

Is it Art? Politische Kunstpraxen der späten 80er und 90er Jahre – drei Beispiele

Während im vorhergegangenen Kapitel einige zentrale Zusammenhänge zwischen Kunst im öffentlichen Raum, Stadtentwicklung und Standortpolitik skizziert wurden, widmet sich dieses Kapitel politischen Kunstpraxen, die das Leben Marginalisierter in den Städten in den Mittelpunkt stellen. Zwar stellt nur eines der folgenden Beispiele einen direkten Bezug zu den in Kapitel II skizzierten Entwicklungen her, dadurch jedoch, dass alle drei Projekte mit Marginalisierten arbeiten und im städtischen Raum intervenieren, rücken sie diejenigen in den Mittelpunkt, die bei den zuletzt genannten Beispielen entweder ausgegrenzt, ignoriert oder im Kontext des Kunstprojekts zwar benannt, gleichzeitig jedoch zugunsten des ungestörten Kunstgenusses aus dem städtischen Raum verbannt werden.

Die hier vorgestellten Beispiele haben keinen direkten historischen oder formalen Bezug zu den InnenStadtAktionen, sie sollen jedoch als Beispiele für politisch-künstlerische Interventionen vorgestellt werden, die über einen kritischen künstlerischen Kommentar zu gesellschaftlichen Problemen hinausgehen. Die jeweiligen InitiatorInnen agieren einerseits als KünstlerInnen, indem sie ihre Arbeit jeweils an eine Kunstinstitution koppeln und sich an der Auseinandersetzung um die Definition des Kunstbegriffs beteiligen, andererseits agieren sie als politische Subjekte, indem sie direkt in gesellschaftlichen Konfliktfeldern intervenieren. Es soll deutlich werden, dass politische Interventionen von KünstlerInnen, wie sie im Rahmen der InnenStadtAktionen vorgenommen werden, in den 90er Jahren keine Seltenheit sind und aus einer kritischen Auseinandersetzung von KünstlerInnen mit politischen und ge-

sellschaftlichen Entwicklungen resultieren. Ergänzend zum politischen Kontext der InnenStadtAktionen sollen damit beispielhaft Eckpunkte aus dem Kunstkontext umrissen werden.

Politische/aktivistische Kunst in den 90er Jahren – ein Überblick

Politische Kunstpraxen erfahren Ende der 80er und Anfang bis Mitte der 90er Jahre zunächst in den USA, später auch in Deutschland erhöhte Aufmerksamkeit seitens der Kunstinstitutionen und der Kunstkritik. Die Bearbeitung politischer Fragen, die mit der Entwicklung ungewohnter künstlerischer Arbeitsweisen einhergeht, wird im Vergleich zur Kunst der 80er Jahre als Paradigmenwechsel wahrgenommen.¹

Die von Nina Felshin herausgegebene Aufsatzsammlung „But is it Art? The Spirit of Art as Activism“² stellt eine Auswahl US-amerikanischer EinzelkünstlerInnen und Gruppenzusammenhänge vor, die zum Teil bereits seit den 70er Jahren, schwerpunktmäßig jedoch in den 80er und 90er Jahren an der Schnittstelle zwischen Kunstprojekt und politischem Aktivismus arbeiten. Diese Praxen aktivistischer Kunst sind nach Felshin gekennzeichnet durch „the innovative use of public space to address issues of sociopolitical and cultural significance, and to encourage community or public participation as a means of effecting social change [...]“.³ Sie sind oft außerhalb der (Kunst-)Institutionen angesiedelt und sollen auch außerhalb derselben durch ein unspezifisches, breiteres Publikum rezipiert werden. Methodisch sind sie „process- rather than object- or product-oriented“, nehmen die Form von „temporal interventions, such as performances or performance-based activities, media-events, exhibitions, and installations“ an und bedienen sich darüber hinaus Mainstream-Medien wie Werbeträgern oder Plakaten.⁴ Ein weiteres wichtiges Element ist die vorherige Erforschung sozialer oder politischer Zusammenhänge, die Partizipation von Betroffenen sowie das Arbeiten in Gruppenzusammenhängen, hinter deren Label der Name der beteilig-

1 Vgl. Stella Rollig: „Das wahre Leben. Projektorientierte Kunst in den neunziger Jahren“, in: Marius Babias (Hg.), thüringer rostbratwurst – kunst party club – kunst und das politische feld – ich war dabei, als..., Frankfurt am Main: Städelschule 1996, S. 4-12, hier S. 4.

2 Nina Felshin (Hg.): But is it Art? The Spirit of Art as Activism, Seattle/Washington: Bay Press 1995.

3 Nina Felshin: „Introduction“, in: dies. (Hg.), But is it Art?, S. 9-30, hier S. 9.

4 Vgl. ebd., S. 10ff.

ten EinzelkünstlerInnen verschwindet, d.h. die Frage der AutorInnen-schaft spielt oftmals keine Rolle mehr.⁵ Viele KünstlerInnen gründen außerdem selbstverwaltete Ausstellungsräume, um Themen behandeln zu können, die von etablierten Kunstinstitutionen ausgeschlossen werden.⁶ Die Auseinandersetzung mit politischen AktivistInnen führt zu einer Form von kulturellem Aktivismus, der mit einer scharfen Kritik des Kunstmarktes und seiner Institutionen einhergeht.

Einige Aspekte dieser Entwicklung finden wenig später auch in Deutschland Niederschlag. Während die 80er Jahre als Dekade einer neuen Innerlichkeit, der Neuen Wilden, des Neoexpressionismus, kurz: der werk- und autororientierten Kunst beschrieben werden, gelten die 90er Jahre als Jahrzehnt einer (re-)politisierten Kunst, welche die Auseinandersetzung mit dem politischen und sozialen Kontext sucht, die Rolle des Künstlers beziehungsweise der Künstlerin innerhalb des Kunstsystems kritisch hinterfragt, Gruppenarbeit forciert und in selbstorganisierten Clubs und Galerien Institutionskritik übt. Als Gründe hierfür werden neben dem Einfluss US-amerikanischer Kunstpraxen die politischen Umbrüche in Deutschland und Europa 1989/90 und deren Folgen, wie beispielsweise ein erstarkender Neofaschismus genannt⁷ sowie der

5 Vgl. ebd.

6 Als Beispiel kann die von Group Material schon 1980 gegründete Galerie in einem Ladenlokal an der Lower Eastside in Manhattan gelten: „We are desperately tired and critical of the drawn out traditions of formalism, conservatism, and pseudo avant-gardism that dominate the official art world. As artists and writers we want to maintain control over our work, directing our energies to the demands of social conditions as opposed to the demands of the art market. While most art institutions separate art from the world, neutralizing any abrasive forms and contents, Group Material accentuates the cutting edge of art. We want our work and the work of others to take a broader cultural activism. [...] We will show art that tends to be under-represented or excluded from the official art world due to the art's sexual, political, ethnic, colloquial, or unmarketable nature. Our exhibitions will not feature artists as individual personalities. Instead, every show has a distinct social theme, a context that militates art works in order to explore and illuminate a variety of controversial cultural problems and issues. [...] Group Material investigates problematic social issues through artistic means. The multiplicity of meanings surrounding a subject are presented so that a broad audience can be introduced to the theme, engaging in evaluations and further examinations on their own. Our work is accessible and informal without scarifying complexity and rigor.... We invite everyone to question the entire culture we take for granted.“ (Group Material Calendar of Events, 1980-1981, zit. nach Jan Avgikos: „Group Material Timeline: Activism as a Work of Art“, in: N. Felshin [Hg.], *But is it Art?*, S. 85-116, hier S. 89f.)

