gestaltung sie nicht eingebunden war. In den Interviews wurde deutlich, dass das Gelände des Goethe-Instituts weiterhin eher als ein privater Raum wahrgenommen wird.

¹¹⁵ Vergleiche hierzu die Kriterien von Claire Bishop für *Participatory Art* in Kapitel 2.1.1 dieser Arbeit.

5.3.4 Die Gestaltung öffentlicher Räume durch künstlerische Formen in Projekten der *Socially Engaged Art*

Ausgehend von der dichten Beschreibung und der eingehenden Befassung mit der Gestaltung urbaner Räume durch Projektbestandteile von ARTECITYA lassen sich an dieser Stelle erste Schlussfolgerungen hinsichtlich des raumgestaltenden Potentials von SEA-Projekten ziehen.

Es hat sich gezeigt, dass SEA-Projekte auf sehr unterschiedliche lokale Voraussetzungen reagieren und passende Zugänge entwickeln können. Hierin liegt eine Stärke solcher Projekte. Ferner ist es solchen Projekten möglich, das Vorgehen auch während des Projektverlaufs zu justieren. Für die soziale Relevanz von SEA-Projekten ist es sogar unumgänglich, auf lokale Bedürfnisse zu reagieren und innerhalb des Projekts flexibel zu bleiben. Es zeigte sich, dass die regulativen, gesellschaftlichen und materiellen Voraussetzungen die Projektteile stark beeinflussen und eine kontinuierliche Anpassung des Projekts erfordern. Deutlich wurde aber auch, dass die Projektteile, die am meisten an den lokalen Situationen und Zielgruppen ausgerichtet wurden, nicht unbedingt die künstlerisch stärksten waren. Eine große Flexibilität und Teilhabe durch Dritte in der Projektgestaltung ist für Künstler*innen nicht zuletzt deshalb eine große Herausforderung, da sie ihre eigene künstlerische Vision nicht oder nur eingeschränkt verfolgen können. Für ein qualitativ hochwertiges SEA-Projekt ist es wichtig, diese Herausforderung zu kennen und damit so umzugehen, dass trotzdem eine ästhetische Erfahrung möglich wird.

Die Frage, was SEA als künstlerische Form ausmacht, lässt sich nicht allein anhand des Fallbeispiels ARTECITYA abschließend beantworten. Hierfür bräuchte es eine größere Auswahl unterschiedlicher SEA-Projekte. Was sich jedoch ausgehend von den innerhalb von ARTECITYA untersuchten Projektteilen sagen lässt, ist, dass diese immer dann besonders als künstlerische Beiträge hervortraten, wenn überraschende neue Formen und Prozesse entstanden, die sich nicht so einfach einordnen ließen und zu verschiedenen Interpretationen einluden. An diesen Stellen wurden Momente geschaffen, in denen auf die Konstruiertheit und Multiperspektivität öffentlicher Räume in der Stadt aufmerksam gemacht wurde und damit auf die Möglichkeit, diese anders wahrzunehmen, zu nutzen oder auch zu verändern. In einigen Teilprojekten wurde zudem das Spannungsfeld zwischen dem

„als ob“ und der sozialen Realität sichtbar und durch partizipative Formen erlebbar. Ein eindrückliches Beispiel hierfür ist die „Perceiving Academy“ des Künstlers Eric Ellingsen, insbesondere die Interaktion mit den überdimensionalen skulpturalen Gebilden an der Uferpromenade. In solchen Momenten leistete ARTECITYA eine Synthese von künstlerischen und sozialen Praxen, die gemeinsam raumbildend wirkten. Dabei entstanden ephemere Räume, die man mit Hannah Arendt als Möglichkeitsräume auffassen kann (vgl. Kapitel 5.3.1). Sie halten nicht auf Dauer, sondern zeigen in einem kurzen Moment Alternativen auf, die nur mit Hilfe von anderen gesellschaftlichen Formen, die über die Kunst hinausgehen, mittel- und langfristig realisiert werden können. SEA baut dabei, anders als andere Kunstformen, eine Brücke zum gesellschaftlichen Handeln, ihre Teilnehmer*innen kommen im Idealfall vom Modus der Reflexion in ein aktives Gestalten. Arbeiten wie „You are Food“ oder „Points of View“ umfassten zwar einen Moment der Beteiligung, ermöglichten aber keine gemeinsame Praxis. Die Projekte enthielten jedoch indirekte Vorschläge für Stadtgestaltung, über die die Teilnehmer*innen nachdenken konnten. Die „Perceiving Academy“ bot ihren Teilnehmer*innen hingegen beides: eine reflexive Ebene sowie ein aktives soziales Handeln, das auf spielerische Weise Möglichkeiten der Gestaltung von urbanem Raum und Handlungsoptionen aufzeigte.

Ihr Potential entfaltet SEA in den Momenten, in denen sich Ästhetik und soziale Praxen zu einer kohärenten Form verbinden. Dies war nicht in jedem der Projektteile von ARTECITYA der Fall, teilweise wurden die ästhetischen Komponenten vernachlässigt und das Projekt verlor an Spannung und überraschenden Momenten. Dabei muss Ästhetik nicht an Repräsentation gebunden sein, sie kann auch in einer besonderen Form des Miteinanders für die Teilnehmenden erfahrbar werden. Es hat sich gezeigt, dass die von Adorno angeführten zentralen Eigenschaften von qualitativ hochwertiger Kunst – Stimmigkeit, Objektivität, Konstruktion, das Neue, Fortschritt – in SEA ihre Gültigkeit nicht verloren haben. Denn auch in SEA-Projekten geht es darum, eine eigenlogische Form zu finden, die in sich stringent ist und eine neue, sinnliche Erfahrung ermöglicht. Gleichzeitig soll diese neue Form aufrütteln oder, wie es Juliane Rebentisch bezeichnet, eine „Erfahrung der Distanz, der Verunsicherung des verstehenden Zusammenhangs zum ästhetischen Objekt“ (Rebentisch

2018: 279) herstellen. Die Antworten auf diesen Anspruch können, wie die beschriebenen Projekte zeigen, sehr unterschiedlich ausfallen.

Das gleichzeitige in den Blick Nehmen von technisch-räumlichen und sozialen Faktoren ist in einigen der untersuchten Projektteile von ARTECITYA möglich und eine besondere Eigenschaft, stellt aber auch eine Herausforderung für diese Projekte dar und gelingt nicht immer. In dem Projektteil „HomeLand“ etwa wird eine bestehende bauliche Struktur mit neuer Bedeutung belegt, gleichzeitig wird eine neue Sozialform hergestellt. Beides ist so miteinander verbunden, dass eine kohärente neue Form entsteht, die eine Distanzierung von der Welt und dadurch die Reflexion der gesellschaftlichen Bedingtheit des Materials ermöglicht sowie überraschende partizipative Ansätze bietet. Die Arbeit „You are Food“ hingegen versucht, die verunsichernde Erfahrung über neue, teilweise abstoßende Geschmackserfahrungen herzustellen. Die Tatsache, dass die Zutaten für das Gebäck aus öffentlichen urbanen Räumen stammen, ermöglicht eine Reflexion der technisch-räumlichen Beschaffenheit dieser Räume. Das Sammeln von Zutaten und das Backen mit diesen sowie die Präsentation im öffentlichen Raum können als symbolische Praktiken gelesen werden. Das soziale Moment wird durch den Austausch über die Geschmackserlebnisse hergestellt.

Es hat sich gezeigt, dass SEA-Projekte Momente des Austauschs auf spezifische Weise generieren und gestalten können. In diesen Momenten wird erfahrbar, dass Menschen dieselbe Welt aus unterschiedlichen Perspektiven wahrnehmen und unterschiedlich interpretieren. Nach Hannah Arendt ist diese Einsicht ein Schritt in die Richtung der Herstellung einer gemeinsamen Öffentlichkeit (vgl. Kapitel 3.2.1.3). Somit werden in SEA-Projekten Vorstufen zum öffentlichen Raum gebildet, die zwar nach kurzer Zeit wieder zerfallen, aber längerfristig dennoch eine soziale Wirkung entfalten können.

Eine Möglichkeit, vielfältige Perspektiven auf die Welt zu erfahren, so ließe sich mit Hannah Arendt argumentieren, ist eine Distanzierung von sich selbst und eine Öffnung für andere Sichtweisen. Öffentliche Räume haben das Potential, eine solche Selbstdistanzierung und eine Auseinandersetzung mit anderen Perspektiven zu ermöglichen. Ästhetische Erfahrungen in SEA-Projekten können hier unterstützen und auf verschiedene Weisen die

Distanzierung von der eigenen Perspektive und eine veränderte Wahrnehmung öffentlicher Räume ermöglichen.

5.4 Conclusio: Mögliche Rollen von *Socially Engaged Art* für die Qualität öffentlicher urbaner Räume

Die Untersuchung hat gezeigt, dass es SEA-Projekte schwer haben, öffentliche urbane Räume in ihrer **Materialität** zu verändern. Hierfür eignen sich derartige Projekte nur bedingt, da sie prozesshaft, häufig temporär und partizipativ angelegt sind und damit eher auf die Vorbereitung von materiellen Veränderungen durch die Herstellung und Gestaltung von ephemeren Räumen abzielen (vgl. Kapitel 5.3.4). Innerhalb dieser ephemeren Räume kann es zu einer Veränderung des gesellschaftlichen Raumes durch neue Bedeutungszuschreibungen, die Ermöglichung von Erfahrungen und das Aufzeigen von Handlungsalternativen kommen. Diese können wiederum Impulse für materielle Veränderungen geben, die jedoch für sich genommen nicht ausreichen. Für materielle Veränderungen im öffentlichen Stadtraum braucht es langlebige Initiativen sowie die Unterstützung durch weitere Akteure wie die Stadtverwaltung und Investoren, die die materielle Veränderung innerhalb des vorhandenen gesetzlichen Rahmens beschließen und umsetzen. Im optimalen Fall geschieht dies in Partnerschaft mit Akteuren eines SEA-Projekts, das heißt kulturellen beziehungsweise soziokulturellen Einrichtungen und Künstler*innen. Die Art und Weise, wie das LABattoir gestaltet wurde, ist ein gutes Beispiel für ein solches Vorgehen. In einer kleinteiligen, mehrjährigen Projektarbeit wurde dieser Ort bespielt, um auf diese Weise seine Wahrnehmung bei den Bürger*innen Thessalonikis zu verändern und verschiedene Nutzungen auszutesten. Die dauerhafte Umgestaltung und die neue Nutzung können jedoch nur im Verbund mit der Stadtverwaltung sowie anderen lokalen Partnern und Geldgebern erfolgen.

Anhand von ARTECITYA zeigt sich, wie schwierig es ist, Einfluss auf die **regulative Dimension** urbaner Räume auszuüben, also Machtverhältnisse zu verschieben oder zu unterwandern, die die Stadtgestaltung mittel- und langfristig beeinflussen. Machtgewinnung ist beispielsweise möglich durch Allianzen mit Anwohner*innen eines bestimmten Ortes, die wiederum politischen Druck ausüben, oder eine strategische Zusammenarbeit mit lokalen

Medien. Beides fand in ARTECITYA nicht statt, wäre aber für die zukünftige Gestaltung des LABattoir als langfristiges Vorhaben von ARTECITYA ein denkbarer Weg. Für Projekte der SEA allgemein lässt sich daraus schließen, dass die Analyse der konkreten Machtverhältnisse als System aus „Eigentumsformen, Macht- und Kontrollbeziehungen, rechtlichen Regelungen, Planungsrichtlinien und Planungsfestlegungen, sozialen und ästhetischen Normen“ (Läpple 1992: 197) wichtig ist, um Wirkungsmöglichkeiten realistisch einzuschätzen und durch geschickte Allianzen gezielt Macht aufzubauen. Die im Forschungsstand aufgeführten Projekte zeigen, dass solche Allianzen in SEA-Projekten durchaus eingegangen werden und zu veränderten Machtkonstellationen beitragen können. Ferner kann das bei Behörden vorhandene Interesse an Zivilgesellschaft verbunden mit der Kenntnis von Strategien wie dem *Governing through Community* von SEA-Akteuren genutzt werden, um sich in Prozesse der „Urban Governance“ (vgl. Beck/Schnur 2018: 28 und Kapitel 2.2.3) einzubringen und diese für die eigenen Ziele zu nutzen.

In der vorliegenden Arbeit wurde argumentiert, dass Ästhetik auch in SEA-Projekten eine wichtige Rolle zukommt. Da Kunst Theodor W. Adorno zufolge gleichzeitig autonom und ein „fait social“ ist (vgl. Kapitel 3.1.3), kann sie in der Alltagswelt eine mehrdeutige, eventuell auch paradoxe Erfahrung ermöglichen, die das gewohnte Erleben stört und auf diese Weise neue Denkprozesse anregt. Die Untersuchung von ARTECITYA zeigt, dass die Teilprojekte mittels ästhetischer Strategien versuchen, die **symbolische Dimension** des urbanen Raumes zu verändern. Dabei kommen ephemere Kunstaktionen wie beispielsweise Performances oder Gruppenaktivitäten besonders häufig vor. Für den Moment ihrer Dauer bringen sie andere Bedeutungen in den urbanen Raum ein. Ob die Aktionen in der Lage sind, die Kodierung des urbanen Raumes dauerhaft zu verändern, hängt von ihrer Symbolkraft ab und davon, ob die Aktion ausreichend Verbreitung findet, sodass auch ein Publikum, das nicht live dabei war, davon erfährt. Die Organisatoren von ARTECITYA waren sich dieser Herausforderung bewusst und bereiteten die Dokumentation der stattgefundenen Aktionen besonders sorgfältig und ansprechend für die Website und die sozialen Medien auf. Ferner stellten sie im zweiten Teil des Projekts einen spezifischen Ort ins Zentrum, der durch verschiedene, zum Teil künstlerische Aktionen gezielt mehrfach mit neuer Bedeutung belegt

wurde. Dabie wurde aufgezeigt, wie es an diesem Ort auch sein könnte. Dies erwies sich als effektives Vorgehen zur Veränderung der symbolischen Kodierung.

Das Besondere an SEA im urbanen Raum ist, dass diese Kunstform neben der **symbolischen Dimension** gleichzeitig auch die **soziale Dimension** des urbanen Raumes adressiert, und zwar durch eine konkrete gesellschaftliche Praxis verstanden als ein gemeinsames Handeln. Es hat sich gezeigt, dass SEA-Projekte die Teilnehmenden darin unterstützen können, öffentliche Räume als gemeinsame Welt im Arendtschen Sinne wahrzunehmen, indem sie eine Distanzierung von sich selbst und ein Öffnen für andere Perspektiven ermöglichen. Hierzu tragen einerseits die ästhetische Distanz, andererseits das gemeinsame Handeln im Sinne eines „doings“ bei (vgl. Kapitel 3.2.3). Wie einzelne Projekte der SEA die Erfahrung der gemeinsamen Welt herstellen und welche Formen sie hierfür finden, wurde in Kapitel 5.3 beschrieben. Dabei ist aufgefallen, dass SEA eine Vielzahl an künstlerischen und teilweise pädagogischen Praktiken nutzt, bestenfalls ausgehend von der sorgfältigen Analyse der lokalen Situation vor Ort. Letztere, so ergab die Untersuchung, ist für das Gelingen von SEA-Projekten essentiell. Dabei ist der Einbezug aller Dimensionen des gesellschaftlichen Raumes sinnvoll. Wie in der dichten Beschreibung an mehreren Stellen deutlich wurde, ist SEA eine stark kontextabhängige Kunst, sie sollte aber auch kontextsensibel sein, um ihre Ziele zu erreichen.

Bei SEA-Projekten geht es um das Handeln im öffentlichen Raum als ein Akt der Freiheit und des Selbstaushdrucks. In diesem Sinne kann ein SEA-Projekt als eine politische Handlung verstanden werden. In ARTECITYA wird dies insbesondere in den Momenten deutlich, in denen Studierende und Berufseinsteiger*innen innerhalb einer krisengeschüttelten Gesellschaft selbstbestimmt zu handeln beginnen und sich in neuen Initiativen zusammenfinden. ARTECITYA gibt hierfür viele Anstöße, ist aber keine auf Dauer angelegte Struktur. Die in den Teilprojekten hergestellten sozialen Räume als Orte der zwischenmenschlichen Interaktion bestehen nur kurzfristig. Durch entsprechende Dokumentation auf der Website soll eine Wirkung erzielt werden, die über den Moment, in dem die Aktionen stattfinden, hinausgeht. Dies scheint insofern erfolgreich zu sein, als dass das Projekt sein Netzwerk erweitert und neue Förderer findet. Zudem wird es von der Stadtverwaltung wahrgenommen, wenn auch nicht immer unterstützt. Ferner gaben

Teilnehmer*innen einzelner Projektteile wie beispielsweise der „Perceiving Academy“ an, dass die Erfahrung ihr Denken über urbane Räume verändert habe. Die Gründung von Künstlerkollektiven als ein Ergebnis des Projekts zeigte, dass diesen neuen Denkweisen auch Handlungen folgten. Inwieweit sich Denk- und Handlungsweisen von Passant*innen veränderten, die zufällig auf die Projekte stießen und teilnahmen, wurde im Rahmen dieser Arbeit nicht untersucht. Deutlich wurde jedoch, dass die spezielle Erfahrung, die durch die Teilnahme entstand, nicht im Nachhinein erlebt werden konnte.