7 Vgl. H. Kube Ventura, Holger: *Politische Kunst Begriffe*, S. 146-151.

Einbruch des Kunstmarktes, der eine finanzielle Absicherung durch die eigene Kunstproduktion immer unwahrscheinlicher erscheinen lässt.⁸ Kube Ventura verweist darüber hinaus auf den zeitgleich stattfindenden Boom der Techno-Bewegung, die zu Beginn als neue, enthierarchisierte Subkultur gilt⁹, oder die fortschreitende Entwicklung des Internet, die Möglichkeiten zur Schaffung von Gegenöffentlichkeiten und demokratische(re)n Formen von Kommunikation eröffnet.¹⁰

Die Entwicklung politischer Kunstpraxen geht einher mit einer Abwendung vom werkorientierten Kunstbegriff. Die künstlerische Produktion nimmt andere Formen an und besteht nun beispielsweise aus Recherche, Sammlung und Bereitstellung von Materialien zu verschiedenen Themen, die sowohl eine Auseinandersetzung mit dem Kunstbetrieb selbst als auch mit weiterführenden gesellschaftspolitischen Fragen forcieren soll. Der enge Rahmen des Kunstkontexts wird zugunsten interdisziplinärer Forschung verlassen, die Auseinandersetzung mit Soziologie, Geschichtsforschung, Biotechnologie oder Genderstudies gesucht.¹¹

Gleichzeitig ändert sich das Rollenverständnis der KünstlerInnen. In den selbstorganisierten Kunsträumen, in denen solche Arbeiten gezeigt werden, den ‚Art Clubs‘ und ‚Home Galleries‘, übernehmen sie gleichzeitig auch andere Aufgaben, so dass die Grenzen zwischen künstlerischer Produktion, Organisation und Kunstvermittlung verwischen. Hier wie auch bei größeren politischen Kunstprojekten sind die anfallenden Aufgaben oftmals nicht allein zu bewältigen, so dass die Bildung von Gruppenzusammenhängen und Vernetzung von KünstlerInnen eine große Rolle spielt. Ohnehin gerät das Bild des autonomen KünstlerInnen-genies durch Einflüsse des Poststrukturalismus ins Wanken:

„In Zusammenhang mit dem schwindenden Glauben an schöpferische Individualität schien die Konjunktur von Gruppen, Kollektiven, Aktionsgemeinschaften nur folgerichtig. Diese Entwicklung ist nicht nur mit Polit-Strategien erklärt worden, sondern auch mit der poststrukturalistischen These vom Verschwinden des individuellen Autors aus der Kollektivpsychologie und dem Brüchigwerden und Changieren festgefügtter Identitäten. Dazu kamen ganz praktische Gründe, wie der organisatorische Aufwand der Projektarbeit und das Erfordernis einer Vernetzung des Parallel- oder Ersatzsystems zum kommerziellen Mainstream. Mit der Abwertung des persönlichen Ausdrucks und dem Vermeiden einer künstlerischen Handschrift setzte sich eine Ästhetik des coolen Understatement, des Anonymen und Funktionellen durch, die sich in

8 Vgl. ebd., S. 88-93.

9 Vgl. ebd., S. 128-137.

10 Vgl. ebd., S. 138-145.

11 Vgl. Stella Rolig: „Das wahre Leben“, S. 10.

möglichst lapidaren Installationen mit dem Charakter von Büros, Archiven, Info-Läden oder Clubatmosphäre abbildete.

Wie die KünstlerInnen erprobten auch andere Beteiligte des Kunstbetriebs ein neues Rollenbild. Wo KünstlerInnen nicht nur Objekte kreieren, sondern ebenso Texte, Recherchen und Interventionen, wo sie Kommunikationssettings schaffen und Dienstleistungen anbieten, politische Analysen liefern und Materialkompendien herausgeben, da ist die Abgrenzung zur Tätigkeit von KritikerInnen, AutorInnen und KuratorInnen oft nicht mehr klar bzw. einleuchtend. Als Reaktion auf diese Annäherung der Berufsbilder im kulturellen Feld wurde versuchsweise die Bezeichnung ‚Cultural Worker‘ aus dem Amerikanischen übernommen.¹²

Als Konsequenz aus der verstärkten Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Phänomenen und der eigenen Rolle innerhalb des Kunstbetriebs und der Gesellschaft entsteht erneut das Bemühen, als KünstlerIn auf gesellschaftliche Entwicklungen Einfluss zu nehmen und konkret im außerinstitutionellen Rahmen zu intervenieren. Da die eigenen Clubs und Galerien trotz gegenteiliger Bemühungen primär von den InitiatorInnen und ihrem politisch-künstlerischen Umfeld frequentiert werden, darüber hinaus jedoch meist wenig Wirkung entfalten, intervenieren viele KünstlerInnen im öffentlichen Raum und versuchen andere (Teil-)Öffentlichkeiten zu erreichen oder mit diesen zusammenzuarbeiten.

Obwohl politische Kunstzusammenhänge sich oftmals in Abgrenzung zu den bestehenden (etablierten) Kunstinstitutionen formieren, wird dennoch partiell die Zusammenarbeit mit diesen gesucht, teils, um die eigene politische Arbeit auch dem Kunstpublikum zugänglich zu machen, teils, um die jeweilige Infrastruktur, wie Geld, Public Relations etc., für die eigenen Zwecke zu nutzen. Die Museen und Galerien wiederum erkennen in den ungewohnten künstlerischen Praxen einen neuen Trend, der im institutionellen Kontext aufgegriffen werden muss.¹³ Kube Ventura kritisiert die Institutionalisierung solcher politischer Kunstpraxen als deren Entkräftung, denn es

„wurden gerade durch die Proklamation einer Re-Politisierung unter der Parole des ‚Kontextualismus‘ konkrete Kontexte nachhaltig ausgeblendet. Denn indem Themen, AkteurInnen, Funktionen und Bedingungen politischer Fragestellungen als (wiederkehrende) künstlerische Programmpunkte einer damali-

¹² Ebd.

¹³ Eine wichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang die von Peter Weibel 1994 initiierte Ausstellung „Kontextkunst“, die verschiedene Formen politischer Kunstpraxis zu kategorisieren versucht. (Vgl. Peter Weibel [Hg.]: Kontext Kunst: The Art of the 90's [Ausstellungskatalog], Köln: Du Mont Verlag 1994.)

gen Ausstellungslandschaft ins Blickfeld gerückt wurden, kanalisierte sich ihr kritisches und widerständiges Potential als autorgebundene Kreativität. Durch das identifizieren und wiedererkennen von AutorInnen werden diese im Kunstkontext immer zu ‚kritischen KünstlerInnen‘: RezipientInnen tendieren sodann dazu, die politischen Dimensionen den ästhetischen unterzuordnen und ihrem Bedürfnis nach auktorialen Bildern und nach fetischisierbarer Objekthaftigkeit zu folgen. Als ‚politische Kunst‘ – und zwar nur noch Kunst – tragen solche Arbeiten daher zur Konsolidierung des Status quo der thematisierten gesellschaftlichen Verhältnisse bei. Sind sie einmal als ‚neue Avantgarde‘ exponiert, verpackt und beschriftet, wird es überflüssig, sich mit den künstlerischen Kritiken zu beschäftigen und ihre Übertragbarkeit zu überprüfen.¹⁴

Die hier rückblickend grob skizzierten Eckpunkte politischer Kunstpraxis der 90er Jahre bilden den Rahmen für die im Folgenden vorzustellenden Projekte, ebenso wie für die InnenStadtAktionen selbst. Als Referenzpunkte für die InnenStadtAktionen werden im Folgenden Beispiele vorgestellt, die auf verschiedenen Ebenen der politisierten Kunstpraxis der 90er Jahre anzusiedeln sind. Gemeinsam ist ihnen die Bezugnahme auf den städtischen Raum und die Auseinandersetzung mit Marginalisierten. Die dabei angewandten Strategien und Methoden sind unterschiedlich, ebenso wie die selbstdefinierte Verortung im Kunstkontext. Als eine mögliche Form der Kategorisierung soll die von Kube Ventura entwickelte Unterscheidung in ‚Informationskunst (als taktisches Medium)‘, ‚Interventionskunst (als Realpolitik)‘ und ‚Impulskunst (als trigger)‘¹⁵ herangezogen werden. Als Beispiele sollen skizziert werden:

- Das Projekt „If you lived here...“ von Martha Rosler in der Dia Art Foundation, New York, als Beispiel für ‚Informationskunst (als taktisches Medium)‘. Dieses stellt einen wichtigen Referenzpunkt für politische Kunstpraxen dar, deren Schwerpunkt auf der Distribution schwer zugänglicher Informationen liegt. Rosler untersucht mit ihrem Projekt die Restrukturierung Sohos, seine Entwicklung zum Art District und deren Folgen für die dort lebende einkommensschwache Bevölkerung und arbeitet dabei mit verschiedenen Gruppen und Initiativen zusammen.
- „Passion Impossible – 7 Tage Notruf für Deutschland (eine Bahnmissionsmission)“ von Christoph Schlingensiefel als Beispiel für ‚Impulskunst (als trigger)‘. Anders als Rosler arbeitet Schlingensiefel nicht im Bereich der bildenden Kunst, sondern ist Theater- und

14 H. Kube Ventura: Politische Kunst Begriffe, S. 73.

15 Vgl. ebd., S. 177-207.

Filmregisseur. Viele seiner Aktionen lassen sich jedoch dem Bereich der Aktionskunst zuordnen. Während Rosler eine Kunstinstitution nutzt, um politische Kritik zu transportieren, verlässt Schlingensiefel mit seinem Projekt die Institution Theater, um auf der Straße mit dort lebenden Marginalisierten zu arbeiten. Er betreibt eine Art Empowerment, das schließlich dazu führt, dass das Projekt nach Beendigung der Aktion von Beteiligten weitergeführt wird, ohne dass dies vorher intendiert gewesen wäre.

- Zwei Projekte der Gruppe WochenKlausur als Beispiel für ‚Interventionskunst (als Realpolitik)‘. Von den genannten Beispielen ragen die Projekte von WochenKlausur am weitesten in den Bereich der Sozialarbeit hinein. WochenKlausur arbeitet mit Kunstinstitutionen zusammen und nutzt diese als Infrastruktur, um konkrete politische beziehungsweise soziale Interventionen zu planen und auszuführen. Gleichzeitig geht es den InitiatorInnen jedoch explizit darum, sich an der Auseinandersetzung um die Definition des Kunstbegriffs zu beteiligen.

„If you lived here...“ (Informationskunst [als taktisches Medium])

Martha Roslers Projekt „If you lived here...“, 1987 bis 1989 in der Dia Art Foundation im New Yorker Kunst-District Soho realisiert, soll als Beispiel herangezogen werden, weil es ein wichtiges Referenzmodell für politische Kunstpraxen der 90er Jahre in Deutschland darstellt¹⁶ und auch von einigen aus dem Kunstkontext stammenden AktivistInnen der InnenStadtAktionen explizit als Bezugspunkt ihrer Arbeit genannt wird.¹⁷ Das Projekt umfasst drei Ausstellungen, die sich mit der Umstrukturierung Sohos, den sich dort vollziehenden Gentrifizierungsprozessen¹⁸ und deren Folgen für einkommensschwache Bevölkerungs-

16 Vgl. ebd., S. 154.

17 Gespräch mit Katja Reichert am 4.3.2002.

18 Möntmann definiert in ihrer Analyse des Projekts den Begriff der Gentrification unter Bezugnahme auf Dangschat/Friedrichs und Neil Smiths wie folgt: „Der Prozeß der Gentrification als eine spezifische Form des Wandels städtischer Wohngebiete bedeutet das ‚Eindringen einer statushöheren Bevölkerung in ein Wohngebiet einer statusniedrigeren Bevölkerung und die damit verbundene Aufwertung der Wohnbausubstanz und Infrastruktur. Es handelt sich hierbei zumeist um innenstadtnahe Wohngebiete.‘ [...] Neil Smith beschreibt die Gentrification als einen ‚Prozeß, in dessen Verlauf zuvor verwahrloste und verfallene innerstädtische Arbeiterviertel für Wohn- und Freizeitnutzungen der Mittelklasse systematisch saniert und

gruppen befassen. Insgesamt werden über 200 Beiträge von KünstlerInnen, TheoretikerInnen, Community-AktivistInnen und Wohnungslosen gezeigt und mehrere öffentliche Diskussionsrunden initiiert. Ergänzend dazu erscheint die Publikation „If you lived here. The City in Art, Theory, and Social Activism. A Project by Martha Rosler“¹⁹, die von Rosler als eigenständiger Projektteil begriffen wird.

Möglich wird ein solches Projekt in einer anerkannten Kunstinstitution zu diesem Zeitpunkt unter anderem deshalb, weil in den USA vor allem im Zusammenhang mit der AIDS-Krise und den Reaktionen der Reagan-Regierung auf diese, KünstlerInnen in den 80er Jahren wieder verstärkt politisches Engagement zeigen, das sich auch auf die Kunstinstitutionen auswirkt.²⁰ Martha Rosler selbst beschreibt den Einfluss der AIDS-Krise auf den Kunstbetrieb wie folgt:

„Culture itself – ‚society‘ – continues to be a problem, as it has for artist for centuries. The problem tends to manifest as a series of questions. With whom to identify, for whom to make work and how to seek patronage. The immediacy of AIDS activism and its evident relevance to all levels of the art world, including museum staff, brought politicized art far more deeply into the art

renoviert werden‘ [...]. Dieser Prozeß hat eine Segregation zur Folge: Bestimmte Menschengruppen werden in einem legalen Prozeß von den als privilegiert geltenden Lebensumständen ausgeschlossen. Ansteigende Mietpreise der alten Wohnungen, extrem hohe Mietpreise der luxussanierten Wohnungen und umgewandelten Lofts enteignen die alten Mieter und lassen sie unter erheblich schlechteren Lebensbedingungen in billigere Stadtviertel ziehen.“ (Nina Möntmann: Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green, Köln: Verlag Walther König 2002, S. 85.)