Die Stärke von SEA-Projekten wie ARTECITYA besteht nicht zuletzt darin, Anregungen zu geben, um über den Zugang zu öffentlichen Räumen, das Verhalten in ihnen und ihre Qualitäten nachzudenken. Dabei werden bekannte Probleme urbaner Räume auf neue Art thematisiert. Die vorgestellte Arbeit „HomeLand“ ist ein gutes Beispiel für die Art und Weise, auf die ein Kunstprojekt Objekte, Körper und Symbole verknüpft, um die Wahrnehmung eines urbanen Raumes zu verändern. „HomeLand“ arbeitet ausgehend von den lokalen Spezifika mit vorhandenen Materialitäten und verschiebt ihre Bedeutung mittels eines sozialen Prozesses (vgl. Kapitel 5.3.3). Dabei bezieht die Arbeit gesellschaftliche Konstellationen ein und weist gleichzeitig indirekt auf ihre Konstruiertheit und Veränderbarkeit der räumlichen Bedingungen hin. Die Arbeit richtet sich sowohl an diejenigen, die sie aktiv mitgestalten, als auch an jene, die sie im Vorbeigehen oder online betrachten. Die Wichtigkeit des sozialen Moments und der Repräsentation halten sich in „HomeLand“ die Waage beziehungsweise sind nicht voneinander getrennt denkbar.

Die Untersuchung hat gezeigt, dass ein Projekt wie ARTECITYA zu einem kontinuierlichen Dialog über Stadtgestaltung, an dem Bürger*innen genauso wie Künstler*innen, Partnerorganisationen, die Stadtverwaltung und weitere Gruppen beteiligt sind, beitragen kann. Dabei bewegten sich die künstlerischen Teilprojekte größtenteils außerhalb des Kunstfeldes im engeren Sinne und richteten sich an ein breites Publikum. Die verschiedenen Arbeiten gingen unterschiedliche Wege, um Teilnahme und Mitgestaltung zu ermöglichen. Dabei zeigte sich, wo die Grenzen von SEA-Projekten hinsichtlich Partizipation liegen können. Allen voran führte die zeitliche Begrenzung bei ARTECITYA in den meisten Fällen dazu, dass die Zusammenarbeit mit Bürger*innen nur eingeschränkt möglich war oder, wie im Falle von „Points of View“, sich auf die Rezeption der fertigen Arbeit beschränkte. Viele

der untersuchten Teilprojekte gaben den Teilnehmenden die Partizipationsmöglichkeiten vor, was die Arbeiten teilweise ihrer Spontanität und Unvorhersehbarkeit beraubte.

Die Arbeit mit lokalen Gruppen und Netzwerken bedarf sehr viel Zeit und Verbindlichkeit, die in zeitlich begrenzten und auf Ergebnisse ausgelegten Projekten wie ARTECITYA nicht immer gegeben sind. Häufig liegt es an den lokalen Organisationen, die durch die Projekte begonnenen Diskussionen weiterzuführen und gegebenenfalls in eine dauerhafte Veränderung des urbanen Raumes zu überführen. Die gute Vernetzung mit und die Einbindung lokaler Strukturen ist entscheidend für den mittel- und langfristigen Erfolg eines SEA-Projekts, das urbane Räume verändern möchte. Im Falle von ARTECITYA in Thessaloniki führten die Zusammenarbeit mit mehreren lokalen Institutionen, die sowohl vor Ort als auch international gut vernetzt sind, und die guten Beziehungen zur Stadtregierung zu einer Akteurskonstellation, die dem Projekt Einflussmöglichkeiten und Handlungsspielräume verschaffte. In diesem Sinne ist ARTECITYA Thessaloniki ein gutes Beispiel dafür, wie SEA-Projekte durch den geschickten Aufbau eines Netzwerks ihren Wirkungsgrad vergrößern können.

Die Analyse hat gezeigt, dass es unterschiedliche Strategien gibt, um urbane Räume mitzugestalten. Anhand von ARTECITYA konnten drei dieser Strategien aufgezeigt werden: **ephemere Räume schaffen durch neue Narrative, verlassene Orte neu besetzen, und private Räume öffnen**. Diesen drei Vorgehensweisen ist gemeinsam, dass bereits bestehende Strukturen und Materialitäten in neue Bedeutungszusammenhänge gebracht werden, wodurch sich neue Perspektiven auf urbane Räume ergeben. Für die **Erzeugung ephemerer Räume** wird die Möglichkeit der freien Rede, die ein öffentlicher Raum bietet, genutzt, wobei Rede auf Handlung erweitert wird. Durch überraschende Bilder, Handlungen und öffentliche Gespräche werden die bestehenden Räume in ihren verschiedenen Dimensionen thematisiert und teilweise hinterfragt. Die **Besetzung verlassener Orte** zielt zunächst auf eine symbolische Ebene ab: Ein Ort wird neu benannt und mit alternativer Bedeutung aufgeladen. Damit einher geht die Etablierung neuer Praktiken, die an diesem Ort durchgeführt werden, und ebenfalls zu einer Neuinterpretation, aber auch zu einer Veränderung seiner atmosphärischen Qualitäten und gegebenenfalls auch materiellen Eigenschaften führt. Bei der **Öffnung privater Räume** steht erstens die regulative

Dimension im Zentrum, also die Frage danach, wer das Recht auf Zutritt, Nutzung und Veränderung eines Ortes hat. Zweitens kommt die Gestaltung in den Fokus, die zu einer mehr oder weniger einladenden Atmosphäre sowie einem sozialen Miteinander beitragen kann, das integrierend oder auch ausgrenzend wirkt.

Hinsichtlich dessen, was Adorno als Fortschritt in der Kunst bezeichnet, zeigt sich bei SEA, dass sich diese Kunstform häufig bereits bekannter Formen aus der Kunst bedient, etwa performativen Vorgehensweisen. Neu dabei ist die Art und Weise, wie innerhalb der erzeugten sozialen Situationen alltägliche Erfahrung erfahrbar wird. Dies wird möglich durch eine Haltung der Distanz, die die Betrachter*innen oder auch Teilnehmenden einnehmen (vgl. dazu die Ausführungen zu Rebentisch in Kapitel 3.1.1 dieser Arbeit) bei gleichzeitigem Mitwirken an der sozialen Situation. Dies gelingt jedoch nur, wenn sich die verschiedenen Elemente eines SEA-Projekts die Waage halten und etwas entsteht, das die Qualität einer, wie Adorno es ausdrückt, eigenlogischen Form hat, das heißt eine innere Logik und Stringenz aufweist. In der Untersuchung zeigte sich, dass es die Stärke mehrerer Projektteile von ARTECITYA war, auf gesellschaftliche und historische Gegebenheiten hinzuweisen und diese auf neue Art und Weise erfahrbar zu machen. Das Finden einer eigenlogischen Form gelang dabei unterschiedlich gut.

Zu Beginn dieser Arbeit wurde die Frage gestellt, inwieweit es sich bei SEA im urbanen Raum um eine Kunstform handelt, die sich durch den neoliberalen Imperativ zur kulturalisierten und ästhetisierten Stadt entwickelt hat und ob es SEA gelingen kann, diese Prozesse zu hinterfragen sowie die Interessen verschiedener gesellschaftlicher Milieus jenseits kommerzieller Ziele in den Vordergrund zu rücken. Inwieweit also kann SEA als Ausdruck des Kreativitätsdispositivs (vgl. Kapitel 3.3.3) betrachtet werden und welche Aussagen lassen sich davon ausgehend über diese Kunstform treffen? Bei ARTECITYA hat sich gezeigt, dass eine der wenigen Möglichkeiten, sich einer neoliberalen Vereinnahmung zu entziehen, eine Unberechenbarkeit des Projekts sowie eine Ermächtigung lokaler zivilgesellschaftlicher Akteure ist, sodass diese ihre Interessen einbringen können. Dabei sollte aber nicht ausgeblendet werden, dass selbst künstlerische Herangehensweisen, die sich nicht so einfach vermarkten oder für neoliberale Stadtentwicklung vereinnahmen lassen, letztendlich dem Kreativitätsdispositiv als der unaufhörlichen Suche nach ästhetischen

Neuerungen und Kreativität im Stadtraum sowie im zweiten Schritt der Vermarktung der Stadt dienen. Diese Tatsache sollte in SEA-Projekten im Blick behalten werden, um davon ausgehend zu überlegen, wie sich die Projekte strategisch positionieren und vernetzen müssen, um ihre eigenen Ziele zu erreichen. Eine Möglichkeit besteht darin, die Diskussion um Stadtgestaltung als solche ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken und die Verhaltensweisen der Menschen an bestimmten öffentlichen Orten zu hinterfragen, zu alternativen Nutzungsweisen dieser Orte einzuladen oder auch die Zugangsbeschränkungen zu thematisieren. Dabei können SEA-Projekte mit den normativen Zuschreibungen zu öffentlichen und privaten Räumen und den symbolischen Codierungen eines Ortes spielen. Mit Arendt gesprochen, kann SEA zu einem Dialog der Ausgestaltung der gemeinsamen Welt einladen. Durch das Spannungsfeld zwischen der sozialen Realität und dem „als ob“, das heißt für kurze Zeiträume realisierte Utopien, entstehen neue Perspektiven auf urbane Räume.

Eine Herausforderung besteht in dem Untersuchungsgegenstand SEA. Der komplexe Diskurs um SEA als Kunstform wurde im Forschungsstand beleuchtet. Immer wieder stellt sich die Frage, was SEA ausmacht und inwiefern sie sich von anderen Kunstformen oder auch anderen Sozialformen unterscheidet. Die Tatsache, dass sich SEA nach wie vor schwer einordnen lässt, weist darauf hin, dass es bei dieser Kunstform um die Grenzüberschreitung zu anderen Sozialformen geht und dieser Prozess noch nicht abgeschlossen ist. Einige der Kunstprojekte, die als Teil von ARTECITYA stattgefunden haben, weisen nur wenige der eingangs erläuterten Charakteristiken für SEA auf. Insbesondere der Anspruch auf Teilhabe wurde nicht in jedem Fall eingelöst. Hier zeigt sich, dass es sich bei SEA teilweise um ein Labeling handelt, durch das künstlerische Ansätze insbesondere gegenüber auf Nützlichkeit bedachten Akteuren außerhalb des Kunstfeldes vermittelt werden. Im Falle von ARTECITYA konnten durch die geschickte Vermarktung und die Betonung der sozialen Relevanz des Projekts beispielsweise Gelder der Europäischen Union eingeworben werden.

Abschließend wird an dieser Stelle reflektiert, welche theoretischen Ansätze sich für die Darstellung und Analyse von SEA und ihrem Zusammenspiel mit dem öffentlichen Raum der Stadt eignen und was die erarbeiteten Theorieansätze zu einem Beschreibungsmodell von SEA-Projekten beitragen.

Die vorliegende Untersuchung verdeutlicht, dass die Fragen nach der ästhetischen Dimension und die Frage nach gesellschaftlichen und regulativen Voraussetzungen und deren Umgang mit diesen grundlegend verschieden sind und dennoch bei der Analyse von SEA-Projekten zusammengehören. Die Herausforderung bestand darin, ein Beschreibungsmodell zu entwickeln, dass diesem Umstand Rechnung trägt und die unterschiedlichen Dimensionen miteinander verknüpft. Denn SEA-Projekte im urbanen Raum leisten im besten Fall das, was Martina Löw als Syntheseleistung (vgl. Löw 2018: 43f) bezeichnet: Sie verknüpfen verschiedene Raumdimensionen miteinander und stellen hierdurch neue Beziehungen und Bedeutungszusammenhänge her. Die empirischen Befunde belegen, dass die Berücksichtigung der verschiedenen Dimensionen gesellschaftlicher Räume eine multiperspektivische Sicht auf den Forschungsgegenstand ermöglicht, die zu neuen Einsichten führt, aber auch Herausforderungen mit sich bringt. So wäre es beispielsweise möglich gewesen, die Feldforschung auszuweiten, um etwa die Auswirkungen des Projekts auf die regulative Dimension noch genauer darzustellen. Dafür hätten allerdings weitere Akteure, die nur lose mit dem Netzwerk von ARTECITYA verbunden sind, einbezogen werden müssen. Ferner wäre es denkbar, den Makro-Raum als Analyseniveau einzubeziehen, um die internationale Einbettung des Projekts zu konkretisieren. Dies war in dieser Arbeit nur am Rande möglich. Das theoretische Konzept des gesellschaftlichen Raumes von Läßle hilft in jedem Fall, blinde Flecken in der Untersuchung zu identifizieren und eine bewusste Entscheidung darüber zu treffen, welche Dimensionen und Analyseniveaus in welcher Detailtiefe untersucht werden.

Wie im Theorieteil dargelegt, handelt es sich bei SEA-Projekten um eine Kopplung einer ästhetischen Form mit einem gesellschaftsrelevanten Handeln. Die Analyse der Art und Weise, wie beides zusammengesetzt wird, hat sich bei dem untersuchten Fallbeispiel als aufschlussreich erwiesen. Hierbei bietet das im Theorieteil erläuterte Spannungsverhältnis zwischen dem „als ob“ und der „sozialen Realität“ eine weiterführende Beschreibungsperspektive. In SEA wird die Vielfalt der Perspektiven zum einen durch die Distanzierung von der Welt, die der ästhetischen Erfahrung inhärent ist, zum anderen durch das gemeinsame Handeln erfahrbar. Von dieser Feststellung ausgehend lässt sich fragen, inwiefern dieses Spannungsverhältnis in einzelnen Projekten der SEA vorhanden ist. Im

zweiten Schritt kann genauer untersucht werden, wie das Kunstprojekt mit diesem Spannungsverhältnis umgeht. Dabei ist nicht die Auflösung dieser Spannung das Ziel, sondern ein produktiver Umgang, der optimalerweise zu neuen Empfindungen und Reflexionsprozessen führt.

Mit Adorno wurde darauf hingewiesen, dass nicht die Intention der Künstler*innen oder deren politische Mitteilung im Vordergrund eines SEA-Projekts stehen sollte, sondern die ästhetische und soziale Erfahrung mit und durch die Form. Bei Letzterer muss es sich nicht um etwas Materielles handeln, ebenso gut ist eine Sozialform möglich. ARTECITYA hat gezeigt, dass es sich häufig um Formen handelt, in denen Artefakte nach wie vor eine Rolle spielen, allerdings als Teil eines Netzwerks aus unterschiedlichen Akteuren und eingebunden in soziales Handeln und spezifische Praktiken. Um die Formen eines SEA-Projekts einzuordnen, sind Adornos Kriterien für qualitativ hochwertige Kunst ein guter analytische Ausgangspunkt.

Für die Analyse hat sich die Verknüpfung von Handlungen, öffentlichem Raum und Erfahrung sowie einem auf Pluralität basierenden Verständnis von Freiheit, wie es Hannah Arendts Schriften leisten, als gute Grundlage erwiesen. Arendt sieht die Möglichkeit, sich von sich selbst ein Stück weit zu distanzieren, als besondere Qualität des öffentlichen Raumes an. Es wurde untersucht, wie SEA-Projekte zu diesem Vorgang beitragen. Gleichzeitig wurde aufgezeigt, wie SEA-Projekte ein gemeinsames Handeln im öffentlichen Raum ermöglichen, durch das sich Individuen ihrer Handlungsmacht bewusst werden.

Arendt weist darauf hin, dass Aktivitäten im öffentlichen Raum auf einem Aushandlungsprozess basieren und im zwischenmenschlichen Handeln ein Zwischenraum menschlicher Bezüge entsteht. Handeln wird dabei prozesshaft gedacht. Dies entspricht dem Ansatz von ARTECITYA und unterstreicht die Bedeutung, die dem Prozess in SEA-Arbeiten zukommt. Die Analyse von ARTECITYA zeigt, dass es bei der Mitgestaltung von öffentlichem Raum immer auch um die Verständigung beziehungsweise Aushandlung von Werten, Überzeugungen und Einstellungen der Teilnehmenden geht. Die Teilnehmer*innen der Projekte machten eine Erfahrung im öffentlichen Raum, durch die sie urbane Räume in ihren verschiedenen Dimensionen im besten Falle anders wahrnehmen als vorher.

Herausgestellt wurde, dass die Frage nach dem Potential von SEA-Projekten für die Gestaltung urbaner Räume immer auch von den sozialen, wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Rahmenbedingungen abhängt, in denen die Projekte stattfinden. Von dieser Erkenntnis ausgehend wurde ARTECITYA als Netzwerk untersucht. Für die tiefergehende Analyse haben sich Konzepte, die verschiedene Formen der Zusammenarbeit erfassen, bewährt. Dazu zählt allen voran das Konzept der Komplizenschaft von Gesa Ziemer, mit dem eine besonders enge und vertrauensvolle Zusammenarbeit beschrieben wird, die zumindest bei ARTECITYA von großer Bedeutung für das Gelingen des Projekts war. Entscheidend war zudem die Untersuchung von Machtverhältnissen. Sie sind zentraler Bestandteil des Netzwerks und ihre Analyse ermöglicht ein besseres Verständnis der im Projekt stattfindenden Handlungen. So wurde in der Analyse beispielsweise *Governing through Community* als Praxis des indirekten Regierens zur Erklärung der Handlungen der Stadtverwaltung in Thessaloniki herangezogen. Schließlich setzt der Ansatz des Kreativitätsdispositivs von Reckwitz die Handlungen im Projekt ARTECITYA sowie der Anstieg an SEA-Projekten im urbanen Raum, der in den letzten Jahren zu verzeichnen war, in einen anderen Kontext.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die theoretischen Suchbewegungen ausgehend vom gesellschaftlichen Matrixraum nach Läßle zu verschiedenen theoretischen Ansätzen geführt haben, mit denen sich SEA-Projekte ausführlich beschreiben und analysieren lassen. Deutlich wurde aber auch, dass diese Theorien einzeln lediglich ein Erklärungspotential für bestimmte Aspekte von SEA haben. Als sinnvoll erwies es sich, von diesen Theorien Konzepte zu übernehmen und Fragen abzuleiten, die die empirische Untersuchung ergänzen.

6 Beitrag zum Forschungsdiskurs und offene Forschungsfragen

Die vorliegende Arbeit verfolgte das Hauptziel, das Potential von SEA-Projekten für die Gestaltung und Entwicklung urbaner Räume zu beleuchten. Dies erforderte zunächst eine gründliche Definition und theoretische Auseinandersetzung mit den Kernaspekten von SEA-Projekten. Entscheidend ist ihre Durchlässigkeit für andere, kunstferne soziale Praktiken und ihre Nähe zum konkreten Handeln bei gleichzeitiger Ermöglichung von ästhetischen Erfahrungen.

Es wurde ein umfassender Überblick über den bestehenden Diskurs zu SEA-Projekten an der Schnittstelle zur Stadtgestaltung gegeben. Vorgestellt und diskutiert wurden verschiedene theoretische Ansätze und Modelle, die dazu beitragen, SEA-Projekte und ihre Interaktionen mit urbanen Räumen besser zu verstehen und zu analysieren. Dabei wurden urbane Räume als mehrdimensionale gesellschaftliche Gefüge verstanden, die eine Vielzahl von sozialen, kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Aspekten beinhalten.

SEA-Projekte erweisen sich zugleich als starkes und schwaches Instrument der Stadtgestaltung. Ihre Stärke liegt vor allem in ihrer Fähigkeit, Bürgerbeteiligung zu fördern und Bürger*innen das Gefühl von Selbstwirksamkeit und Handlungsmacht zu vermitteln. Sie zeichnen sich durch einen starken Fokus auf den kreativen und sozialen Prozess sowie durch ihre Ergebnisoffenheit aus. Diese Merkmale fördern ein spielerisches Ausprobieren und Vorantasten und ermöglichen es Bürger*innen, ihr implizites Wissen und ihre Erfahrungen aktiv in Gestaltungsprozesse des urbanen Raums einzubringen und ein Gemeinschaftsgefühl zu erleben.

Schwächen und Begrenzungen von SEA-Projekten bezüglich Stadtgestaltung liegen darin begründet, dass sich solche Projekte nur eingeschränkt steuern lassen. Ihre sperrige und prozesshafte Natur macht sie zumindest in Teilen unberechenbar und schwer zu steuern. Die Ziele dieser Projekte lassen sich im Vorhinein nur sehr eingeschränkt festlegen, Ergebnisoffenheit gehört zum Konzept. Wird das Ergebnis vorgegeben, so verlieren SEA-Projekte ihre Authentizität und ihre Teilnehmer*innen fühlen sich nicht ernst genommen. Auf den ersten Blick scheinen SEA-Projekte daher im Widerspruch zu den Interessen von Stadtverwaltungen und Politiker*innen zu stehen. Diese wünschen sich in der Regel

verlässliche und effiziente Instrumente, um urbane Räume zu entwickeln, die die Bedürfnisse der Bürger*innen berücksichtigen und von diesen angenommen werden, jedoch auch ökonomischen Gesichtspunkten Rechnung tragen. Klassische Beteiligungsformate erreichen jedoch häufig nicht die gewünschten Zielgruppen oder es ist unklar, welche Bedürfnisse und Interessen Bürger*innen tatsächlich haben. Hier können SEA-Projekte eine Alternative oder Ergänzung sein. Sie bieten oftmals auf spielerische Art Möglichkeiten, um die Bedürfnisse von Bürger*innen zu erkennen und diese als neue Zielgruppen zu erschließen.

SEA-Projekte sind in vielerlei Hinsicht anspruchs- und voraussetzungsvoll. Kunst ist zunächst einmal zweckfrei. Erst durch ihre gesellschaftliche Zweckfreiheit wird sie im zweiten Schritt gesellschaftlich relevant und zu einem „fait social“ (Theodor W. Adorno). Diesen Umstand sollte die Konzeption von SEA-Projekten berücksichtigen. Konkret bedeutet dies, Projekten eine lange Laufzeit zu ermöglichen sowie eine finanzielle Absicherung unabhängig von ihrem Ergebnis. Darüber hinaus ist Flexibilität innerhalb des Projekts entscheidend. Ein prozesshafter und auf Teilhabe ausgerichteter Ansatz ist widerständig und zumindest in Teilen unberechenbar. Die Definition von Ergebnissen zu Beginn des Projekts steht dem entgegen. Ferner muss bedacht werden, dass SEA-Projekte immer ausgehend von den lokalen Gegebenheiten und aus dem Austausch vor Ort entstehen. Ein Projekt, das an einem Ort erfolgreich war, wird nicht auf dieselbe Art an einem anderen Ort funktionieren. Somit ist ein Ansatz der Best Practice mit Vorsicht zu genießen. Für die Akzeptanz und Relevanz von SEA ist es wichtig, dass diese ausgehend von einer profunden Ortskenntnis und einem Verständnis für die lokalen Herausforderungen gemeinsame mit lokalen Akteuren entwickelt wird. Dies erfordert Zeit, Engagement und einen langfristigen Ansatz.

In dieser Arbeit wurde ein konkretes SEA-Projekt empirisch untersucht, das mehrere Teilprojekte in derselben Stadt umfasste. Perspektivisch wäre es interessant, mehrere SEA-Projekte, die in unterschiedlichen Städten und unter verschiedenen Bedingungen stattfinden, zu untersuchen und miteinander zu vergleichen. Ein solcher kontrastiver Vergleich verspricht weitere Erkenntnisse darüber, wie SEA-Projekte unter welchen Umständen urbane Räume (mit)gestalten können und wo ihre Grenzen liegen.

Die Frage, inwieweit sich SEA-Projekte der Neoliberalisierung von (Innen)Städten entgegensetzen oder diese sogar fördern, konnte nur im Ansatz untersucht werden und bleibt interessant für zukünftige Forschung. In diesem Zusammenhang scheint es auch lohnend, die verschiedenen Dimensionen des gesellschaftlichen Raumes für einzelne SEA-Projekte noch stärker auszudifferenzieren als dies in dieser Arbeit erfolgt ist.

Für Stadtentwicklung bleibt die Frage relevant, inwiefern sich SEA-Projekte für einen kontinuierlichen Dialog mit den Bürger*innen eignen, um sie einzubeziehen und ihnen die Möglichkeit zu geben, ihr implizites Wissen einzubringen. Der in dieser Arbeit entwickelte Analyseansatz könnte dafür verwendet werden, eine Untersuchung vorzunehmen, die sich auf diese Frage fokussiert.

7 Anhang

7.1 Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W*, 2016 [1970]: Ästhetische Theorie, Bd. 7, 6. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Arendt, Hannah*, 1965: Über die Revolution, München: Piper.
- Arendt, Hannah*, 1975 [1970]: Macht und Gewalt, 3. Aufl., München: Piper.
- Arendt, Hannah*, 2006 [1989]: Vom Leben des Geistes: Das Denken, Das Wollen, 3. Aufl., München: Piper.
- Arendt, Hannah*, 2013 [1960]: Vita activa oder Vom tätigen Leben, 11. Aufl., München: Piper.
- Athanassiou, Evangelia*, 2017: The hybrid landscape of public space in Thessaloniki in the context of crisis, in: *Landscape Research*, 42, 7, S. 782–794.
- Bachmann-Medick, Doris*, 2014: Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, in: *Bachmann-Medick, Doris (Hrsg.)*, Spatial Turn, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 211–245.
- Bahtsetzis, Sotirios*, 2018: Rethinking work and socially engaged art practices: Artecitya Agency, in: *Tomsic, Neja /Pahor, Katja (Hrsg.)*, Artecitya. 9 approaches to urban challenges, Cailgra, Ljubljana: MoTA Editions, S. 96–99.
- Bajohr, Hannes*, 2011: Dimensionen der Öffentlichkeit. Politik und Erkenntnis bei Hannah Arendt, Berlin: Lukas Verlag.
- Barthes, Roland*, 2000: Der Tod des Autors, in: *Jannidis, Fotis /Lauer, Gerhard /Martínez, Matías /Winko, Simone (Hrsg.)*, Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart: Reclam, S. 185–193.
- Bechtloff, Dieter (Hrsg.)*, 2012: Der urbane Blick. Impulse für eine Documenta Urbana, in: *Kunstforum International*, Bd. 218.
- Beck, Sebastian/Schnur, Olaf*, 2018: Mittler, Macher, Protestierer: Intermediäre Akteure in der Stadtentwicklung, Berlin: Jovis.
- Bedford-Strohm, Jonas/Höhne, Florian/Zeyher-Quattlender, Julian (Hrsg.)*, 2019: Digitaler Strukturwandel der Öffentlichkeit: Interdisziplinäre Perspektiven auf politische Partizipation im Wandel, Reihe Kommunikations- und Medienethik, Bd. 10, Baden-Baden: Nomos.
- Benhabib, Seyla*, 2006: Hannah Arendt – Die melancholische Denkerin der Moderne, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Benze, Andrea*, 2012: Veränderte Formen der Stadt. Ein kleines Glossar, in: *Kunstforum International*, Bd. 218, S. 160–163.
- van den Berg, Karen*, 2007: Der öffentliche Raum gehört den anderen. Postheroische Orte, Kaugummis und künstlerische Praxis als Wunschproduktion., in: *Jansen, Stephan A /Priddat, Birger P /Stehr, Nico (Hrsg.)*, Die Zukunft des Öffentlichen. Multidisziplinäre Perspektiven für eine Öffnung der Diskussion über das Öffentliche, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 211–242.
- van den Berg, Karen*, 2019: Socially Engaged Art and the Fall of the Spectator since Joseph Beuys and the Situationists, in: *van den Berg, Karen /Jordan, Cara /Kleinmichel, Philipp (Hrsg.)*, The Art of Direct Action: Social Sculpture and Beyond, Berlin: Sternberg Press, S. 1–40.
- Berger, Hilke Marit*, 2019: Handlung statt Verhandlung: Kunst als gemeinsame Stadtgestaltung, Berlin: Jovis.
- Berger, Hilke Marit/Ziemer, Gesa (Hrsg.)*, 2017: New Stakeholders of Urban Change: A Question of Culture and Attitude?, Berlin: Jovis.
- Berking, Helmuth/Löw, Martina (Hrsg.)*, 2008: Die Eigenlogik der Städte: Neue Wege für die Stadtforschung, Frankfurt am Main: Campus.
- Bishop, Claire*, 2006: The social turn: Collaboration and its discontents, in: *Artforum International*, Bd. 44, Nr. 6, S. 178–183.
- Bishop, Claire*, 2012: Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship, London, New York: Verso Books.
- von Borries, Friedrich/Hiller, Christian/Kerber, Daniel/Wagner, Friederike/Wenzel, Anna-Lena*, 2012: Glossar der Interventionen: Annäherung an einen überverwendeten, aber unterbestimmten Begriff, Berlin: Merve.
- Bourdieu, Pierre*, 1997: Zur Genese der Begriffe Habitus und Feld, in: *Ders.*, Der Tote packt den Lebenden, Hamburg: VSA, S. 59–78.
- Bourriaud, Nicolas*, 2002: Relational Aesthetics, Dijon: Les Presse Du Reel.
- Breckner, Ingrid*, 2015: Stadtsoziologie: Entwicklungslinien und zeitgenössische Perspektiven, in: *Flade, Antje (Hrsg.)*, Stadt und Gesellschaft im Fokus aktueller Stadtforschung, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 101–119.
- Breckner, Ingrid*, 2020: Soziale Infrastruktur, in: *Breckner, Ingrid /Göschel, Albrecht /Matthiesen, Ulf (Hrsg.)*, Handbuch Stadtsoziologie und Stadtentwicklung, Baden-Baden: Nomos, S. 355–366.
- Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne*, 2010: Ni méthode, ni approche. Zur Forschungsperspektive der Gouvernementalitätsstudien – mit einem Seitenblick auf

- Konvergenzen und Divergenzen zur Diskursforschung, in: *Angermüller, Johannes /van Dyk, Silke (Hrsg.)*, Diskursanalyse meets Gouvernementalitätsforschung: Perspektiven auf das Verhältnis von Subjekt, Sprache, Macht und Wissen, Frankfurt am Main: Campus, S. 23–42.
- Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas (Hrsg.)*, 2019: Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen, 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brunner, Nadine*, 2018: 1+1=3. Der kollaborative Autor. Autorschaft in temporären Zusammenarbeiten der zeitgenössischen Kunst, Dissertation an Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität. URL: https://edoc.ub.uni-muenchen.de/23314/7/Brunner_Nadine.pdf.
- Burri, Regula Valérie/Evert, Kerstin/Peters, Sibylle/Pilkington, Esther/Ziener, Gesa (Hrsg.)*, 2014: Versammlung und Teilhabe: Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste, Edition Kulturwissenschaft, Bd. 40, Bielefeld: transcript.
- Burton, Johanna/Jackson, Shannon/Willsdon, Dominic (Hrsg.)*, 2016: Public Servants: Art and the Crisis of the Common Good, Cambridge, MA: MIT Press.
- Butin, Hubertus*, 2002: Kunst im öffentlichen Raum, in: *Ders. (Hrsg.)*, DuMonts Begriffslexikon der zeitgenössischen Kunst, Köln: DuMont, S. 149–155.
- Callon, Michel*, 1986: Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St. Brieuc Bay, in: *Law, John (Hrsg.)*, Power, Action and Belief. The New Sociology of Knowledge?, New York, NY: Routledge, S. 196–232.
- Callon, Michel/Latour, Bruno*, 1992: Don't Throw the Baby Out with the Bath Water. A Reply to Collins and Yearly, in: *Pickering, Andrew (Hrsg.)*, Science as Practice and Culture, Chicago, IL: University of Chicago Press, S. 343–368.
- Chartier, Roger*, 1996: Figures de l'auteur, in: *Chartier, Roger: Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIVe-XVIIe siècle)*. Paris: Albin Michel, S. 45–80.
- Caso, Almudena/Barco, Hannah*, 2020: Exhibiting Socially Engaged Art Practices: Expanded Curatorial Strategies, in: *FIELD: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, Bd. 15, San Diego: University of California.
- Cassirer, Ernst*, 1994 [1923]: Die Sprache, Bd. 1, 10. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Chin, Mel*, 2016: Portfolio, in: *Burton, Johanna /Jackson, Shannon /Willsdon, Dominic (Hrsg.)*, Public Servants: Art and the Crisis of the Common Good, Critical Anthologies in Art and Culture, Cambridge, MA: MIT Press, S. 251–256.
- City of Thessaloniki/100 Resilient Cities/The Rockefeller Foundation*, 2017: Resilient Thessaloniki. A Strategy for 2030, Thessaloniki.

- Clarke, Adele, 2012: Situationsanalyse. Grounded Theory nach dem Postmodern Turn, Keller, Reiner (Hrsg.), Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Clarke, Rachel, 2015: Artful social engagement: long-term interaction design within an international women's community, Dissertation an der School of Computing Science der Newcastle University. URL: <http://theses.ncl.ac.uk/jspui/handle/10443/2794>.
- Danto, Arthur C, 2014: After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Dean, Michel, 1999: Governmentality. Power and Rule in Modern Society, London: SAGE.
- Debord, Guy, 1996: Die Gesellschaft des Spektakels, Berlin: Edition Tiamat.
- Desmond, Matthew, 2014: Relational Ethnography, in: Theory & Society, Bd. 43, S. 547–579.
- Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (Hrsg.), 2008: Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Bielefeld: transcript.
- Dünne, Jörg, 2006: Einleitung Soziale Räume, in: Dünne, Jörg /Günzel, Stephan (Hrsg.), Raumtheorie Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 289–303.
- Eckardt, Frank (Hrsg.), 2012: Handbuch Stadtsoziologie, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Eckardt, Frank, 2014: Stadtforschung: Gegenstand und Methoden, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Eckardt, Frank, 2017: Einleitung, in: Ders. (Hrsg.), Schlüsselwerke der Stadtforschung, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 1–12.
- Eco, Umberto, 1982: Die ästhetische Botschaft, in: Henrich, Dieter /Iser, Wolfgang (Hrsg.), Theorien der Kunst, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 404–428.
- Economou, Marina/Peppou, Lily Evangelia/Souliotis, Kyriakos/Stylianidis, Stelios, 2016: The Impact of the Economic Crisis in Greece: Epidemiological Perspective and Community Implications, in: Stylianidis, Stelios (Hrsg.), Social and Community Psychiatry: Towards a Critical, Patient-Oriented Approach, Switzerland: Springer Cham, S. 469–483.
- Egger, Simone, 2013: „München wird moderner“: Stadt und Atmosphäre in den langen 1960er Jahren, Bielefeld: transcript.
- Elias, Norbert, 1996 [1970]: Was ist Soziologie?, 9. Aufl. Weinheim: Juventa Verlag.
- Elyachar, Julia, 2005: Markets of Dispossession. NGOs, Economic Development and the State in Cairo, Durham, NC: Duke University Press.
- Emmerling, Leonhard/Kleesattel, Ines (Hrsg.), 2016: Politik der Kunst: Über Möglichkeiten, das

- Ästhetische politisch zu denken, Bielefeld: transcript.
- Ernst, Rainer W/Müffelmann, Anke*, 2012: thinking the city. acting the city. Art in Urban Public Space, Kiel: Muthesius Kunsthochschule.
- Fariás, Ignacio*, 2010: Introduction. Decentring the Object of Urban Studies, in: *Fariás, Ignacio /Bender, Thomas (Hrsg.)*, Urban Assemblage. How Actor-Network Theory Changes Urban Studies, New York, NY: Routledge, S. 1–24.
- Feldhoff, Silke*, 2009: Zwischen Spiel und Politik: Partizipation als Strategie und Praxis in der bildenden Kunst, Dissertation an der Fakultät Bildende Kunst der Universität der Künste Berlin. URL: https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/deliver/index/docId/26/file/Feldhoff_Silke.pdf.
- Finkelpearl, Tom (Hrsg.)*, 2013: What we made: Conversations on art and social cooperation, Durham, NC: Duke University Press.
- Finkenberger, Isabel Maria/Baumeister, Eva-Maria/Koch, Christian*, 2019: Komplement und Verstärker. Zum Verhältnis von Stadtplanung, künstlerischen Praktiken und Kulturinstitutionen, Berlin: Jovis.
- Fischer-Lichte, Erika*, 2014 [2004]: Ästhetik des Performativen, 9. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Florida, Richard*, 2002: The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life, New York, NY: Basic Books.
- Florida, Richard*, 2017: The New Urban Crisis: How Our Cities Are Increasing Inequality, Deepening Segregation, and Failing the Middle Class-and What We Can Do About It, New York, NY: Basic Books.
- Foucault, Michel*, 1983: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel*, 1994 [1976]: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel*, 2000 [1974]: Was ist ein Autor?, in: *Jannidis, Fotis /Lauer, Gerhard /Martínez, Matías /Winko, Simone (Hrsg.)*, Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart: Reclam, S. 198–229.
- Foucault, Michel*, 2003 [1977]: Das Spiel des Michel Foucault (Gespräch), in: *Defert, Daniel (Hrsg.)*, Dits et Écrits 1976-1979, Schriften in vier Bänden, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 391–429.
- Foucault, Michel*, 2005a [1984]: Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit, in: *Foucault, Michel (Hrsg.)*, Analytik der Macht, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 274–300.