- 19 Brian Wallis (Hg.): If You Lived Here. The City in Art, Theory, and Social Activism. A Project by Martha Rosler, Seattle/Washington: Bay Press 1991.
- 20 Eine wichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang unter anderem die im März 1987 in New York entstandene Gruppe ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) in deren Umfeld viele KünstlerInnen arbeiten, von denen sich einige 1988 offiziell zu dem Kollektiv Gran Fury zusammenschließen. Ein bekannter Slogan, mit dem versucht wird, den Kunstbetrieb zu mobilisieren, lautet: WITH 42,000 DEAD, ART IS NOT ENOUGH. TAKE COLLECTIVE DIRECT ACTION TO END THE AIDS CRISIS. Viele KünstlerInnen designen Plakate, die auf Demonstrationen getragen werden, T-Shirts oder Anstecker, deren Verkauf der Finanzierung der politischen Arbeit dient. (Vgl. Douglas Crimp/Adam Rolston: AIDS DEMO GRAPHICS, Seattle/Washington: Bay Press 1990, und: Richard Meyer: „This Is To Enrage You: Gran Fury and the Graphics of AIDS Activism“, in: N. Felshin [Hg.], But is it Art?, S. 51-84.)

world than, for example, earlier feminist activism had. It led to the inclusion of directly agitational works, including graphics and posters.”²¹

Die im Zusammenhang mit der AIDS-Krise erneut aufkommenden politischen Kunstpraxen stehen in der Tradition aktivistischer Kunst der 60er/70er Jahre, beispielsweise der Art Workers Coalition (AWC), die sich Ende der 60er Jahre in New York formiert und sowohl konkrete Kritik am hierarchisierten etablierten Kunstbetrieb formuliert als auch Aktivitäten zu allgemeinpolitischen Fragen, wie zum Beispiel zur Bürgerrechtsbewegung und zum Vietnamkrieg initiiert.²² Auch Rosler selbst befasst sich in ihrer künstlerischen Arbeit seit den 60er/70er Jahren mit politischen Themen, wie zum Beispiel dem Vietnamkrieg und engagiert sich in der Frauenbewegung.

Für das Projekt „If you lived here...“ arbeitet Rosler mit der Dia Art Foundation zusammen, die in New York zwei Ausstellungsräume betreibt, einen davon im Art District Soho. Roslers Arbeit folgt dem ähnlich konzipierten Projekt „Democracy“ des KünstlerInnen-Kollektivs Group Material²³ und steht in direktem Zusammenhang mit diesem. „Democracy“ – behandelt „the conflict between official utterance and nonofficial representation of everyday life, between the exalted bromides of Western democracy and their thinly disguised ‚freedom‘: to die of AIDS, to live on the streets in a cardboard box, to not learn to read, to speak without being heard, to make art that will never be seen.“²⁴

Auch dieses Projekt besteht aus Ausstellungen, Roundtable-Gesprächen und einer Publikation und legt einen wichtigen Schwerpunkt auf die Partizipation politischer AktivistInnen. „If you lived here...“ knüpft direkt an dieses Projekt an und fokussiert die Fragestellung auf das Thema Gentrifizierung und Verdrängung, wobei es vor allem darum geht, Informationen zu sammeln und diese zugänglich zu machen. Darüber hinaus soll die Möglichkeit geschaffen werden politische Initiativen, TheoretikerInnen, Betroffene und Interessierte zusammen zu bringen und zu vernetzen. Die in der Ausstellung gezeigten Arbeiten lassen

21 Martha Rosler: „Place, Position, Power, Politics“, in: Carol Becker (Hg.), *The Subversive Imagination. Artists, Society, and Social Responsibility*, New York/London: Routledge 1994, S. 55-76, hier S. 64.

22 Vgl. Heike Munder: „Art Workers Coalition“, in: Rita Baukrowitz/Karin Günther (Hg.), *Team Compendium: Selfmade Matches. Selbstorganisation im Bereich Kunst*, Hamburg: Kellner 1996, S. 61-67.

23 Vgl. Brian Wallis (Hg.): *Democracy. A Project by Group Material*, Seattle/Washington: Bay Press 1990.

24 Yvonne Rainer: „Preface: The Work of Art in the (Imagined) Age of Unalienated Exhibition“, in: B. Wallis (Hg.), *Democracy*, S. xvii-xix, hier S. xvii.

sich am treffendsten mit dem Begriff der ‚Informationskunst‘ fassen, die Jochen Becker wie folgt definiert:

„Unter diesem Begriff fasse ich Arbeiten zusammen, die sich mit der Recherche, Dokumentation und Distribution von im Alltag oft kompliziert zugänglichen Informationen beschäftigen. [...] Unabhängiger als der Journalismus in der Wahl von Themen und Darstellungsformen, übernimmt diese Kunst die Funktion der Ermittlung und Distribution von politisch, sozial oder kulturell relevanten Inhalten. Häufig vermittelt sie zwischen fremder und eigener Forschung und ihrer Anwendung auf den Alltag. Darstellungsformen lehnen sich oft an Formen der Alltags-Kommunikation oder an die Dokumentation in den Massenmedien an. Ästhetisches wird eher kommentiert und dokumentiert als neu produziert.“²⁵

So umfassen die in den drei Ausstellungen zum Projekt gezeigten Exponate einerseits Kunstwerke, wie zum Beispiel Fotografien oder Installationen bekannter KünstlerInnen oder Bilder von Wohnungslosen, andererseits aber auch Flugblätter und Broschüren, Fachliteratur zum Thema, Zeitungsausschnitte, Manifeste, Plakate oder Arbeitsmaterialien politischer Initiativen. Die Ausstellungsräume werden primär nach pragmatischen, nicht nach ästhetischen Gesichtspunkten gestaltet: Die Wandflächen werden bis zur Decke ausgenutzt, es werden Arbeitstische aufgestellt, Sofas zu Leseecken gruppiert und Videofilme gezeigt.²⁶ Rosler hebt die besondere Wichtigkeit dokumentarischer Arbeiten hervor, die einzelne Phänomene nicht isoliert von den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen abbilden, wie dies oftmals im Kunstkontext üblich sei (beispielsweise mit Portraitfotografien von Wohnungslosen), sondern diese kontextualisieren. Da das postmoderne Leben durch das Verschwinden eines historischen Bewusstseins und eines kollektiven Gedächtnisses gekennzeichnet sei, sei es die Aufgabe von KünstlerInnen, gesellschaftliche Entwicklungen zu dokumentieren und Zusammenhänge herzustellen.