- Foucault, Michel*, 2005b [1980]: Gespräch mit Ducio Trombadori, in: *Defert, Daniel /Ewald, Francois* (Hrsg.), *Dits et Écrits 1980-1988*, Schriften in vier Bänden, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 51–119.
- Foucault, Michel*, 2005c [1982]: Subjekt und Macht, in: *Defert, Daniel /Ewald, Francois* (Hrsg.), *Dits et Écrits 1980-1988*, Schriften in vier Bänden, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 269–294.
- Foucault, Michel*, 2005d [1982]: Technologien des Selbst, in: *Defert, Daniel /Ewald, Francois* (Hrsg.), *Dits et Écrits 1976-1979*, Schriften in vier Bänden, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 966–999.
- Foucault, Michel*, 2015 [1978]: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität I, 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Frank, Sybille/Steets, Silke/Schwenk, Joachim/Weidenhaus, Gunter*, 2013: Der aktuelle Perspektivenstreit in der Stadtsoziologie, in: *Leviathan*, Bd. 41, Nr. 2, S. 197–223.
- Frasz, Alexis/Sidford, Holly*, 2017: *Mapping the Landscape of Socially Engaged Artistic Practice*, NY, CA: Helicon Collaborative.
- Fuhse, Jan*, 2016: *Soziale Netzwerke. Konzepte und Forschungsmethoden*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Füller, Henning/Marquardt, Nadine*, 2009: Gouvernementalität in der Humangeographischen Diskursforschung, in: *Glasze, Georg /Mattisek, Annika* (Hrsg.), *Handbuch Diskurs und Raum*, Bielefeld: transcript, S. 83–106.
- Geertz, Clifford*, 2015 [1987]: *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, 13. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gestring, Norbert/Wehrheim, Jan*, 2018: Einführung: Urbanität im 21. Jahrhundert, in: *Dies.* (Hrsg.), *Urbanität im 21. Jahrhundert. eine Fest- und Freundschaftsschrift für Walter Siebel*, Frankfurt am Main: Campus, S. 9–28.
- Glaser, Barney*, 1978: *Theoretical Sensitivity: Advances in the Methodology of Grounded Theory*, Mill Valley, CA: Sociology Press.
- Glass, Ruth*, 1964: *Aspects of Change*, London: MacGibbon & Kee.
- Glauner, Max*, 2016: Get involved! Partizipation als künstlerische Strategie, in: *Kunstforum International*, Bd. 240, S. 31–55.
- Habermas, Jürgen*, 1978: Hannah Arendts Begriff der Macht, in: *Habermas, Jürgen* (Hrsg.), *Politik, Kunst, Religion. Essays Über Zeitgenössische Philosophie*, Ditzingen: Reclam, S. 103–126.
- Habermas, Jürgen*, 2020: *Moralischer Universalismus in Zeiten politischer Regression*. Jürgen

- Habermas im Gespräch über die Gegenwart und sein Lebenswerk, in: *Leviathan*, Bd. 48, Nr.1, S. 7–28.
- Harvey, David*, 2013: *Rebellische Städte: vom Recht auf Stadt zur urbanen Revolution*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hauser, Stefan/Opilowski, Roman/Eyss, Eva Lia (Hrsg.)*, 2019: *Alternative Öffentlichkeiten: Soziale Medien zwischen Partizipation, Sharing und Vergemeinschaftung*, Bielefeld: transcript.
- Häußermann, Hartmut*, 2007: Segregation - Partizipation - Gentrifikation: Zur Bedeutung von kulturellem Kapital in der Stadterneuerung, in: *Dangschat, Jens S /Hamedinger, Alexander (Hrsg.)*, *Lebensstile, soziale Lagen und Siedlungsstrukturen*, Hannover: Akademie für Raumforschung und Landesplanung, S. 161–181.
- Häußermann, Hartmut/Siebel, Walter*, 1993: *Festivalisierung der Stadtpolitik. Stadtentwicklung durch große Projekte*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Häußermann, Hartmut/Siebel, Walter*, 2004: *Stadtsoziologie: Eine Einführung*, Frankfurt am Main: Campus.
- Hebekus, Uwe/Völker, Jan*, 2012: *Neue Philosophien des Politischen zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- van Heeswijk, Jeanne*, 2016: Portfolio, in: *Burton, Johanna /Jackson, Shannon /Willsdon, Dominic (Hrsg.)*, *Public Servants: Art and the Crisis of the Common Good*, *Critical Anthologies in Art and Culture*, Cambridge, MA: MIT Press, S. 240–244.
- Heidegger, Martin*, 2006 [1927]: *Sein und Zeit*, 19. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Helguera, Pablo*, 2011: *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*, New York, NY: Jorge Pinto Books.
- Heuer, Wolfgang*, 2006: Politik und Verantwortung, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, Bd. 39, S. 8–14.
- Heuer, Wolfgang/Heiter, Bernd/Rosenmüller, Stefanie (Hrsg.)*, 2011: *Arendt Handbuch*, Stuttgart: J.B. Metzler.
- Hildebrandt, Paula Marie*, 2012: Urbane Kunst, in: *Eckardt, Frank (Hrsg.)*, *Handbuch Stadtsoziologie*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 721–744.
- Hildebrandt, Paula Marie/Evert, Kerstin/Peters, Sibylle/Schaub, Mirjam/Wildner, Kathrin/Ziemer, Gesa (Hrsg.)*, 2019: *Performing Citizenship. Bodies, Agencies and Limitations*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Holm, Andrej*, 2014: Das Recht auf die Stadt in umkämpften Räumen. Über die soziale Reichweite lokaler Proteste, in: *Gestring, Norbert /Ruhne, Renate /Wehrheim, Jan*

- (Hrsg.), Stadt und soziale Bewegungen, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 43–62.
- Holm, Andrej/Gebhardt, Dirk*, 2011: Initiativen für ein Recht auf die Stadt. Theorie und Praxis urbaner Aneignungen, Hamburg: VSA.
- Hornig, Petra*, 2011: Kunst im Museum und Kunst im öffentlichen Raum: Elitär versus demokratisch?, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Huber, Laila Lucie*, 2018: Kreativität und Teilhabe in der Stadt: Initiativen zwischen Kunst und Politik in Salzburg, Bielefeld: transcript.
- Ilcan, Suzan/Basok, Tanya*, 2004: Community Government: Voluntary Agencies, Social Justice, and the Responsibilization of Citizens, in: *Citizenship Studies*, Bd. 8, Nr. 2, S. 129–144.
- Jacob, Mary Jane/Brenson, Michael/Olson, Eva M (Hrsg.)*, 1995: Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago, San Francisco, Seattle: Bay Press.
- Jansen, Dorothea/Diaz-Bone, Rainer*, 2014: Netzwerkstrukturen als soziales Kapitel, in: *Weyer, Johannes (Hrsg.)*, Soziale Netzwerke: Konzepte und Methoden der Sozialwissenschaftlichen Netzwerkforschung, München: Oldenbourg, S. 71–104.
- Kajetzke, Laura*, 2008: Wissen im Diskurs. Ein Theorienvergleich von Bourdieu und Foucault, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kamleithner, Christa*, 2013: Zur Einführung, in: *Hauser, Susanne /Kamleithner, Christa /Meyer, Roland (Hrsg.)*, Zur Logistik des sozialen Raumes, Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften, Bielefeld: transcript, S. 376–386.
- Katsinas, Philipp*, 2019: The international face of Thessaloniki: The “Greek crisis”, the entrepreneurial mayor, and mainstream media discourses, in: *AREA*, Bd. 51, Nr. 4, S. 788–796.
- Kemper, Jan/Vogelpohl, Anne*, 2011: „Eigenlogik der Städte“? Kritische Anmerkungen zu einer Forschungsperspektive, in: *Dies. (Hrsg.)*, Lokalistische Stadtforschung, kulturalisierte Städte. Zur Kritik einer „Eigenlogik der Städte“, Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 15–38.
- Kemper, Jan/Vogelpohl, Anne*, 2013: Paradoxien der neoliberalen Stadt, in: *Geographische Zeitschrift*, Bd. 101, Nr. 3/4, S. 218–234.
- Kester, Grant H.*, 2004: Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art, Berkeley, CA: University of California Press.
- Kester, Grant H.*, 2011: One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context, Durham, NC: Duke University Press.
- Kirchberg, Volker*, 1998: Stadtkultur in der Urban Political Economy, in: *Göschel, Albrecht*

- /Kirchberg, Volker (Hrsg.), Kultur in der Stadt: Stadtsoziologische Analysen zur Kultur, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 41–54.
- Kleesattel, Ines, 2016a: Kunst und Kritik. Das Problem in Rancières politischer Kunsttheorie und eine Erinnerung an Adorno, in: *Emmerling, Leonhard /Kleesattel, Ines (Hrsg.)*, Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken, Bielefeld: transcript, S. 175–189.
- Kleesattel, Ines, 2016b: Politische Kunst-Kritik. Zwischen Rancière und Adorno, Wien: Turia + Kant.
- Kneer, Georg, 2009: Akteur-Netzwerk-Theorie, in: *Kneer, Georg /Schroer, Markus (Hrsg.)*, Handbuch soziologischer Theorien, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 17–39.
- Koblenz, Rudolf Lütke, 1999: Ästhetik, in: *Prechtel, Peter/Burkard, Franz-Peter (Hrsg.)*, Metzler Philosophie Lexikon. Begriffe und Definitionen, 2. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 46–47.
- Koh, Jay, 2015: Art-led Participative Processes: Dialogue and Subjectivity Within Performances in the Everyday, Selangor, Malaysia: Strategic Information and Research Development Centre.
- Kreichauf, René, 2017: Michel Foucault: Raum als relationales Mittel zum Verständnis und zur Produktion von Macht, in: *Eckardt, Frank (Hrsg.)*, Schlüsselwerke der Stadtforschung, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 411–433.
- Krenn, Martin, 2016a: Das Politische in sozialer Kunst: Intervenieren in soziale Verhältnisse, in: *p|art|icipate*, Bd. 07, S. 98–110.
- Krenn, Martin, 2016b: The Political Space in Social Art Practices, Webprojekt und Dissertation im Bereich Kunst und kommunikative Praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien. URL: https://www.martinkrenn.net/?page_id=2214 , Stand 12.12.2023.
- Kruse, Jan, 2015: Qualitative Interviewforschung, Weinheim: Juventa Verlag.
- Lacy, Suzanne, 1995: Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys, in: *Lacy, Suzanne (Hrsg.)*, Mapping the terrain: New public genre art, San Francisco, Seattle: Bay Press, S. 19–47.
- Laister, Judith/Lederer, Anton/Makovec, Margarethe (Hrsg.), 2014: Die Kunst des urbanen Handelns / The Art of Urban Intervention: On the Transformation of Societies and Neighbourhoods, Wien: Löcker.
- Läpple, Dieter, 1992: Essay über den Raum, in: *Häußermann, Hartmut (Hrsg.)*, Stadt und Raum. Soziologische Analysen, Herbolzheim: Centaurus, S. 157–207.
- Latour, Bruno, 1988: The Politics of Explanation: An Alternative, in: *Woolgar, Steve (Hrsg.)*, Knowledge and Reflexivity. New Frontiers in the Sociology of Knowledge, London:

SAGE, S. 155–176.

Latour, Bruno, 1999: Pandora's hope: Essays on the Reality of Science Studies. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Latour, Bruno, 2007: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, 3. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lefebvre, Henri, 1996: The Right to the City, in: *Kofman, Eleonore /Lebas, Elizabeth (Hrsg.)*, Writings on cities, Oxford, UK: Blackwell, S. 63–181.

Lefebvre, Henri, 2013: Die Produktion des Raumes, in: *Hauser, Susanne /Kamleithner, Christa /Meyer, Roland (Hrsg.)*, Zur Logistik des sozialen Raumes, Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften, Bielefeld: transcript, S. 387–396.

Leminen, Seppo/Westerlund, Mika/Nyström, Anna-Greta, 2012: Living Labs as Open-Innovation Networks, in: *Technology Innovation Management Review*, Bd. 2, Nr. 9, S. 6–11.

Lemke, Thomas, 1997: Eine Kritik der politischen Vernunft: Foucaults Analyse der modernen Gouvernementalität, Berlin: Argument.

Lemke, Thomas, 2000: Neoliberalismus, Staat und Selbsttechnologien. Ein kritischer Überblick über die governmentality studies, in: *Politische Vierteljahresschrift*, 41, S. 31–47.

Lemke, Thomas/Krasmann, Susanne/Bröckling, Ulrich, 2019: Gouvernementalität, Neoliberalismus und Selbsttechnologien. Eine Einleitung, in: *Dies. (Hrsg.)*, Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7–36.

Lewitzky, Uwe, 2005: Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität, Bielefeld: transcript.

Lind, Maria, 2007: The Collaborative Turn, in: *Billing, Johanna /Lind, Maria /Nilsson, Lars (Hrsg.)*, Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices, London, UK: Black Dog Publishing, S. 15–31.

Löw, Martina, 2010: Soziologie der Städte, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Löw, Martina, 2018: Vom Raum aus die Stadt denken: Grundlagen einer raumtheoretischen Stadtsoziologie, Bielefeld: transcript.

Löw, Martina/Steets, Silke/Stoetzer, Sergej, 2008: Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie, 2. Aufl. Leverkusen-Opladen: Verlag Barbara Budrich.

Lüddemann, Stefan, 2016: Hermeneutik der Gegenwartskunst, in: *Lüddemann, Stefan /Heinze, Thomas (Hrsg.)*, Einführung in die Bildhermeneutik: Methoden und Beispielanalysen, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 167–198.

- Lydon, Mike/Garcia, Anthony*, 2015: Tactical Urbanism: Short-term Action for Long-term Change, Washington DC: Island Press.
- Mader, Rachel*, 2015: Begegnen, interagieren, verhandeln: Zur Neukonzeption von Öffentlichkeit in der partizipatorischen Kunstpraxis, in: *Moeschler, Olivier /Schumacher, Florian (Hrsg.)*, Kunst und Öffentlichkeit, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 95–111.
- Malzacher, Florian (Hrsg.)*, 2015a: Putting the Urinal back in the Restroom. The Symbolic and the Direct Power of Art and Activism, in: Truth Is Concrete: A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics, Berlin: Sternberg Press, S. 12–25.
- Malzacher, Florian (Hrsg.)*, 2015b: Truth Is Concrete: A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics, Berlin: Sternberg Press.
- Marcuse, Peter*, 2005: Terrorismus und das Recht auf die Stadt, in: *Blätter*, Bd. 9, S. 1099–1110.
- Marquardt, Nadine*, 2014: Michel Foucault - Gouvernementalität und Stadt, in: *Belina, Bernd /Naumann, Matthias /Strüver, Anke (Hrsg.)*, Handbuch Kritische Stadtgeographie, Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 20–25.
- Maset, Pierangelo*, 2002: Was das „Bataille Monument“ und „Park Fiction“ nicht gemeinsam haben, in: *Balkenhol, Bernhard /Georgsdorf, Heiner /Maset, Pierangelo (Hrsg.)*, XXD11: Über Kunst und Künstler der Gegenwart. Ein Nachlesebuch zur Documenta 11, Kassel: Kassel University Press, S. 120–125.
- Mayer, Margit*, 2009: The „Right to the City“ in the Context of Shifting Mottos of Urban Social Movements, in: *CITY*, Bd.13, Nr. 2–3, S. 362–374.
- Mayer, Margit*, 2015: Cities in the Making: Social Movements, Neo-liberal Urbanism and Critical Practices. A conversation with Margit Mayer, in: *Diffractions, Graduate Journal for the Study of Culture*, Bd. 5, S. 1–14.
- Mayer, Margit*, 2016: Neoliberal Urbanism and Uprisings Across Europe, in: *Mayer, Margit /Thörn, Catharina /Thörn, Hakan (Hrsg.)*, Urban Uprisings. Challenging Neoliberal Urbanism in Europe, London: Palgrave Macmillan, S. 57–93.
- Meinhardt, Johannes*, 2002: Institutionskritik, in: *Butin, Hubertus (Hrsg.)*, DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln: DuMont, S. 126–130.
- Mennicke, Christiane*, 2002: Park Fiction, in: *documenta GmbH (Hrsg.)*, Documenta11_Platform5: Ausstellung Kurzführer, Kassel: Hatje Cantz.
- Michel, Boris/Roskamm, Nikolai*, 2013: Einführung. Die „postpolitische Stadt“, in: *sub\urban. Zeitschrift für kritische Stadtforschung*, Bd. 1, Nr. 2, S. 9–16.
- Miebach, Bernhard*, 2014: Soziologische Handlungstheorie. Eine Einführung, 4. Aufl., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

- Miller, Jason*, 2016: Activism vs Antagonism: Socially Engaged Art from Bourriaud to Bishop and Beyond, in: *FIELD: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, Bd. 3, S. 165–183.
- Mitchell, Don*, 2003: *The Right to the City: Social Justice and the Fight for Public Space*, New York, NY: Guilfort.
- Mitchell, Janice*, 2022: Wenn Dialog Kunst wird. Eine Bestandsaufnahme., in: *Kunstforum International*, Bd. 285 Kunst im Kollektiv, S. 80–90.
- Mullis, Daniel*, 2014: *Recht auf die Stadt: Von Selbstverwaltung und radikaler Demokratie*, Münster: Unrast.
- Mümken, Jürgen*, 2012: *Die Ordnung des Raumes. Foucault, Bio-Macht, Kontrollgesellschaft und die Transformation des Raumes*, Lich: Edition AV.
- Muri, Gabriela*, 2016: *Die Stadt in der Stadt: Raum-, Zeit- und Bildrepräsentationen urbaner Öffentlichkeiten*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Musner, Lutz*, 2009: *Der Geschmack von Wien: Kultur und Habitus einer Stadt*, Frankfurt am Main: Campus.
- Nanz, Patrizia/Fritsche, Miriam*, 2012: *Handbuch Bürgerbeteiligung: Verfahren und Akteure, Chancen und Grenzen*, Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung.
- Naprushkina, Marina*, 2015: *Neue Heimat? Wie Flüchtlinge uns zu besseren Nachbarn machen*, München: Europa Verlag.
- Nas, Peter J. M. (Hrsg.)*, 2011: *Cities full of Symbols: A Theory of Urban Space and Culture*, Leiden: Leiden University Press.
- Nassehi, Armin*, 2011: *Gesellschaft der Gegenwart. Studien zur Theorie der modernen Gesellschaft II*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander*, 1977: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, 5. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Panofsky, Erwin*, 1978: Einführung. Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin, in: *Ders. (Hrsg.)*, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln: DuMont, S. 7–36.
- Pavlik, Jennifer*, 2015: „Uninteressiertes Weltinteresse“. Über die Ausbildung einer ästhetischen (Denk-)Haltung im Werk Hannah Arendts, Paderborn: Wilhelm Fink.
- Pilz, Dirk*, 2000: Performance, in: *Schnell, Ralf (Hrsg.)*, *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart*, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 405.
- Przyborski, Aglaja/Wohlrab-Sahr, Monika*, 2019: Forschungsdesigns für die qualitative Sozialforschung, in: *Baur, Nina /Blasius, Jörg (Hrsg.)*, *Handbuch Methoden der*

- empirischen Sozialforschung, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 105–123.
- Rancière, Jacques*, 2008a: Das Unbehagen in der Ästhetik, 2. Aufl. Wien: Passagen.
- Rancière, Jacques*, 2008b: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, 2. Aufl. *Mühle, Maria* (Hrsg.), Berlin: b-books.
- Rancière, Jacques*, 2008c: Ist Kunst widerständig?, Berlin: Merve.
- Rancière, Jacques*, 2009: Der emanzipierte Zuschauer, Wien: Passagen.
- Raven, Arlene*, 1995: Word of Honor, in: *Lacy, Suzanne* (Hrsg.), Mapping the terrain: New public genre art, San Francisco, Seattle: Bay Press, S. 159–170.
- Rebentisch, Juliane*, 2017: Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, 3. Aufl. Hamburg: Junius.
- Rebentisch, Juliane*, 2018: Ästhetik der Installation, 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas*, 2002: Toward a Theory of Social Practices: A Development in Culturalist Theorizing, in: *European Journal of Social Theory*, Bd. 5, Nr. 2, S. 243–263.
- Reckwitz, Andreas*, 2003: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: *Zeitschrift für Soziologie*, 32, 4, S. 282–301.
- Reckwitz, Andreas*, 2008a: Praktiken und Diskurse: Eine sozialtheoretische und methodologische Relation, in: *Kalthoff, Herbert /Hirschauer, Stefan /Lindemann, Gesa* (Hrsg.), Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 188–209.
- Reckwitz, Andreas*, 2008b: Unscharfe Grenzen: Perspektiven der Kultursoziologie, Bielefeld: transcript.
- Reckwitz, Andreas*, 2014: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas*, 2018: Subjekt/Identität: Die Produktion und Subversion des Individuums, in: *Moebius, Stephan /Reckwitz, Andreas* (Hrsg.), Postrukturalistische Sozialwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 75–92.
- Reichert, Ramón*, 2013: Die Macht der Vielen: Über den neuen Kult der digitalen Vernetzung, Bielefeld: transcript.
- Ren, Hai*, 2019: Socially Engaged Art in Southwest China: Yangdeng Art Cooperative 2012–2017, Chongqing: Chongqing Publishing House.
- Ritzi, Claudia*, 2014: Die Postdemokratisierung politischer Öffentlichkeit: Kritik zeitgenössischer Demokratie – theoretische Grundlagen und analytische Perspektiven,

Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Rode, Philipp/Wanschura, Bettina/Kubesch, Christian, 2010: Kunst Macht Stadt: Vier Fallstudien zur Interaktion von Kunst und Stadtquartier, 2. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Rosol, Marit, 2013: Regieren (in) der neoliberalen Stadt – Foucaults Analyse des Neoliberalismus als Beitrag zur Stadtforschung, in: *Geographische Zeitschrift*, Bd.101, Heft 3+4, S. 132–147.

Royeck, Trixy Tiny Lucy, 2012: Geschichte zur Entstehung des Offenen Bücherschranks, in: *Bürgerstiftung Bonn (Hrsg.)*, Ihre Geschichten für den Bücherschrank. Zum 10. Geburtstag der Bürgerstiftung Bonn, S. 8-9.

Russell, Bertrand, 1947: Macht: eine sozialkritische Studie, Zürich: Europa Verlag.

Sachs Olsen, Cecilie, 2021: Socially Engaged Art and the Neoliberal City, New York, NY: Routledge.

Salheiser, Axel, 2019: Natürliche Daten: Dokumente, in: *Baur, Nina /Blasius, Jörg (Hrsg.)*, Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 1119–1134.

Sambanis, Nicholas/Schultz, Anna/Nikolova, Elena, 2018: Measuring the Effects of Economic Austerity on Pro-Sociality: Evidence from Greece, URL: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3239925, Stand 11.03.2022.

Sánchez-Camus, Roberto, 2011: Applied live art: Co-authorship in socially engaged and site-responsive performance practice, Dissertation am department of Arts and Humanities der Brunel University. URL: <http://bura.brunel.ac.uk/handle/2438/6027>.

Schäfer, Hilmar, 2014: Kultursoziologie als praxeologische Analyse heterogener Verhältnisse. Zur Geschichtlichkeit und Translokalität des Kulturerbes, in: *Fischer, Joachim /Moebius, Stephan (Hrsg.)*, Kultursoziologie des 21. Jahrhunderts, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 71–85.

Scheller, David, 2019: Demokratisierung der Postdemokratie: Städtische soziale Bewegungen in Berlin und New York City, Bielefeld: transcript.

Schmitz, Lilo (Hrsg.), 2015: Artivismus: Kunst und Aktion im Alltag der Stadt, Bielefeld: transcript.

Schneidewind, Uwe, 2014: 3 Urbane Reallabore – ein Blick in die aktuelle Forschungswerkstatt, in: *pnd/online (Planung neu denken)*, Bd. 3, S. 1-7.

Schnur, Olaf/Drilling, Matthias/Niermann, Oliver, 2019: Quartier und Demokratie: Theorie und Praxis lokaler Partizipation: zwischen Fremdbestimmung und Grassroots, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

- Schroer, Markus*, 2006: Räume, Orte, Grenzen: Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schulz-Schaeffer, Ingo*, 2010: Praxis, handlungstheoretisch betrachtet, in: Zeitschrift für Soziologie, Bd. 39, Nr. 4, S. 319–336.
- Schulz-Schaeffer, Ingo*, 2014: Akteur-Netzwerk-Theorie. Zur Ko-Konstruktion von Gesellschaft, Natur und Technik, in: *Weyer, Johannes (Hrsg.)*, Soziale Netzwerke: Konzepte und Methoden der Sozialwissenschaftlichen Netzwerkforschung, München: Oldenbourg, S. 268–290.
- Schünzel, Anja/Traue, Boris*, 2019: Websites, in: *Baur, Nina /Blasius, Jörg (Hrsg.)*, Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 1001–1013.
- Schwab, Christiane*, 2013: Texturen einer Stadt: Kulturwissenschaftliche Lektüren von Sevilla, Frankfurt am Main: Campus.
- Selle, Klaus*, 2013: Über Bürgerbeteiligung hinaus: Stadtentwicklung als Gemeinschaftsaufgabe? Analysen und Konzepte, Detmold: Verlag Dorothea Rohn.
- Sennett, Richard*, 2013: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, 2. Aufl., München: Piper.
- Siebel, Walter*, 2013: Stadt, Ungleichheit und Diversität, in: *Leviathan*, Bd. 41, Nr. 2, S. 238–263.
- Siebel, Walter*, 2018: Die Kultur der Stadt, 3. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Siebel, Walter/Wehrheim, Jan*, 2003: Öffentlichkeit und Privatheit in der überwachten Stadt, in: *DISP*, Jg. 39, Heft 153 (2/2003), S. 4–12.
- Simmel, Georg*, 2013 [1908]: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. 7. Aufl., Berlin: Duncker & Humblot.
- Spilker, Niels*, 2013: Lebenslanges Lernen als Dispositiv - Bildung, Macht und Staat in der neoliberalen Gesellschaft, Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Steets, Silke*, 2008: „Wir sind die Stadt!“ Kulturelle Netzwerke und die Konstitution städtischer Räume in Leipzig, Frankfurt am Main: Campus.
- Strauss, Anselm*, 1987: Qualitative Analysis for Social Scientists, Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Strübing, Jörg*, 2019: Grounded Theory und Theoretical Sampling, in: *Baur, Nina /Blasius, Jörg (Hrsg.)*, Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 525–544.

- Suddaby, Roy*, 2006: What Grounded Theory is not, in: *Academy of Management Journal*, Bd. 49, Nr. 4, S. 633–642.
- Swyngedouw, Erik*, 2005: Governance Innovation and the Citizen: The Janus Face of Governance-beyond-the-State, in: *Urban Studies*, Bd. 42, Nr. 11, S. 1991–2006.
- Terkessidis, Mark*, 2015: *Kollaboration*, Berlin: Suhrkamp.
- Thierbach, Cornelia/Petschick, Grit*, 2019: Beobachtung, in: *Baur, Nina /Blasius, Jörg (Hrsg.)*, *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 1165–1181.
- Thompson, Nato*, 2015: *Seeing Power: Art and Activism in the Twenty-first Century*, Brooklyn, NY: Melville House Publishing.
- Tironi, Manuel*, 2010: Gelleable Spaces, Eventful Geographies. The Case or Santiago's Experimental Music Scene, in: *Fariás, Ignacio /Bender, Thomas (Hrsg.)*, *Urban Assemblage. How Actor-Network Theory Changes Urban Studies*, New York, NY: Routledge, S. 27–52.
- Treibel, Annette*, 2009a: Die Soziologie von Norbert Elias. Eine Einführung in ihre Geschichte, Systematik und Perspektiven, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Treibel, Annette*, 2009b: Figurations- und Prozesstheorie, in: *Kneer, Georg /Schroer, Markus (Hrsg.)*, *Handbuch soziologischer Theorien*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 133–160.
- Wang, Meiqin*, 2019: *Socially Engaged Art in Contemporary China: Voices from Below*, New York, NY: Routledge.
- Wang, Meiqin*, 2022: *Socially Engaged Public Art in East Asia: Space, Place, and Community in Action*, Wilmington, Delaware: Vernon Press.
- Warner, Michael*, 2005: *Publics and Counterpublics*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Wege, Astrid*, 2001: Eines Tages werden die Wünsche die Wohnung verlassen und auf die Straße gehen: Zu interventionistischer und aktivistischer Kunst, in: *Schütz, Heinz (Hrsg.)*, *Stadt.Kunst, Veröffentlichungen zu Park Fiction*, Regensburg: Lindinger + Schmidt, S. 23–32.
- Wehrheim, Jan (Hrsg.)*, 2007: *Shopping Malls. Interdisziplinäre Betrachtungen eines neuen Raumtyps*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Weibel, Peter*, 1994: *Kontext Kunst: Kunst der 90er Jahre. Katalog zur Ausstellung „Tigon 93“*, veranstaltet von der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Köln: DuMont.
- Weibel, Peter*, 2016: Artivism. Media, Art, and Democratic Action in the Twenty-First Century, in: *Pop, Susa /Toft, Tanya /Calvillo, Nerea /Wright, Mark (Hrsg.)*, *What Urban Media*

- Art Can Do: Why, When, Where and How, Stuttgart: AVEdition, S. 66–72.
- Wenzel, Anna-Lena, 2011: 26 Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst: Ästhetische und philosophische Positionen, Bielefeld: transcript.
- Wesche, Tilo, 2018: Adorno: Eine philosophische Einführung, Ditzingen: Reclam.
- Weyer, Johannes, 2014: Zum Stand der Netzwerkforschung in den Sozialwissenschaften, in: Ders. (Hrsg.), Soziale Netzwerke: Konzepte und Methoden der Sozialwissenschaftlichen Netzwerkforschung, München: Oldenbourg, S. 39–68.
- Weyer, Johannes/Fink, Robin D/Liboschik, Tobias, 2014: Softwarebasierte Methoden der Netzwerk-Analyse, in: Weyer, Johannes (Hrsg.), Soziale Netzwerke: Konzepte und Methoden der Sozialwissenschaftlichen Netzwerkforschung, München: Oldenbourg, S. 105–128.
- Whelan, Fiona, 2014: TEN Territory, Encounter & Negotiation: A Critical Memoir by a Socially Engaged Artist, o.O: Fiona Whelan.
- White, Harrison/Fuhse, Jan/Thieman, Matthias/Buchholz, Larissa, 2007: Networks and Meaning: Styles and Switchings, in: Soziale Systeme, Bd. 13, Nr. 1, S. 543–555.
- Ziemer, Gesa, 2013: Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität, Bielefeld: transcript.
- Ziemer, Gesa, 2019: Ein weißes Pferd. Kunst im Reallabor Stadt, in: Kunstforum International, Bd. 262, S. 96–103.
- Zimmermann, Karsten/Barbehön, Marlon/Münch, Sybille, 2014: Eigenlogik der Städte: ein fachdisziplinärer Beitrag zur Diskussion, in: Leviathan, Bd. 42, Nr. 2, S. 163–173.

7.2 Webseiten

- Artbox, 2016: ARTECITYA Thessaloniki: <http://www.artecitya.gr/about.html>, Stand: 2.8.2021.
- Bachmann-Medick, Doris, 2010: Cultural Turns, in: Docupedia-Zeitgeschichte: https://docupedia.de/zg/Cultural_Turns?oldid=75507, Stand: 21.1.2021.
- Buchholz, Larissa/Wuggenig, Ulf, 2002: Constructing audiences, defining art. Public Art and social research, *pre_public*, Januar 2002: <https://transversal.at/transversal/0102/wuggenig-buchholz/en>, Stand: 6.8.2021.
- Documenta 11 – Retrospektive, 2002: <https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta11>, Stand: 19.8.2021.
- EU program ARTECITYA, 2016: <https://artosfoundation.org/project/eu-program-artecitya-en/>,

- Stand: 2.8.2021.
- Grandhotel Cosmopolis Augsburg, 2015: <https://grandhotel-cosmopolis.org/de/>, Stand: 2.8.2021.
- Güntzel, Swaantje*, 2019: An interview with Swaantje Güntzel, the artist who throws plastic trash back into our faces: <https://we-make-money-not-art.com/an-interview-with-swaantje-guntzel-the-artist-who-throws-plastic-trash-back-into-our-faces/>, Stand: 29.5.2023.
- IBA Hamburg*, 2011: LABOR für Kunst und Stadtentwicklung; Kreatives Quartier Elbinsel: <https://www.internationale-bauausstellung-hamburg.de/projekte/kreatives-quartier-elbinsel/labor-fuer-kunst-und-stadtentwicklung/projekt/kreatives-quartier-elbinsel.html>, Stand: 19.8.2021.
- Ippolito, Fabio*, 2020: Bottom-up Social Structure's Reshaping: the case of "Project Row Houses", *Flash Art*, 2020: <https://flash---art.com/2020/10/project-row-houses/#>, Stand: 9.8.2021.
- Jacob, Mary Jane*, 2011: Culture in Action, <https://never-the-same.org/interviews/mary-jane-jacob/>, Stand: 4.8.2022.
- Lacy, Suzanne* Full Circle (1992-1993); Suzanne Lacy and a coalition of Chicago Women, in: Suzanne Lacy: <https://www.suzannelacy.com/full-circle/>, Stand: 10.3.2023.
- Netzwerk Recht auf Stadt*, 2020: Recht auf Stadt: <http://www.rechtaufstadt.net/ueber-about/>, Stand: 12.12.2020.
- Park Fiction: <https://park-fiction.net/>, Stand: 10.4.2023.
- Philadelphia Assembled, 2017: <http://phlassembled.net/project/>, Stand: 2.8.2021.
- Power House Productions, 2015: <https://www.commonfield.org/network/1583/power-house-productions>, Stand: 2.8.2021.
- practise(in)cognition: <https://cargocollective.com/practiseincognition>, Stand 2.8.2021.
- Raumlabor*, 2018: Floating University Berlin: <https://raumlabor.net/floating-university-berlin-an-offshore-campus-for-cities-in-transformation/>, Stand: 29.5.2023.
- Sheikh, Simon*, 2002: In the Place of the Public Sphere, <http://www.societyofcontrol.com/research/sheikh.htm>, Stand: 19.8.2021.
- Sholette, Gregory*, 2020: Reimagining Higher Education Through Socially Engaged Art, *Hyperallergic*, 2020: <https://hyperallergic.com/579853/reimagining-higher-education-through-socially-engaged-art/>, Stand: 29.5.2023.
- Stadt Köln*, 2022: StadtLabor für Kunst im öffentlichen Raum: <https://www.stadt-koeln.de/artikel/04525/>, Stand: 8.7.2022.
- SUPERFLEX, 2022: https://superflex.net/texts/superflexs_tools, Stand: 8.7.2022.