„Social activists, certainly, continue to recognize the importance of documentary evidence in arguing for social change. It is the necessity to acknowledge the place – and time – from which one speaks that is an absolute requirement for meaningful social documentary. This requirement allows for an unspecified range of inventive forms but doesn’t dispose of the historically derived

25 Jochen Becker in: N. Bätzner/C. Tannert (Hg.), *Fontanelle Journal*, Berlin: Reison 1993, S. 69 ff., zit. nach H. Kube Ventura: *Politische Kunst Begriffe*, S. 178.

26 Vgl. Martha Rosler: „Fragments of a Metropolitan Viewpoint“, in: B. Wallis (Hg.), *If You Lived Here*, S. 15-43, S. 36.

ones. Naturally, this shifts the terrain of argument from the art object – the photograph, the film, the videotape, the picture book or magazine – to the context, to the processes of signification, and to social process. An underlying strategy of the project ‚If You Lived Here...‘ (of which this book is a part) has therefore been to use and extend documentary strategies.”²⁷

Die drei Teile von „If you lived here...“ werden jeweils mit einer Diskussionsveranstaltung eingeleitet; der erste, unter dem Thema „Home Front“ mit einer Diskussion zum Thema Gentrification, Entmietung und Widerstand²⁸, der zweite unter dem Titel „Homeless: The Street and Other Venues“ mit einer Debatte zum Thema Obdachlosigkeit²⁹, der dritte unter dem Titel „City: Visions and Revisions“ mit einer Gesprächsrunde zum Thema Stadtplanung und Einflussmöglichkeiten³⁰. Die Diskussionen werden jeweils von Fachleuten verschiedenster Gebiete eingeleitet: StadtplanerInnen, KünstlerInnen, aber vor allem AktivistInnen verschiedener politischer Organisationen und Selbsthilfegruppen. Die Ankündigungen dieser Diskussionen fordern alle Interessierten dazu auf, sich an der Debatte zu beteiligen und eigene Standpunkte einzubringen: „These speakers will begin the forum, and then the floor will be open to all – please come and speak out on the issues!“³¹

Die Bezugnahme Roslers auf die kooperierende Kunstinstitution Dia Art Foundation ist in diesem Zusammenhang einerseits taktisch, d.h. sie

27 Ebd., S. 33.

28 Open Forum Housing: Gentrification, Dislocation, and Fighting Back mit folgenden TeilnehmerInnen: Oda Friedheim (Housing Justice Campaign), Jim Haughton (Legislative Chair, National Tenants Organization; Director, Fight Back), Bienvenida Matias (Filmmaker), Irma Rodriguez (Task Force on Housing Court), Neil Smith (Ritgers Professor of Geography; Co-Editor, Gentrification of the City). (Vgl. B. Wallis [Hg.], *If You Lived Here*, S. 92.)

29 Open Forum Homelessness: Conditions, Causes, Cures mit folgenden TeilnehmerInnen: Anne Troy (Executive Director, Emmaus House), Cenén (African Aartist and Poet), Douglas Lasdon (Director, Legal Action Center for the Homeless), Larry Locke (Homeward Bound Community Services), Jean Chappel (Parents on the Move). (Vgl. ebd., S. 182.)

30 Open Forum Planning: Power, Politics, and People mit folgenden TeilnehmerInnen: Robert Friedman (Special Projects Editor, New York News-day), Jamelie Hassan (Artist, Member of the Embassy Hotel and Cultural House, London, Ontario, Canada), Peter Marcuse (Professor of Urban Planning, Columbia University), Mary Ellen Phifer (Board Member, Association of Community Organizations for Reform Now [ACORN]), Frances Fox Piven (Distinguished Professor of Political Science, Graduate Center, CUNY), Peter Wood (Executive Director, Mutual Housing Association of New York [MHANY]). (Vgl. ebd., S. 236.)

31 B. Wallis (Hg.), *If You Lived Here*, S. 92.

nutzt deren Räumlichkeiten und Infrastruktur, um Information, Aufklärung und Recherche zu betreiben und Selbsthilfegruppen und politischen Initiativen ein Forum zu bieten. Andererseits ist ihr Projekt eine ortsspezifische Arbeit, da die Dia Art Foundation und die Kunstszene Sohos insgesamt von der Gentrifizierung des Viertels profitiert beziehungsweise für diese mit verantwortlich ist.³² Die Aufwertung des Viertels, die es einkommensschwachen Bevölkerungsgruppen unmöglich macht, weiterhin hier zu leben – was in der Ausstellung plakativ durch das Mayor Koch-Zitat „If you can’t afford to live here, mo-o-ove!!“ aufgegriffen wird³³ – ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass die New Yorker KünstlerInnen-Szene sich diesen Stadtteil nach und nach angeeignet hat, wie Rosalyn Deutsche in ihrem Beitrag zu dem Projekt skizziert.³⁴

Deutsche beschreibt zunächst allgemein den Zusammenhang zwischen Globalisierung und Gentrifizierung am Beispiel New Yorks³⁵, um anschließend die Erschließung Sohos für gehobene Einkommensklassen darzulegen: In den 70er Jahren ziehen zahlreiche KünstlerInnen dorthin, da die ‚Zoning Resolution‘ von 1971 erlaubt, die in großer Zahl vorhandenen preiswerten Lofts anstelle von Produktions- zu Wohnzwecken zu nutzen, so dass diese gleichzeitig als Wohnung und Atelier dienen können. So verlagert sich ein Teil der jungen Kunstszene schrittweise nach Soho. In den 80er Jahren, als das Viertel auch für GaleristInnen und andere Kunstinteressierte interessant geworden ist, weil hier die Nachwuchs-KünstlerInnen leben und arbeiten, wird aufgrund des steigenden Bedarfs an Galerien und gehobeneren Wohnmöglichkeiten mit der Luxussanierung des Districts begonnen. Der ehemals preiswerte Wohnraum wird teurer, die einkommensschwachen BewohnerInnen – junge

32 Vgl. N. Möntmann: Kunst als sozialer Raum, S. 78f.

33 Vgl. Abbildung: Installation view of „Home Front“, in: B. Wallis (Hg.), *If You Lived Here*, S. 44.

34 Vgl. Rosalyn Deutsche: „Alternative Space“, in: B. Wallis (Hg.), *If You Lived Here*, S. 44-66, hier S. 62-65.

35 Die Verlagerung von Produktionsstätten internationaler Konzerne in Billiglohnländer bringt einen Anstieg der Arbeitslosenzahlen im Produktionsbereich mit sich, während gleichzeitig der Bereich der Administration ausgebaut wird. In New York, wie auch in anderen Metropolen, in denen sich Planung und Verwaltung der Konzerne konzentrieren, steigt der Bedarf an gehobenerem Wohnraum, so dass die ehemaligen ArbeiterInnenviertel abgerissen und neubebaut oder saniert werden. Die ehemals dort ansässigen ArbeiterInnen sind gezwungen weg zu ziehen und werden im schlimmsten Fall wohnungslos: „Evicted residents are the most acute symptom of an urban restructuring that also creates a built environment that is hierarchically differentiated, dominated by the demands of profit, ghettoised and exclusionary, and composed of pseudo-public spaces, pseudo-communities, pseudo-historic districts.“ (Ebd., S. 62-63.)