Tate Modern Community Art o.D. a: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/community-art>,
Stand: 19.3.2023.

Tate Modern Socially Engaged Practice o.D. b: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/socially-engaged-practice>, Stand: 19.3.2023.

The Nest Collective The Nest Collective: <https://www.thisisthenest.com/>, Stand 3.5.2022

Thompson, Nato, 2011: *Living as Form*:
https://creativetime.org/programs/archive/2011/livingasform/curator_statement.htm,
Stand: 19.8.2021.

Umweltbundesamt Stadtentwicklung: <https://www.umweltbundesamt.de/themen/nachhaltigkeitsstrategien-internationales/planungsinstrumente/umweltschonende-raumplanung/stadtentwicklung#stadtentwicklung-aktiver-planungs-und-veranderungsprozess>, Stand: 30.4.2023.

WochenKlausur, 2022: Method: <http://www.wochenklausur.at/methode.php?lang=en>, Stand: 4.8.2022.

Zafeiropoulos, Theodoros HomeLand:
<https://theodoroszafeiropoulos.com/2018/04/04/homeland/>, Stand 4.8.2022.

7.3 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: „Perceiving Academy“ von Eric Ellingsen. Skulpturale Gebilde werden auf einem öffentlichen Platz im Hafen von Thessaloniki bewegt, Foto: George Kogias	20
Abbildung 2: Verschiebungen in der SEA (eigene Darstellung)	29
Abbildung 3: „Fail # Better“ von Lina Faller, Thomas Stussi, Marcel Mieth, Marian Burchardt als Teil von „Oda Projesi“ in Galata, Istanbul, Foto: Oda Projesi Archive	34
Abbildung 4: Das Wandbild „Mi Abuelita“ von Judith F. Baca in Los Angeles (1970), Foto: SPARC Archives	40
Abbildung 5: Irene Hixon Whitney Bridge in Minneapolis von Siah Armajani (1988), Foto: Wikimedia Creatice Commons	41
Abbildung 6: „Die Offene Bibliothek“ von Clegg & Guttmann in Hamburg-Barmbek (Hellbrookstraße/Hardorffsweg, September 1993), Foto: Claus Friede	47
Abbildung 7: „Full Circle“ von Suzanne Lacy in Zusammenarbeit mit Frauen in Chicago (1992-1993), Foto: Suzanne Lacy Studio	48
Abbildung 8: Der Antonipark auf St. Pauli in Hamburg mit dem Kunstprojekt „Park Fiction“ (2006), Foto: Wikipedia Creative Commons	51
Abbildung 9: „Projekt Row Houses“ in Houston, Texas, Foto: Wikipedia Creative Commons	52
Abbildung 10: Partizipatives Kunstschaffen im urbanen Raum (eigene Darstellung)	57
Abbildung 11: Übersicht theoretische Konzepte und Fragestellungen für die Empirie (eigene Darstellung)	171
Abbildung 12: Übersicht Dokumente für die Dokumentenanalyse (eigene Darstellung)	182
Abbildung 13: Zusammenstellung der Samples (eigene Darstellung)	192
Abbildung 14: Internationale Partner von ARTECITYA (eigene Darstellung)	197
Abbildung 15: Lokales Netzwerk von ARTECITYA. Die gestrichelten Linien zeigen, welche Akteure miteinander verbunden sind. (eigene Darstellung)	198
Abbildung 16: Das LABattoir in Thessaloniki, Foto: Lena Jöhnk	199

Abbildung 17: Mitglieder der Agency im Gespräch mit den Künstler*innen Lee Peemoeller und Eric Ellingsen, Foto: Artbox	202
Abbildung 18: Yiannis Boutaris bei der Eröffnung von ARTECITYA Thessaloniki, Foto: Ingo Duennebier.....	208
Abbildung 19: What's Up Park in Thessaloniki, Foto: Wikimapia Creative Commons.....	211
Abbildung 20: Die Künstler*innen Swaantje Güntzel und Jan Philip Scheibe auf der Uferpromenade in Thessaloniki, Foto: George Kogias	215
Abbildung 21: Die Künstlerin Lynn Peemoeller besucht PERKA, eine Landwirtschaftsinitiative in Thessaloniki, Foto: Giorgos Kogias	218
Abbildung 22: Das Kollektiv Coalesce trifft sich im LABattoir, Foto: LABattoir Team.....	221
Abbildung 23: Innenstadt von Thessalonik, Foto: Lena Jöhnk.....	230
Abbildung 24: Spätrömischer Triumphbogen in Thessaloniki, Foto: Lena Jöhnk.....	231
Abbildung 25: Beschmierte Hinweisschilder im Stadtviertel Ladadika in Thessaloniki, Foto: Lena Jöhnk.....	233
Abbildung 26: Uferpromenade in Thessalonik, Foto: Lena Jöhnk.....	239
Abbildung 27: Stadtspaziergang in Thessaloniki als Teil der „Radical Imagination Community – Perceiving Academy“ von Eric Ellingsen, Foto: George Kogias	241
Abbildung 28: Teilnehmende der Perceiving Academy lassen ein Floß ins Wasser an der Uferpromenade von Thessaloniki als Teil der „Radical Imagination Community – Perceiving Academy“ von Eric Ellingsen, Foto: George Kogias.	242
Abbildung 29: Interaktion mit Passanten als Teil der „Radical Imagination Community – Perceiving Academy“ von Eric Ellingsen, Foto: George Kogias	244
Abbildung 30: Stand mit Gebäck als Teil der Arbeit „You are Food“ von Lee Peemoeller, Foto: George Kogias...	247
Abbildung 31: „Plastisphere“ von Swaantje Güntzel und Jan Philip Scheibe, Foto: George Kogias	248
Abbildung 32: „Putzen“ von Swaantje Güntzel und Jan Philip Scheibe, Foto: George Kogias.....	249
Abbildung 33: Der Künstler Christof Mayer von Raumlabor gibt einen Workshop im LABattoir, Foto: LABattoir Team.....	252
Abbildung 34: Das Goethe-Institut Thessaloniki mit der Gartengestaltung von Giorgos Gyparakis, Foto: Lena Jöhnk	256
Abbildung 35: Der Künstler Theodoros Zafeiropoulos bei der Arbeit an Homeland, Foto: Artbox.....	259

7.4 Übersicht Interviews

Nr.	Name der interviewten Person	Funktion im Projekt ARTECITYA	Datum der Aufnahme	Ort der Aufnahme	Länge des Interviews	Stichwörter zum Inhalt
	Artbox					
1	Christos Savvidis, Artbox Founding Director	Artistic Director	2016/06/30	Büro Artbox	35:24 min.	Ziel von ARTECITYA, Eric und Lynns Projekte, Rolle des GI in ARTECITYA, GI als öffentlicher Raum? Öffentlicher Raum in Thessaloniki, Begründung für die

						Einladung von Künstlern aus dem Ausland
2	Lydia Chatziakovou, Artbox Co-Director	Curator of the Residency Program	2016/06/30	Büro Artbox	14:30 min. Unterbrechungen in Deutsch und Griechisch	Auswahl der Künstler/innen für das Residenzprogramm und strategische Überlegungen zu den Residenzen, Eric and Lynns Projekt, Begründung für die Einladung von Künstlern aus dem Ausland, Gründe für Artbox und Lydia persönlich sich in dem Projekt zu engagieren und sich SEA zuzuwenden, EU-ARTECITYA-Netzwerk
8	Christos Savvidis, Artbox Founding Director Lydia Chatziakovou, Artbox Co-Director	Artistic Director Curator of the residency program	2017/06/07	Skype	53:44 min.	Bericht über die Ereignisse / Zusammenfassung (stärker strukturiert als die anderen Interviews) LABattoir und Verbindung zu ARTECITYA Residenzen
9	Christos Savvidis, Artbox Founding Director	Artistic Director	2020/02/26	Skype	60:30 min.	Fazit zum Projekt
10	Dr. Sotirios Bahtsetzis, Artbox Research Director	Scientific Advisor	2016/10/21	Residenz des Goethe-Instituts	65:50 min.	Entstehung des Projekts, Zusammenarbeit und Rolle der Akteure der Agency, anfängliche Vision des Projekts, eigene Rolle im Projekt, Reflektion zu SEA, Netzworkebildung mit ARTECITYA innerhalb von Thessaloniki

	Goethe-Institut					
12_a	Aris Kalogiros, Programm Coordinator Goethe-Institut Thessaloniki	Coordinator	2016/06/30	Goethe-Institut Büro	32:58 min. Transkript ab Minute 18, da die Minuten davor nicht relevant sind.	Min 1-18 Aris erläutert Vorläuferprojekte von ARTECITYA Ab min 18: Partnernetzwerk des Projekts wird aufgezeichnet und erläutert; Erläuterung der Kontaktaufnahme mit der Stadt, Aufnahme des Partners HELEXPO
12_b	Aris Kalogiros, Programm Coordinator Goethe-Institut Thessaloniki	Coordinator	2016/06/30	Goethe-Institut Büro	28:00 min.	Partnernetzwerk des Projekts wird aufgezeichnet und erläutert; Erläuterung der Kontaktaufnahme mit der Stadt, Aufnahme des Partners HELEXPO
13	Peter Panes, Director Goethe-Institut Thessaloniki	General Director of the Program	2016/06/30	Goethe-Institut Büro	17:59 min.	Zur Genese von ARTECITYA, EU-Antrag, EU-Partnernetzwerk, Neuer Partner HELEXPO, Einbezug von Fakultäten der Uni Thessaloniki
14	Aris Kalogiros, Programm Coordinator Goethe-Institut Thessaloniki	Coordinator	2016/09/07	Goethe-Institut Büro	39:16 min.	Folgegespräch zum EU-Partnernetzwerk, Bericht zu den Ereignissen der letzten Monate
16	Peter Panes, Director Goethe-Institut Thessaloniki	General Director of the Program	2016/10/20	Goethe-Institut Büro	62:57 min.	Dynamik und Entwicklung von ARTECITYA, Beziehung zur Stadtregierung, Veränderung der Arbeit der Agency, Vernetzung mit den anderen EU-Partnern von ARTECITYA

17	Aris Kalogiros, Programm Coordinator Goethe-Institut Thessaloniki	Coordinator	2017/04/01	Goethe-Institut Büro	14:48 min.	EU-Partner-Netzwerk, insb. Zusammenarbeit mit HELEXPO und KunstRepublik, Projekte der anderen Partner
	Artists					
18	Eric Ellingsen, Arist	Artist in Residence	2016/06/30	Projektraum ARTECITYA	72:16 min. ersten 4 Minuten werden weggelassen, da sie für die Auswertung nicht relevant sind.	Erklärt Perceiving Walks, Use and Misperception of Public Space in Germany and US, Über-Professionalisierung und Einschränkungen an American Universities, Begründung seines Interesses an Thessaloniki (über Sotirios) und die Konditionen seiner Residenz, Alltag in der Residenz, Zusammenarbeit mit Artbox, Urban Space in Thessaloniki, sein möglicher Beitrag zu Thessaloniki / Perspektive von außen, Reflexion über die Parole „Art for Social Change“, Inwieweit profitiert er von der Erfahrung der Agency?
20	Lynn Peemoeller, Artist and Landscape Architect	Artist in Residence	2016/08/31	Skype	50:00 min., die letzten 3:20 min. werden weglassen, da sie für die Auswertung nicht relevant sind.	Weiteres Vorgehen für die Projekte zum Thema Food Waste in Thessaloniki und die Schwierigkeiten, ihre Rolle als Künstlerin

21	Eric Ellingsen, Artist	Artist in Residence	2016/09/0 1	Skype	74:50 min.	Reflexion auf sein Projekt, Gespräch über Mind Map, die während seines ersten Besuchs entstand bzw. danach.
24	Theodoros Zafeiropolous, Artist	Artist of „Homeland“	2016/10/1 9	Goethe- Institut Garden	48:53 min.	Konzept und Prozess von „Homeland“, Reflexion der Partizipationsformen
Participants Perceiving Academy						
27	Chryssa Kotoula; Student Art Academy (4th year)	Participants Perceiving Academy	2016/09/0 5	Skype	36:24 min. Transkript ab Minute 5, da der Teil davor für die Auswertung nicht relevant ist.	Public Space, Erfahrung in der Perceiving Academy und weitere Aktivitäten im Kontext von ARTECITYA
30	Fenia Nevrokopli, Architect (young professional)	Participant Perceiving Academy	2016/09/0 7	Café	16:57 min.	Erfahrung in der Perceiving Academy, Gedanken über den öffentlichen Raum in Thessaloniki (Ich habe sie um eine Mental Map gebeten, sie hat sie aber nicht geschickt.
Local Politicians						
31_a	Elli Chrysidou, Deputy Mayor for Culture & Education	Was involved in the planning of ARTECITYA	2016/09/0 8	Office Elli Chrysidou	14:58 min. Greek with Translation	Bedeutung von ARTECITYA für das Projekt.
31_b	Elli Chrysidou, Deputy Mayor for Culture & Education	Was involved in the planning of ARTECITYA	2016/09/0 8	Office Elli Chrysidou	08:04 min. Greek with Translation	

32	Spiros Pengas, Deputy Mayor for Tourism Development and International Relations, an elected local council member of Thessaloniki, vorher Deputy Mayor for Culture & Education	Collaboration with the Goethe-Institut in the past, not involved in ARTECITYA	2016/09/09	Office Spiros Pengas	39:44 min.	Öffentlicher Raum in Thessaloniki, Verdichtung, Kulturpolitik der vergangenen Jahre, Aufbauen von Netzwerken, Slogan „Ich kümmere mich um meine Stadt, ich adoptiere meine Nachbarschaft.“, Graffiti als großes Problem der Stadt und Äußerung von sozialem Druck, Politik der Kosmopolisierung der Stadt
Academia and Journalism						
33	Evangelia Athanassiou, Assistant Professor, Department of Urban and Regional Planning, Aristotle University of Thessaloniki	Not familiar with ARTECITYA	2016/09/08	Aristotle University	25:43 min.	Urban Space in Thessaloniki, Urban Space und die Krise, Vandalismus, Nachhaltigkeit
34_a	George Toulas, Journalist and Activist	Collaboration with the Goethe-Institut in the past, not involved in ARTECITYA	2016/06/30	Office George Toulas	47:58 min.	Nutzung des öffentlichen Raumes, viele Aktivitäten im öffentlichen Raum, Stadtentwicklung, Veränderungen seit der Krise
34_b	George Toulas, Journalist and Activist	Collaboration with the Goethe-Institut in the past, not involved in ARTECITYA	2016/06/30	Office George Toulas	4:34 min.	

35	Daria Evdokimova, Project Manager Appolonia	Project Manager Appolonia, Appolonia had the „Lead“ for the EU-Project ARTECITYA	2020/03/05	Skype	48:07 min.	Entstehung von ARTECITYA, Verständnis des öffentlichen Raumes, ARTECIYTA lokal und im Austausch der EU-Partner
----	---	--	------------	-------	------------	--

7.5 Interviewleitfaden (exemplarisch)

Leitfaden für das Interview Nr. 9

Begrüßung und Datenschutz

Public Space in Thessaloniki

<i>Hauptfragen</i>	<i>Rückfragen</i>
The notion of Public Space has been discussed in Thessaloniki and some entities tried to build or influence public space. Could you talk a little bit about that?	Which role did the city, university, other cultural institutions, activists, free art scene play? Which role did the Goethe-Institut play? Which role did ARTECITYA play?
Which changes do you see since 2015 in Thessaloniki when it comes to Public Space?	

ARTECITYA in general / ARTECITYA allgemein

Looking back to ARTECITYA what would be your conclusion?	
What was ARTECITYA's goal and what did ARTECITYA achieve?	What went especially well? What did not work out?
To which extend did the goal of ARTECITYA change throughout these years?	In an older program the topic of urban development was emphasized a lot. (How does the city we want to live in looks like? How could urban development happen considering the needs and of the citizens as well as local and global changes?) To

What are the reasons for it?	<p>which extent did these questions remain crucial to the project?</p> <p>Or did that shift to s.th. else, for example creative industries?</p>
ARTECITYA has come to an end. Sustainability was crucial for your work. - What exactly remains of ARTECITYA?	<p>Is the artwork "HomeLand" continuing?</p> <p>To which extend is the garden of the Goethe-Institut a public space /meeting point more than it was before? Second evaluation of the garden?</p> <p>What happened with the local artist collective "Practice(In)Cognition"?</p> <p>What became of the relationship between ARTECITYA and LABattoir, and how about the residencies?</p>
How would you describe the dynamic of ARTECITYA	Involvement of the local art scene? In which way were universities or other local partners involved?