KünstlerInnen wie ArbeiterInnen – sind gezwungen, das Viertel zu verlassen, und viele von ihnen werden wohnungslos. Dazu schreibt Deutsche:

„Displacements of residents, whether they are gentryfying artists priced out of Soho or the poor and unemployed excluded from New York altogether, is no random by-product of gentrification but its structural condition. Decay, disinvestments, abandonment – displacing processes by which land and buildings are devalorized – prepare the way for profitable reinvestment.“³⁶

Roslers Projekttitel „If you lived here...“ stellt eine ironische Bezugnahme auf diesen Prozess dar: Angelehnt an die in Immobilienanzeigen klassischerweise verwendeten Slogans, mit denen potenziellen MieterInnen hochwertiger Wohnraum in sanierten Wohngebieten angepriesen wird, verdeutlicht er im Kontext der Ausstellung die Unerreichbarkeit der neuen, sanierten Immobilien für die bisherigen BewohnerInnen. Durch die Zusammenarbeit mit politischen AktivistInnen, Selbsthilfegruppen, kritischen StadtplanerInnen und anderen versucht Rosler die mit der Gentrifizierung des Viertels verbundenen Probleme öffentlich zu machen und die Arbeit derjenigen vorzustellen, die dagegen angehen. Deren Vernetzung kann möglicherweise dazu führen, dass sich Aktivitäten bündeln lassen und damit größere Öffentlichkeit erreichen können.

In wieweit ein solches Projekt darüber hinaus Wirksamkeit entfalten kann, bleibt jedoch fraglich. Es stellt sich vor allem die Frage nach den AdressatInnen der gesammelten Informationen: Soll durch die Wahl einer Kunstinstitution als Diskussions- und Präsentationsort das Kunstpublikum als eine erweiterte (Teil-)Öffentlichkeit angesprochen werden, so ist zu bezweifeln, dass dessen Partizipation an dem Projekt über einen – wenn auch kritischen – passiven Kunstgenuß hinaus geht, und abgesehen von den direkt beteiligten AktivistInnen und Betroffenen wird es schwierig sein, die Leidtragenden der von Rosler kritisierten Entwicklungen durch ein solches Projekt zum Handeln zu bewegen – und sei es nur, weil die Schwelle zu einer Kunstinstitution für Wohnungslose und Arme, die dort normalerweise nicht verkehren, nur schwierig zu überschreiten ist.³⁷ Die Kluft zwischen jenen, die von den skizzierten Prozes-

36 Ebd., S. 64.

37 So schreibt Eleanor Heartney in ihrer Rezension der Ausstellung: „The gallery setting, with its preselected audience and social isolation, provides a constant reminder of the continuing gap between art and life. The real problems and the real solutions remained, and remain, out there – geographically only a few steps beyond the gallery door, but in practical

sen profitieren (in diesem Fall die ImmobilienbesitzerInnen, Kunstinstitutionen, Galerien und KünstlerInnen, denen es gelungen ist, sich zu etablieren), und jenen, die durch diese Prozesse ihr Zuhause verlieren, ist nicht leicht zu überbrücken, wird jedoch von den Leitern der Dia Art Foundation schlicht negiert, wenn sie schreiben:

„[...] art-specific criteria were secondary (in the formulation of the public discussions as much as in organizing the installations of visual art), and were of value only to augment the focused arguments being made concerning aspects of the way we define and organize ourselves as members of communities.“³⁸

Das hier konstruierte Wir, welches die Mitglieder einer Gemeinschaft auszeichnet, ist in der Realität nicht existent. Vielmehr zeigt das Projekt den offensichtlichen Interessengegensatz zwischen den ursprünglich im Viertel lebenden BewohnerInnen und den nachrückenden Kunstinstitutionen.

Rosler sieht die Qualität des Projekts primär darin dass es gelungen sei, „art world“ und „non-art world artists“³⁹ mit AktivistInnen, Wohnungslosen, FotografInnen, FilmemacherInnen, StadtplanerInnen und LehrerInnen zusammenzubringen, was auf anderem Wege nur schwer möglich ist. Was die Kooperation mit der Dia Art Foundation und das Interesse des Kunstpublikums anbelangt, äußert sie sich eher kritisch:

„If You Lived Here..., [...] centered on homelessness and urban issues, at a high-art venue in Soho. In that case, I had been invited to do a project, for which I chose the theme of homelessness. My topic was acceptable – though only marginally – primarily, I think, because it invoked (trendy) issues of ‘the city’ and because it smacked of charitable representations of social victims of color, despite the fair degree of ambivalence that occasioned. The art world virtually ignored it, and in a sense so did the sponsoring institution – refusing, for example, to share their mailing list with me. But the project’s reputation, nationally and internationally, has steadily grown, proving my rule of thumb about what the art world likes about political issues: long ago or far away.“⁴⁰

Im Zusammenhang dieser Untersuchung sind in Bezug auf Martha Roslers Projekt vor allem folgende Aspekte von Belang:

terms, on another planet.“ (Eleanor Heartney: „Martha Rosler at Dia“, in: *Art in America* 77 11 [1989], S. 186, zit. nach ebd., S. 49.)

38 Charles Wright/Gary Garrels: „A note on the series“, in: B. Wallis (Hg.), *If You Lived Here*, S. 9-10, hier S. 10.

39 M. Rosler: *Place, Position, Power, Politics*, S. 69.

40 Ebd.

Während im vorhergehenden Kapitel dargelegt wurde, wie Kunstprojekte oder einzelne KünstlerInnen mit ihren Arbeiten zur Ausgrenzung marginalisierter Personengruppen beitragen können, zeigt Roslers Projekt eine Möglichkeit, Gentrifizierungsprozesse und deren Folgen für einkommensschwache Bevölkerungsgruppen mit Mitteln der Kunst kritisch zu bearbeiten und darüber hinaus die Rolle der Kunstszene in eben diesem Prozess kritisch zu reflektieren. Sie nutzt dabei die Infrastruktur einer Kunstinstitution, um KünstlerInnen, AktivistInnen, Selbsthilfegruppen, WissenschaftlerInnen zu vernetzen und deren Arbeit in dem begrenzten Maße, wie dies in einer Kunstinstitution möglich ist, der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Sie betreibt auf diese Weise ‚Informationskunst‘ im Sinne Jochen Beckers und übernimmt darüber hinaus eine Art DienstleisterInnen-Funktion für die beteiligten Gruppen und Einzelpersonen. Im Hinblick auf die InnenStadtAktionen ist vor allem von Bedeutung, dass Rosler es als ihre Aufgabe ansieht, als Künstlerin auch praktisch in gesellschaftlichen Problemfeldern zu intervenieren und diese nicht nur innerhalb des Kunstkontextes kritisch zu kommentieren. Durch die Zusammenarbeit mit anderen KünstlerInnen, vor allem aber auch mit TheoretikerInnen, AktivistInnen und Betroffenen, die direkt in die mit dem Projekt bearbeiteten Prozesse involviert sind, soll eine Voraussetzung für diese geschaffen werden, sich zu vernetzen, ihre Arbeit zu koordinieren und auf diese Weise größere Wirksamkeit zu entfalten. Dass die politische Kritik, die mit solchen Projekten formuliert wird, innerhalb des Kunstkontextes oftmals entschärft wird, ist Rosler aufgrund des Umgangs des Galerie- und Museumsbetriebs mit ihren eigenen frühen Arbeiten durchaus bewusst.⁴¹

„Passion Impossible – 7 Tage Notruf für Deutschland (eine Bahnhofsmision)“ (,Impulskunst [als trigger]‘)

Als weiterer Referenzpunkt politischer Kunstpraxis der 90er Jahre soll das Projekt „Passion Impossible – 7 Tage Notruf für Deutschland (eine Bahnhofsmision)“ von Christoph Schlingensiefel behandelt werden. Es soll als Beispiel für die von Kube Ventura definierte Kategorie der ‚Impulskunst (als trigger)‘ angeführt werden. Unter diesen Begriff fasst Kube Ventura eine „antreibende, ermunternde Kunstpraxis [...], die etwas auslösen will, wie zum Beispiel eine kollektive Bewegung.“⁴² Zwar

41 Vgl. ebd., S. 60.

42 H. Kube Ventura: Politische Kunst Begriffe, S. 199.

führt er selbst Schlingensiefs „Bahnhofsmission“ in der Kategorie ‚Interventionskunst (als Realpolitik)‘⁴³, da das Projekt nach Ablauf der 7 Tage als dauerhafte Maßnahme weitergeführt wird, räumt jedoch ein, dass die meisten Schlingensief-Projekte eher mit dem Begriff der ‚Impulskunst‘ zu fassen wären. Das konkrete soziale Projekt, das aus der Kunstaktion entsteht, ist von Schlingensief weder direkt intendiert, noch wird es von ihm mitgetragen. Ihm geht es primär darum, eine offene Situation zu schaffen, in der Marginalisierte, sein Ensemble und andere BesucherInnen gemeinsam etwas entwickeln können, dessen Ausgang aber unklar ist. Unter diesem Aspekt erscheint die Zuordnung des Projekts zum Bereich der ‚Impulskunst‘ sinnvoller.⁴⁴

Eine Bezugnahme auf die Arbeit Schlingensiefs im Rahmen der vorliegenden Untersuchung ist durchaus nicht unproblematisch, da lediglich eine seiner Aktionen vorgestellt werden soll. Sein Ansatz, mit Marginalisierten zusammenzuarbeiten, bedürfte einer detaillierteren Untersuchung, da die Kategorie der gesellschaftlich Ausgegrenzten in seinen Projekten gleichermaßen Arbeitslose⁴⁵, Behinderte⁴⁶, von Abschiebung bedrohte AsylbewerberInnen⁴⁷, aber auch Neonazis⁴⁸ umfasst. Dies ist in

43 Vgl. ebd., S. 195 ff.

44 Die Weiterführung der „Mission“ als „Maßnahme gegen die Kälte“, die unabhängig von Schlingensief von Beteiligten des Projekts getragen wird, wäre jedoch möglicherweise dem Bereich der ‚Interventionskunst (als Realpolitik)‘ (vgl. ebd., S. 192 ff.) zuzuordnen, wie sich in einem Gespräch zwischen Jelka Plate und Malte Wilms über ihre Motivation, in der „Mission“ mitzuarbeiten zeigt: „Ich war am Anfang durchaus eine derjenigen, die durch Schlingensief hysterisiert waren. Das war mein Einstiegspunkt. Dazu kam aber zum Beispiel die Beschäftigung mit ‚WochenKlausur‘ oder ‚Park Fiktion‘, was mich dazu gebracht hat, darüber nachzudenken, ob die Mission nicht zu einem Projekt werden könnte, das in sich steht und nicht nur ein inszenierter Raum mit hysterisierender Außenwirkung bleibt.“ (Jelka Plate/Malte Willms: „Man kann nicht 1 Jahr Hysterie leben. Ausschnitte aus Gesprächen, die wir nach 2 Jahren Mission [Oktober 1999] mit MitarbeiterInnen und BesucherInnen der Mission geführt haben“, in: J. Becker [Hg.], *bignes? Size does matter. Image/Politik. Städtisches Handeln. Kritik der unternehmerischen Stadt*, Berlin: b_books 2001, S. 184-197, hier S. 193.)

45 Zum Beispiel anlässlich der Gründung der „Partei der letzten Chance“. (Vgl. Christoph Schlingensief/Carl Hegemann: *Chance 2000. Wähle Dich selbst*, Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch 1998.)

46 Zu Schlingensiefs Ensemble gehören unter anderem mehrere Menschen mit körperlichen oder geistigen Behinderungen, die bei verschiedenen seiner Projekte mitwirken.

47 „Bitte liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche“. (Vgl. Matthias Lilienthal/Claus Philipp [Hg.]: *Schlingensiefs AUSLÄNDER RAUS*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2000.)

sofern erwähnenswert, als dass die Mechanismen, die zur Ausgrenzung der jeweiligen Personengruppen führen, nicht vergleichbar sind: Während Arbeitslose, Behinderte oder AsylbewerberInnen ihre AußenseiterInnenpositionen (im Sinne des von-der-Norm-abweichen) nicht selbst gewählt haben, sind die vermeintlich aussteigewilligen Neonazis, mit denen Schlingensief zusammenarbeitet, durch eine politische Entscheidung zu solchen geworden. Eine umfassende Analyse dieses Sachverhalts und seiner Konsequenzen für die Arbeit Schlingensiefs kann an dieser Stelle nicht geleistet werden und muss Thema einer eigenständigen Untersuchung sein. Als eines seiner Projekte, das in zeitlicher Nähe zu den InnenStadtAktionen stattfindet und eine ähnliche Thematik aufgreift, soll „Passion Impossible“ hier dennoch als Beispiel vorgestellt werden.

„Passion Impossible – 7 Tage Notruf für Deutschland (eine Bahnhofsmision)“ findet im Oktober 1997 auf Einladung des Deutschen Schauspielhauses Hamburg statt. Eine Woche lang initiieren Schlingensief und sein Ensemble in einer ehemaligen Polizeiwache am Hamburger Hauptbahnhof ein Spektakel, bei dem die im Bahnhofsbereich lebenden Obdachlosen, DrogenkonsumentInnen und Prostituierten ermutigt werden sollen, sich Gehör zu verschaffen und die Konfrontation mit anderen Menschen und verschiedenen Institutionen zu suchen. Grundsätzlich gehört es zum Konzept Schlingensiefs, diejenigen in den Mittelpunkt zurückzuholen, die an den Rand der Gesellschaft gedrängt sind und bestenfalls als Problem, nicht aber als handelnde Subjekte wahrgenommen werden.⁴⁹ Schlingensief steht mit seinen Aktionen in der Tradition Joseph Beuys', auf den er sich auch explizit bezieht⁵⁰, beispielsweise mit

48 „Naziline.com“, eine Inszenierung des Shakespeare'schen Hamlet unter Mitwirkung angeblich aussteigewilliger Neonazis. (Vgl. Thekla Heineke: Christoph Schlingensiefs ‚Nazis rein‘, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.)