Network / Netzwerk

How was it possible to position ARTECITYA at the same time locally and within the network of the other EU partners?	How did the partnership with HELEXPO evolve?
Could you talk about the exchange with the other EU partners?	<p>What was the result of the exchange with the other EU partners?</p> <p>Long-term goal as it was verbalized in the EU proposal was „making ARTECITYA and its co-organizers into a specialized platform and experienced operator for developing projects involving architects, visual artists and researches with the public“. How did this happen?</p> <p>The EU proposal puts emphasize on the possibility to learn from each other and implements successful models from other cities. What do you think about that?</p> <p>What do you think needed to be different so that these goals could be reached?</p> <p>The concept for the EU talks about visibility outside the EU. Did that happen?</p> <p>What happened to the ARTECITYA.eu website?</p> <p>What happened with these goals promised in the EU proposal?</p>

	<p>Web documentary: 20 short films on ARTECITYA and its co-organizers to be broadcast by ARTE. In the long run there will be a full-length film.</p> <p>E.book production</p> <p>Publication</p>
How would you describe the dynamic within the EU-ARTECITYA network?	

AGENCY

Could you please describe the role of the Agency very briefly?	<p>To which extent was the Agency able to invent models /stimulate projects?</p> <p>Which formats and strategies did the Agency test?</p> <p>To which extent has the way the Agency works changed throughout the project?</p> <p>How did the work of the Agency change?</p>
What has the Agency learned from the projects?	<p>How did you deal with the openness of the projects in the sense that it was not clear from the beginning what would happen and if they would succeed?</p> <p>To which extent did the AGENCY / Artbox influence the creative process of ARTECITYA?</p>
Was it possible to bring the models which were tested in Thessaloniki to other places?	Was that the intention?
What happened to this goal for the AGENCY: „The Agency will explore possibilities of creating a new vocabulary for the marketing of cities (which will reflect not only how others perceive Thessaloniki but also, and foremost, how locals perceive their own city). These possibilities depend on shifting the focus away from monuments, buildings, facts to people, creators, and alternative spaces. The tool for this is an existing platform (www.bandrop.tv), that is already working towards the creation of an alternative tourist guide for Thessaloniki and (soon) other cities.“?	

Residencies / Residenzen

Can you talk a little bit about the other artists in residence?	
Are residencies a good way to stimulate Art for Social Change?	Why?
What was successful, what was less successful?	What happened to Lynns and Erics projects?

Theoretical Questions / Theoretische Fragen

How can art encourage social participation?	Do you have examples? Why to do Social Change with Art since contemporary art is difficult to understand and most people do not have any contact with it?
To which extent can a project like ARTECITYA contribute to the shaping of the urban space?	Which artistic strategies are used?
How would you define the art which took place within ARTECITYA?	

Abschluss

Beendigung des Interviews und Dank

7.6 Interviewauswertung (exemplarisch)

Interview mit einem selbstständigen Kulturschaffenden aus Thessaloniki (anonymisiert)

Legende zu den farblichen Markierungen:

Selbstverständnis

konkretes Vorgehen des Projekts

Zentrale theoretische Konzepte

Beziehungen

Öffentlicher Raum

Formate

Kunstprojekte

<i>Transkript mit farblicher Markierung</i>	<i>Notizen für die Auswertung</i>
<p>I (Lena Jöhnk): So, today is February 26. And I'm going to have an interview with S.</p> <p>S., thank you for your time and are you fine with me recording this?</p>	
<p>B (S.): Yes, it's fine.</p>	
<p>I: Okay, good. Perfect. So, we would like to talk about Artecitya, I mean, the project is now over but at the same time it's not, right? Because you are continuing in a lot of different ways now. So maybe we start with reflecting a little bit on public space in Thessaloniki. So, the notion of public space has been discussed in Thessaloniki and some entities tried to build or influence public space, as Artecitya. So, could you talk a little bit about that?</p>	
<p>B: Yeah. I see. That there are some attempts to create some projects in the public sphere in Thessaloniki, but none of it was real concrete approach. So, it was more like trying something and then leave it and so there was no real continuation of some projects or, or an idea or or an attempt to really influence the public sphere. And that was one of the problems we faced because the communities were a little bit suspicious like okay, you're coming now, but in one, two or three months, you're not going to work with us anymore. You're going to just get the promotion and, you know, the hype of the whole thing but then you're going to disappear as they did in the past. Anyway, in these projects, it's very crucial to gain trust from the community and that was one of the main project problems that we had. You remember that we started that with ANONYMUS other artists to try to do something in the public sphere. But that was project based. So Artecitya was project based, and because the structure of the whole project was like that, and so we couldn't really see the long-term impact of these projects because each artist had a different focus, they had a different approach and they had some limitations, budget wise, resources wise, but also timewise. We changed that in the next project, the continuation of the Artecitya project which was the LABattoir project. Because then we had to focus on a certain area and so we invited all the artists to focus on a certain area, even artists who came to us for a short period like Tania Bruguera. She came just for a workshop. She was focusing on that area, too. So that was, let's say, a more mature approach and we had already acquired some skills from the Artecitya project. And then we started implementing them within the LABattoir project. And the main problem that we had was what I mentioned before, this lack of trust from the community</p>	<p>Spricht über die Ausgangslage in Thessaloniki und das Problem, dass viele Projekt, die den öff. Raum umgestalten wollen, nur für kurze Zeit bestehen und dann wieder verschwinden und die Unsicherheit und die Ernüchterung bei lokalen Projektpatnern, die dadurch entsteht.</p> <p>Reflexion über den eigenen Ansatz und was daraus für zukünftige Projekte gelernt wurde.</p>

I: Sorry, the community? The neighborhood around LABattoir?	
B: Yeah. Which is this problematic area that I mentioned, with prostitution, with drugs, with illegal immigrants with the lack of the sense of community. There is no sense of neighborhood Also the structure of the buildings and everything, it's very strange that you see some buildings and then nothing and then another building and so it's not a real neighborhood. All these are elements that create this problematic area, and of course the problems and everything. It's, it's a very complex thing. So, we decided that we are going to insist in focusing on this area and we are trying to gain this, let's say, trust from the neighborhood. And the next problem was that we had some impact in the community but the community that we were in contact with - it was activists - not the real problem. The people that were connected to the real problems, they were a little bit distant and not so ready to really work with you or collaborate with you.	
I: Why do you think that was the case? Because of lack of trust or also because they, I mean, they were, as you said, activists? How was their relation towards art?	
B: Yeah. First of all, there is a problem in the communities in Greece, that they are not so familiar with these processes. There are not a lot of artists that are dealing with art for social change and socially related projects. So, nobody knows about these things and at the same time, there is no tradition in community-based things in Greece. So, these are negatives when you're trying to implement a project like that, these are negative things. These are problems. These are things we have to overcome. And then we realized that, although it seems like we don't have, we are not reaching the core of the problem, the people that are connected to the core of the problem, we realized that some actions that we did had impact. They had even impact on the police, they made a difference (...) on the prostitutes, on the drug dealers. Everybody was affected. They started asking what we are doing. Who are you? Are you going to come very often here? So, we realized, although we didn't have direct contact with most of them at least parts of the problem they started being affected through what we were doing. The thing is that our goal is to this effect to be more controlled. It's not a random effect. That you're doing something and you just have a reaction, we have to control them. First of all, we have to convince them that we are not there to solve the problem either way, this way or the other way. We are not against prostitution, we are not against drugs, we are not there to solve the problem, that way to decide which is good and which has to go away and which is to stay and because everybody has a totally different notion of what is the best for the area. There are people that they believe it should become a very rich, and you know, a very elegant area. There are people that are working there and they want to keep the rents low and they want a more of a neighborhood for young people, for creative people and all that. So, our role is not to say to the prostitutes go away or to solve this problem in that way. We have to be outside of this, and we have to empower the community to find their own solutions.	Reflektiert über die Beziehung zu den Menschen, die sich in der Nachbarschaft von LABattoir aufhalten bzw. dort wohnen sowie über die Rolle der Agency in diesem Gefüge.

I: Okay, I understand. And when it comes to public space in general in Thessaloniki. (...) what do you think? Has something changed since 2015? So, apart from Artecitya, so I know that there was a lot going on, also in other parts of the city trying to make the city more available to the citizens. So, what do you think? Has something changed since then and for better or worse? #08:36#	
B: Yeah, I'm not sure that there is a big change in the way that the community perceives the public space in Thessaloniki. I mean, at least this is not something that is a result of a strategy or a policy. It's just the community changes and these creates some changes in the public sphere but not as a result of something that was programmed and that was designed to happen. But this doesn't mean that Artecitya is the big difference, I'm not saying that. I'm just saying that we tried and maybe we created something or with LABattoir or with this new project, maybe we will do something. But these things, they need a lot of time in order to see the real results. And maybe what we should do is to send it to you. We have research and an evaluation of what we did with the LABattoir project and it's going to be ready in the next 20 to 30 days and I will send it to you just fulfilled because it refers to all, and we're using two different techniques. One is SRS. You're familiar with SRS? And also what's the other one? Anyway, I will send it to you and you will see it's a unique combination of two approaches. And we've done that with Hyperlink from Switzerland and a professor of Sociology in Gratz in Austria and so you will see it, it is in English.	Studie zu LABattoir
I: Sounds perfect. Thank you. Thank you so much. And when it comes to public space, or in this case LABattoir, which role did the City play or does the City play?	
B: The City is the municipality or institution you mean?	
I: Yes, the institution, the municipality,	
B: We had a change. There is a new municipality. A new mayor, this creates a big problem, new condition, because he is very conservative and he's not very friendly with arts and all that, he's doing very old-fashioned things. So on top of that we have a very strong influence by the religious, the church and everything which is very conservative. Of course, Thessaloniki becomes a much more conservative place now, which is not good. Of course, the Butaris era, the previous mayor, he was a very open minded, he was really a very contemporary person. He was very open and all that. But that was a small, a short interval. The reality is that Thessaloniki is deeply conservative.	Neue Stadtverwaltung setzt andere Prioritäten
I: I listened to our interview and it is so interesting. Anyhow, so, I mean, we talked already a little bit about Artecitya, but looking back to Artecitya what would be your conclusion? So, I mean, you know that it goes on with LABattoir but in itself, the project Artecitya is now over, right? So, what would be your conclusion on Artecitya?	

<p>B: I think that more or less it was a successful project in terms of it created the basis in order to, to be able to handle certain things with the society and the local communities and in a way because it was very artistic. It was on the safe side, I mean, all the projects that we had depended on a certain artist. So, he was responsible in a way to find ways to be with a community. And so it was, as I see it now from a distance, it was easier to achieve our goal. Because the main issue with Artecitya it was the artistic part, so it was easier to achieve that. But that was okay. I don't know if it was planned or not. But it was okay. Because in that way, you had the opportunity to test the community and the balance between art and community and the public sphere and everything. Because as I told you, there is no tradition with these projects. So, it's not like doing a certain similar project in let's say in England or in the States. There is a tradition there and there is a community participation feeling in the community that helps a lot if you're trying to do something like that. So, in a way Artecitya was successful towards the goals. I mean, Artecitya had certain goals, and I think that we fulfilled most of them, but at the same time, it was useful the way it was structured in order to be the basis of the next step.</p>	<p>Interessante Reflexion. S. sieht Artecitya als eine Art Vorbereitung für weitere an Communities orientierte Kunst- und Kulturprojekte, die auf einen längeren Zeitraum angelegt sind.</p>
<p>I: Okay, could you just sum up what were the goals of Artecitya?</p>	
<p>B: Yeah, the goal for Artecitya was to prove, to prove that art can really change the everyday life, the life in the city. We tried that each partner solved this problem in a different way. We thought that through art for social change we can change everyday life in the city. Have you seen the catalogue?</p>	<p>Ausgangsgedanke des Projekts wird beschrieben. Gemeint sind die Partner von ARTECITYA.</p>
<p>I: I have not yet, I haven't seen it, I know that it exists. And I wrote to ANONYMUS in order to send me a copy, but they didn't respond so far. So maybe you can send me one.</p>	
<p>B: Yeah, there is a copy in PDF.</p>	
<p>I: Yeah, PDF is fine. I don't need it (printed).</p>	
<p>B: It's in my, let me check. It's in our site. While we are talking, I can check on our website.</p>	
<p>I: On the website? Because I didn't see it. I didn't see it.</p>	
<p>B: And also we have another publication you will see that is the last publication that we have, we do, it was a project actually. Let me check.</p>	
<p>I: Do you mean on Artbox website?</p>	

B: yeah	
I: By the way, what happened to the Artecitya website I mean, you have the other Artecitya website in Greek, but the main website?	
B: Is it not working anymore?	
I: I can't find it.	
B: Oh, I don't know this is, this was something that ANONYMUS was dealing with. Let me check. Yeah, I can't find it, right. The Greek one is working. I can see that the Greek one is is working. I will send you the link to the PDF.	
I: Perfect. Thank you so much. Yes. So, back to Artecitya: What would you say what went especially well?	
B: I'm not sure if I can pick something and leave something out. I mean, maybe what I can say is what was the most interesting process? Yeah, I think that Eric Ellingsen's was very interesting, what he did and Thomas Koch. He did this project within LABattoir. And that was very interesting because we combined the two projects in a way and so we gave him the platform of LABattoir in order to be used from the two last residency artists. And they did something very interesting. I mean, Thomas Koch did a very interesting workshop that concluded in an exhibition and also he was part of the (unv. #18:39#). So, he combined a lot of platforms, let's say, and the workshop that he gave, it was amazing. It was very interesting what he did with the participants in the workshops, and actually created a call together with the Raumlabor person who came here and Christof Mayer. They created actually some labs, some group of people and they continue working within LABattoir or outside of LABattoir. But they stayed as an independent group for months and months and some of them they're still working and that was also the result from Eric Ellingsen. The group that he created, and it was changing two or three names and different combinations of people, but it was very active till now. I mean, now it's a little bit, it's not so active because a lot of people are in Berlin or they're in the military, that is just a coincidence that it's not so active. But I think it's going to be reactivated again. I'm sorry because it was very powerful. And they had some contact with Eric till very recently. I heard that they are still in contact. #20.09#	<p>Interessante Vorgehensweisen wiesen die Projekte mit Thomas Koch und Eric Ellingson auf.</p> <p>Media Lab ist durch die Workshops mit Thomas Koch entstanden.</p> <p>Christos beschreibt, wie eine Gruppe junger Menschen aus Thessaloniki sich ausgehend von der Perceiving Academy selbst organisiert hat.</p>
I: Yeah, sounds good. So, there was another group coming out of the project with Thomas Koch and Christof Mayer.	
B: Yeah, projects more with architects and you know, in the city and it was more a construction lab.	

I: And what do you think what did not work out when it comes to Artecitya? #20:35#	
B: I mean, ANONYMUS project was not quite successful in terms of not having a continuation. Because I don't know what was the problem, maybe the goals of the project where the community was not ready to, to accept this proposal. Or ANONYMUS was not so close to the project in order to give it, you know, the space to become bigger and bigger. And maybe food was not one of the major things in Greece, I don't know. No. And "Plastisphere", I mean, it was very successful in terms of the impact, but it was designed like that: performative, they don't have a specific audience, they had to deal with the unexpected, and maybe you will see it and then you start asking and all that, I mean, that was designed like that. And so in that perspective it was successful but with no continuation in terms of, but that was not the intention of that project. #21:55#	
I: Yes, I see. And with ANONYMUS's project or it ended with a festival, right? So, there was no food campaign nothing else than that.	
B: Although we insisted that we said that maybe you should try to leave something. I mean, as a campaign or as a group of people working towards a certain direction, but no, it was not. It didn't work.	
I: And what do you think? To which extent did the goal of Artecitya, Thessaloniki changed throughout these years? I think you have already talked about this, but maybe you can summarize.	
B: Yeah, I think the important thing and you will find a text in this catalog about that. But the most important thing that the Artecitya did: You remember that from the beginning we said that we don't have the money to create projects. We just have the money to create the platform for projects, to be next to the community and all that. So that's why we created the agency. The agency, it was a trick in order to start new things in the city. And if we have to count how successful that was, I think it was very successful because we managed to convince the community, the municipality, and also the Niarchos Foundation to give us money to continue with the LABattoir project. So, in that perspective, it was more successful that we expected because we manage without the resources to create something for the city. And if you think if you see that the LABattoir project continues with a common lab project. So, it's something that lasts at least for four years after Artecitya. So that means that it's quite sustainable. #24:04#	Reflexion über die Vorgehensweise und das, was im Projekt gut lief.
I: Yeah, that's perfect. That leads me directly to my next question which is about sustainability which was crucial for Artecitya. And so, maybe you can explain again what remains of Artecitya. So, for example, is "Homeland" going on there, the installation?	
B: So, "Homeland" is still it's very slow, I mean, it continues, the artist is bringing some extra material and all that, em, the yard is quite mature now. I	

mean when you come you will see that the plants and everything are changing, they made some small alterations in order to become this whole new design, part of the everyday life of the Goethe-Institut, in general I think it was successful. But still, I don't believe that you can compare the impact of a continuation of a project for four years to what a garden in the city can do. I mean, it's two different approaches.	
I: Of course. Exactly.	
B: If you see the garden of Goethe, there are people that hate it, people that they love it. There are people that they pass by, and they say now we change and we're coming through that because it's very nice. Other people maybe they say things like these stones are like gravestones and people don't like them. You know, it's typical with public artworks and everything but for me, the notion that if you want to create something different and to make a change, you can use the artist. This is very new. For me, it's an example that it's there. It's gonna last for 10 years, let's say 20 years. I don't know. And so, in that perspective, it's successful.	Er bezieht sich auf den Garten des Goethe-Instituts Spricht über "Points of View"
I: Do you think that the Goethe garden has become more of a public space through this installation?	
B: Yes, I think everybody realizes that there is a big change. Of course, the approach from the Goethe-Institut is restricting for people to feel like it's their own garden, because it's close that somebody has the keys. And of course, it's a school so they don't want everybody to be around when the children are there. So, there are a lot of restrictions. But I think that a neighborhood or at least in some interview that we have, the neighborhood believes that it's more open, more friendly and they like it better. #23:02#	
I: So, you did a second evaluation of the garden since you said you have some interviews?	
B: Yeah, we do not have real research, sociological or whatever. But we had a meeting between the artist and the audience, the neighborhood. We invited everybody and we talked it through with a little bit of food and music and all that. So, it was not a real research or real scientific thing. But it was, you know, the notion, of course, the people that came. I'm sure that they came because they like it. So, it's not a real sample, but in a way, we had very good comments. But the real impact is that we have a sample. And we have an example, we have a case of use of artists in a public space, in a private public space.	
I: Yeah, sounds good. And then of course LABattoir is this a sustainable thing? You have already talked about this. Is there anything else you want, would like to add when it comes to LABattoir?	

<p>B: No, I think that, well, okay, I think as a project it was quite successful. And you will read also the report and you will see also the negative and the problems that we had but in general it was very successful. And in in terms of Artecitya, it was a proof of sustainability of the project. So, the notion and the idea of the agency was successful, and that was very difficult to achieve because we knew that it's going to be very difficult to prove that this mental, eh, it was a game in a way that the agency, it's going to work. It's going to give some results.</p>	
<p>I: Yes, I mean, the agency, I think is a very interesting element in the Artecitya project. So maybe you can describe again the role of the agency, very briefly. #29:16#</p>	
<p>B: The agency was a mental structure that we created in order to be able to handle the difficulties that the project itself, the lack of resources, and lack of time also, because the duration, it was almost three years, and we had the initial problems with the European Union, so it became almost two years at the end. But anyway, the thing is that we decided that the sustainability which was very crucial from the beginning we have to deal with it by creating an agency. We cannot really do something which is going to stay. So, we tried to devise this thing in order to be able to give access to somebody else to do that, and to create a continuation with different problems. So, the whole thing really worked. In my mind I don't have any negative thing towards that. I mean, really, that it was absolutely, of course I'm not saying that it was all programmed and that we were sure of what we were doing but it worked in the end. #30:37#</p>	<p>Sieht die Agency auch als eine Möglichkeit an, nachhaltig zu arbeiten.</p>
<p>I: I think you already talked about the formats and strategies the agency tested. So maybe you can just sum up this again.</p>	
<p>B: Yeah, you will find this information in the text that we have about the continuation of Artecitya to LABattoir, the sustainability of the project. You will find very interesting information there. Yeah, I think that you will be covered.</p>	
<p>I: Okay, good. Sounds good. So, when it comes to Artecitya in general, I mean, the network of Artecitya. How was it possible to position Artecitya at the same time locally and within the network of the EU partners? Because it always had these two sides, right?</p>	
<p>B: Yeah, that was not quite successful with Artecitya. I mean, the collaboration between the partners it was not real, it was not. We tried very hard to invite and really cooperate with some of the partners. It was not really working. And some of the partners they never worked with others and so in terms of collaboration between partners, I think that I'm totally not satisfied at all. #32:07#</p>	<p>Zusammenarbeit mit den Partnern war nicht erfolgreich.</p>
<p>I: And do you know if there have been other exchanges between the partners?</p>	

<p>B: Yeah, there was a successful collaboration between the Bellastock and the French partner and Slovenian partner. They did a lot of projects together. But we invited them also because we'd like very much their work, but it was too late. They had already allocated their money in other projects. So it was, I mean, we were a little bit late in creating these synergies. But, yeah, it was one of the main disadvantages of the project. Also, the evaluation from the European Union underlined this, but also the evaluation of the European Union that happened before the end, just before the end, it was like: the two projects in Thessaloniki, the HELEXPO project and the Artecitya Thessaloniki project were almost 100% successful towards their goals and everything. Yeah! So, and that was a very, you know, for us it was a very fulfilling thing to understand that both projects were very successful in terms of what were our regional goals and what we succeeded. #33:39#</p>	
<p>I: Which was the partnership with HELEXPO, how did the partnership with HELEXPO evolve?</p>	
<p>B: It was very interesting because they are not a cultural institution, so they don't really know how to deal with these things. During the first year it was a little bit problematic in terms of they didn't know what we are doing. Before they saw the result they gave us 200 square meters within their project. And when they saw the result of it they gave us for the next year 3000 square meters.</p>	
<p>I: Wow!</p>	
<p>B: The next year again the same.</p>	
<p>I: You mean in the fair?</p>	
<p>B: In the fair. The second year they gave us 3000 square meters in level one, which was not for use because it's very difficult in a fair situation to go up and see something because everything is in the ground level and you see so many things that you cannot really invite people, you cannot make them go up. And so, they gave it to us in a way it was a trap. Okay, give them 3000 square meters, they will not fill the space. They will not invite people, it's not possible, because all the commercial exhibitions that were done in that space were not successful because of this distance from the ground level. And for us, it was a line of people trying to get up. So, it was really very successful for them. And now we are collaborating also in the new project, they invested they are giving money and space. So, this is also proof that they like the experience with Artecitya, and now they are very, they feel more closed, culturally and all that. And this is quite a successful thing because it's good to have such big and powerful institutions to have a feeling that art is not just bullshit, it's something more interesting and it can create something also useful for them. So now every time that we approach them, they feel like: Oh, yeah, let's do something again. It was so successful, let's work together and all that. So, this is good.</p>	

I: Excellent. The EU proposal puts emphasis on the possibility to learn from each other and to implement successful models from other cities, which is a huge goal. I mean, did that happen? What do you think about that?	
B: Not really. I mean, it was the less successful thing of Artecitya.	
I: And what do you think what needs to happen in order to make this possible, I mean, to create a model and bring it to another city? Do you think this is possible at all and if yes how?	
B: Yeah, it needs to be there from the beginning. I mean, if I'm going to work with you, you are in Berlin, and I am in Thessaloniki and we have to work together we don't have to do that after we got the money and after we started implementing because then it's too late. Because I need to (unv. #37:16) you to realize who are you what you're doing and all that. It has to be something that is planned and executed from the beginning.	
I: Apart from an EU project, so imagine you created a model throughout Artecitya and now you want to bring this to another city. Do you think this is possible with the different local contexts?	
B: Yeah, we work with the Common Lab project and also with LABattoir, I mean, for us, this is a continuation. This is the same project in a way but with different let's say implementations. For us it's the same thematic, so all these projects we tried from the beginning even with Artecitya and it was not successful this exchange of knowledge between cities. With LABattoir it was not so easy because the main funding was given for Thessaloniki so we couldn't spend money abroad. So that was a problem. But now with this Common Lab project, we had it in the beginning that we have to work with other cities to implement our model in other cities in order for the manual to be more concrete because you cannot create a manual for a community just testing it in Thessaloniki. We have to test it in other situations. And we had it in our proposal. So, the second year, it's devoted mainly for testing the model in other cities and the cities were London, Berlin, Athens and Istanbul, I think? I do not remember exactly, but then we had a dramatic cut of funds. So, it was approved in a way that we can only implement the first phase in Thessaloniki. But now we are applying for extra money from Niarchos Foundation and other institutions in order to find the money to implement this in other cities in order to have more concrete, and I had already some contacts in London with Whitechapel Gallery. And in Berlin, we have a partner there and in Athens, we have a partner. We are to implement it, but we have to find the money in order to do it. #40:23#	Spricht über das neue Projekt Common Lab
I: Sounds very interesting.	
B: It's going to be very interesting to see how this thing works. Also one of the main things that we created through LABattoir and also through Artecitya, it started from Artecitya. Do you remember the Media Lab, the mobile studio that	Media Lab und Mobile Stage als zwei erfolgreiche Tools, die

<p>we use for the conference? That was evolved in a tool, a tool that helped us to create, a tool that also educated people but they had some workshops around this studio, but also it was a tool in order to use it to go deeper in the community to create archives, video archives and all that. And also to have some live broadcast between cities and to bring LABattoir and the project more close to other cities. And also, that was one of the tools that we created and evolved, it was evolved through LABattoir, And now we're building a third phase of that with the Common Lab project. We will make it more compact, more mobile, let's say, and also we created in the LABattoir, starting from Artecitya with Christof Mayer we started a mobile studio, a mobile stage that maybe you can see it in our project and now we are building a second phase of that. It is going to be used also in "Freiraum" project because the "Freiraum" people liked it a lot, and they want to use it within "Freiraum". So, this is also another success: something that we used as a tool and we created that out of workshops with a lot of people coming from abroad, bringing knowledge, we have people worked for months in what is the theatrical scene what is a scene in general, how we will construct that? They worked with a Turkish designer in order to finalize the whole thing. And then we implemented that, we tested that in different situations in the neighborhood and this device that we created now it is adopted by "Freiraum" and other institutions that want to use it. #42:58#</p>	<p>von bestimmten lokalen Gruppen unter Anleitung entwickelt wurden.</p>
<p>I: And this thing is called Mobile Stage? Okay. So and you tested it in Thessaloniki and?</p>	
<p>B: Yeah, in different situations, we gave it to performers, we gave it for lectures, we gave it to in different situations. And within the FREIRAUM project, the third meeting that we had in Thessaloniki, it was tested three nights in three different scenarios, let's say. It was quite successful. And that's why Alonia liked it a lot and they said, okay, let's use it in order to create also a unification between the cities of the "Freiraum" network.</p>	<p>Alonia ist eine Mitarbeiterin des Goethe-Instituts</p>
<p>I: Do you have any documentation of the testing?</p>	
<p>B: Yes, I'm going to give you some ideas. Yeah, so this is a link but also you will find a link in LABattoir, let me check that. Yeah.</p>	
<p>I: First thing, I thought I looked at everything but maybe I didn't see that.</p>	
<p>B: It's quite complex and big the whole thing.</p>	
<p>I: Yeah the LABattoir website is big.</p>	
<p>B: The mobile stage is called also the tribal city stage. So, you will find some information. There is information also in Greek but you will understand what's happening there. And also there is some English texts and also there are some video so you will understand what's happening.</p>	

I: By the way, the Artecitya application said that there will be an ebook production.	
B: No, do you mean the general thing?	
I: Yes.	
B: No, that never happened. They changed that. They created this book. But we created something, let me bring it to your attention.	
I: You mean this? It is on my desk.	Gemeint ist das Kartenspiel, welches als Teil der Dokumentation dient.
B: And also, you participated in it. No, the other thing, I don't know where the PDF is.	
I: And did the broadcasting by Arte happen?	
B: No, never.	
I: Okay.	
B: Because that was something that the main partner started working with. But then we realized what they wanted. We had some meetings in Strasbourg actually with ANONYMUS from the very beginning, and they said that their approach was just a documentary of creating a public event. It was not a real thing. And we said no, we don't want something like that. So, we created our own videos, but no, Arte was not part of it.	
I: And the concept of Artecitya also talks about visibility outside the EU, like in Oman and so on. Did that happen?	
B: That happened in different cities. I mean, the main event was in how they call it? Oh, Sorry I'm...	
I: It doesn't matter. So, but there was something?	
B: It's a no, it's impossible to remember where some satellite events happened outside of Europe.	

I: Okay. So, how many times did you meet in the network? The EU network?	
B: Every partner had a meeting in their own city.	
I: Wow. Okay, so eight meetings?	
B: More. Because at the end, we had some additional partners. No, we didn't have another meeting in Thessaloniki because of HelExpo because we had the first one here, but I think it was nine or ten meetings. If you want a precise number, I can search a little bit and I can send it to you.	
I: Yeah, I think it's fine that way. Yeah, I mean, it's so interesting what all happened. I mean, it had, there was a lot, a lot happening, I think. And let me check if there's anything else I wanted to ask you. I yeah, the residences: I mean, the residences were the core element of Artecitya, right? So, can you talk a little bit about the other artists and residents? I mean, the ones after Eric Ellingsen, and Lynn? The 'Plastisphere' was before and then there were I think, Christof Mayer and Thomas Koch.	
B: Yes Thomas KOch, Evi Karathanasopoulou and Christof Mayer. These three they coexisted with LABattoir project. So, we had the space. And although they stayed in the Goethe-Institut, they work – as did Eric Ellingsen - within the laboratory space, and Christof Mayer, he did some workshops, very interesting workshops with constructing the whole building. And actually, the result was not to construct something in the building but to create something that it's going to be useful for the group of people participating in the workshops. And they started working as a laboratory. So, it was quite interesting six months up and down and changing things and, but it was quite interesting. Christof Mayer participated also in the workshops of creating the mobile states. So, he had influence in two different approaches. Evi Karathanasopoulou was mainly focusing on sound. So, she had a very interesting workshop during her residency about how to use podcast in order to create a sound archive. And she tried to give information about how to create a radio with stories about the neighborhood and all of that. And she gave examples but also, they started working on certain things. The result of that collaborative work participated in "Freiraum" in Berlin. It was part of it. And Evi Karathanasopoulou, she also influenced some of the participants and they continued with working with sound and they created some interesting projects in the next level. And they had some interviews from the neighborhood, they had some soundscapes, and they, so, it was useful for them. Although they started as they had nothing to do with art or with sound or whatever. And Christoph, more or less I told you that he was quite involved in different levels. He created some workshops about sound and also a 360 VR and all these new technologies that were very interesting for the people, for the participants in the workshops. They created some (unv. #51.48#) together, and he participated together with his group in HELExpo, a big exhibition Lydia curated. It was an exhibition about new media and new technologies. And they participated in "Freiraum", They went to Berlin. I mean, they had exposure in different areas. And Thomas Koch had a very interesting installation within LABattoir as an exhibition. And but he	

<p>didn't continue working with the group because it was so many different approaches and so many techniques, and he couldn't really create a concrete group. But there are people that are involved in LABattoir projects that we are doing with them and they started from his workshop. #52:45#</p>	
<p>I: And you said that they wanted after his workshops, they didn't want to do something in the LABattoir, but for the group can you specify what that was?</p>	
<p>B: They did. They used some equipment like 360 cameras and all that. And they had to create their own format. So, they went out in the area around LABattoir. They had some very interesting tests with cameras. I mean, one was different perspective of how you see the everyday life in the neighborhood. But it was just a test for the workshop. It never became a real work for an exhibition. Of course, this doesn't mean that it was not successful because our goal was not to exhibit everything or to create art out of it. But yet, in most of the cases it became something tangibility and something that you can present to the audience. But that was not the reality with Thomas Koch group.</p>	
<p>I: So, would you say that residencies are a good way to stimulate art for social change? So after having had this experience with different residences, what do you think? Is this a good tool for it?</p>	
<p>B: If it's a good practice let's say?</p>	
<p>I: Yes, a good practice.</p>	
<p>B: Yes, I think it's the only practice I think that you can use when you're dealing with a certain group of people as a community. I think if you want to bring something from outside of the community, residency is the only practice.</p>	Residenzen als eine gut geeignete Praxis für SEA
<p>I: Why do you think so?</p>	
<p>B: Because it's, it's the only practice that gives you the opportunity for a long-term project. Usually, residents are months or year sometime and the artist is there, is next to the community. He lives there, he participates in everyday life. Of course, every time it depends on the character, or the qualities that the artist brings, maybe the theme that he approaches the problem that he is trying to address, all these elements that they can help or not help at all to be negative or positive towards the final result. But usually, my belief is that residency is one of the strongest tools for contemporary art in order to deal with society. #55:32#</p>	
<p>I: And to, to conclude, I would like to ask you some theoretical questions. So, what do you think how can art encourage social participation? So, I mean, you have given me a lot of examples, but I mean, why to do social change with art since contemporary art is difficult to understand and the majority of people</p>	

does not have any contact with it, and you said that Thessaloniki even more that.	
<p>B: When we are talking about participatory projects or Art for Social Change or Socially Engaged Art we're not talking about classical forms of contemporary art. So the element of "I don't know anything about contemporary art" is not an issue. Because the artist who is dealing deeply with this practice of Art of Social Change, his approaching the issue not as an expert in contemporary art, but he's trying to become member of the society. He's trying to understand the community, and he's trying to really instigate new ways to address a problem. So I think that the artist in this situation, you cannot really say that the problem is that the local community doesn't understand contemporary art. Because sometimes you don't understand that this is a contemporary art project. Because it doesn't have all these characteristics. It doesn't have the association with museums or curators or. So it's really a social, the social is more important in this project. What I was saying about the communities here is that they are not familiar with participation as a community, not in contemporary art projects. If you do a project in the States, people are ready to go out and plan something all together or save a space or create something, noß</p>	
I: Yes and no, there are other problems.	
<p>B: Yeah, but it's more open. The society is more open more used to it, they have heard about projects like that. And even if they don't associate this with contemporary art or to museums or whatever, this activity is more familiar to them than to the people in Greece. The problem is not the contemporary art. It's the (lack of) tradition to participate in common actions in the public sphere.</p>	Hier wird deutlich, dass es um die Mentalität der Leute geht, die nicht zu partizipativen Projekten passt.
I: Okay, yeah. So, one last thing when it comes to Artecitya and the Agency: I mean, there were certain roles for Artbox, for the Goethe-Institut, for your scientific advisor. So, can you talk about this? How did this evolve throughout the project?	
<p>B: Yeah, I think that the main project was Artecitya, it was like, there was a peak for the agency. The organizers were the artists actually, in a broader sense. But this was a problem, not a problem, an issue that we didn't want to deal with. Because we didn't want to emphasize in, you know why this is our role and why we're doing that. And we wanted to act like the artists actually, and to play with the traditional role of curators or artists or people that are creating a contemporary art project or a participatory project. But we wanted not emphasize in these technical issues, but to create something and then maybe somebody can come and study that and say, okay, you reacted as artists, what is your position to that? So, this is something that we never touched really. It was always in our mind. We discussed it, we had it in front of us, but we never wanted to really discuss on that because we thought that it's going to create a distraction from the main issue that was to create something sustainable for the future for the project.</p>	Beschreibt, dass sie ihre eigene Rolle im Projekt nicht reflektieren und nicht zur Disposition stellen wollten.

I: Okay, thank you so much.