49 Vgl. zum Beispiel Schlingensiefs im Zusammenhang mit „Chance 2000“ vorgenommene Unterteilung der Gesellschaft in System 1 (Politik, Medien etc.) und System 2 (= Wir, d.h. in diesem Fall unter anderem die Arbeitslosen), das im allgemeinen nicht wahrgenommen wird, weil es keine Möglichkeit hat, sich Gehör zu verschaffen. Schlingensief will das Potenzial der Arbeitslosen für die Gesellschaft nutzbar machen und diese ins öffentliche Bewusstsein zurückholen. (Vgl. C. Schlingensief/C. Hegemann: Chance 2000, S. 19.)

50 Vgl. Christoph Schlingensief: „Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da. Aufgezeichnet nach einem Gespräch mit Christoph Schlingensief von Julia Lichte und Wilfried Schulz“, in: Julia Lichte/W. Schulz (Hg.), Schlingensief! Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief, Hamburg: Rotbuch Verlag 1998, S. 12-39, hier S. 30.

seinem im Rahmen des „Hybrid Workspace“ während der „documenta X“ realisierten Projekt „Mein Fett, mein Filz, mein Hase – 48 Stunden Überleben für Deutschland“.⁵¹ Die Integration Marginalisierter und das Anliegen, diese zum Handeln zu motivieren und ihre schöpferischen Potenziale freizusetzen⁵², weist Bezüge zum Beuys'schen Diktum, dass jeder Mensch ein Künstler sei, auf, welches auf der Annahme basiert, dass jeder Mensch über ein kreatives Potenzial verfügt, das er zu einer grundsätzlichen Umwälzung der gesellschaftlichen Verhältnisse, zur Schaffung einer ‚Sozialen Skulptur‘ einsetzen solle.⁵³

Schlingensiefel verlässt für das Projekt die Institution Theater, um außerhalb desselben direkt im Bahnhofsviertel mit den dort lebenden Menschen zu arbeiten. Innerhalb des Theaters ließen sich laut Schlingensiefel kritische Inhalte nur schwer vermitteln, da diese durch den festgesteckten kulturellen Rahmen entschärft würden. Das Publikum nähme das Geschehen lediglich aus der Distanz wahr, werde aber trotzdem in dem Glauben zurückgelassen, an einem politischen, gesellschaftsverändernden Ereignis partizipiert zu haben. Gleichzeitig trage die Artikulation von Kritik nach festgelegten Regeln zur Aufrechterhaltung des Status Quo bei:

„Wenn auf der Bühne provoziert wird, dann sind Gesellschaften verletzt, es ist gegen Regeln verstoßen worden, und am Ende sind sich alle wunderbar einig, daß ein guter und sinnvoller Theaterabend herausgekommen ist. Diese Art von ‚Problembehandlung‘ betrachtet alles aus der Distanz, man sitzt kühl vor dem Problem. Jede derartige kulturelle Äußerung, auf dem Theater oder anderswo, wird selbst zu einem Problem, mit dem man sich garantiert nicht identifizieren will.“⁵⁴

„Passion Impossible“ soll diese dem Theater inhärenten Grenzen überschreiten. Zur Eröffnung des Projekts wird im Deutschen Schauspielhaus eine Wohltätigkeitsgala zugunsten der im Bahnhofsviertel lebenden Wohnungslosen, DrogenkonsumentInnen und Prostituierten veranstaltet, deren Inszenierung diverse massive Störungen beinhaltet und so den rei-

51 C. Schlingensiefel/C. Hegemann: Chance 2000, S. 31.

52 Die „Partei der letzten Chance“ will im Bundestagswahlkampf 1998 die Interessen Marginalisierter, vor allem Behinderter und Arbeitsloser thematisieren. Dazu gründet Schlingensiefel eine Partei und fordert die Menschen auf, sich selbst zu wählen, anstatt politische Verantwortung zu delegieren. (Vgl. ebd., S. 19.)

53 Vgl. Johannes Stüttgen: Freie Internationale Universität (FIU) – Organ des Erweiterten Kunstbegriffs für die Soziale Skulptur. Eine Darstellung der Idee und Entstehungsgeschichte der FIU, Düsseldorf: FIU 1992.

54 C. Schlingensiefel: „Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da“, S. 22.

bungslosen Ablauf der Veranstaltung durchbricht. Immer wieder wird das Publikum beschimpft, das Programm durch Zwischenrufe oder improvisierte Einlagen von Mitgliedern des Ensembles gestört und schließlich ein lebendiges Huhn auf die Bühne geholt, welches getötet werden soll, falls nicht augenblicklich ein bestimmter Betrag an Spendengeldern zusammenkommt. Durch diese Unterbrechungen, welche gezielt zur Verunsicherung des Publikums eingesetzt werden, wird dessen Distanz zum Geschehen durchbrochen: Einerseits sind die abrupten Unterbrechungen oftmals peinlich und schwer aushaltbar, andererseits wird das Publikum zum Eingreifen genötigt. Dazu Briegleb:

„[...] die Gesamtkonstruktion dieses Galaabends richtete sich gegen Verstellung und Falschheit. Die heile Welt einer perfekten Show, in der nichts außerhalb der Regel geschehen darf und alles ausgeblendet werden muß, was Verstörung, Ängste, Unsicherheiten und Konflikte zeigen könnte, kann nicht dem Zweck der Bewußtwerdung dienen. Vielmehr befördert eine solche Show, gerade wenn sie einem so genannten ‚guten Zweck‘ dient, das Delegierungs- und Distanzgefühl zu einer nie gezeigten Wirklichkeit. Alles, was der Mensch, den das schlechte Gewissen über Unrecht, Armut und Leid in der Welt plagt, sehen will, ist: Da tut wer was.“⁵⁵

Die zum Teil aggressiven Unterbrechungen heben somit die passive Rolle des Publikums auf, wirken aber gleichzeitig auch auf das Ensemble: Schlingensiefel produziert Situationen, die für alle Beteiligten schwer zu handhaben sind; oft weiß niemand, wie es weitergehen soll. Schlingensiefel geht es darum, „Scheitern als Chance“⁵⁶ zu begreifen, die in den offenen Situationen entstehende Hilflosigkeit auszuhalten und produktiv zu nutzen.⁵⁷

Vom zweiten Tag an nutzen Schlingensiefel und sein Ensemble die Räumlichkeiten der ehemaligen Polizeiwache 11 am Bahnhofsvorplatz, um dort gemeinsam mit den im Bahnhofsareal lebenden Marginalisierten Veranstaltungen zu organisieren und diverse Ausflüge in die Stadt zu unternehmen. „Passion Impossible“ folgt keinem festgelegten Konzept. Schlingensiefel sucht den Kontakt zu den Marginalisierten im Areal, bringt diese mit seinem Ensemble und interessierten TheaterbesucherInnen zusammen und lässt Raum für die entstehende Eigendynamik. Es geht vor allem darum, die beteiligten Marginalisierten zu motivieren,

55 Till Briegleb: „7 Tage Notruf für Deutschland. Eine Bahnmissionsmission“, in: J. Lochte/W. Schulz (Hg.), Schlingensiefel, S. 97-138, hier S. 107.

56 Slogan der Initiative „Chance 2000“, später „Partei der letzten Chance“.

57 Vgl. C. Schlingensiefel: „Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da“, S. 15 und S. 23.

sich zu artikulieren und selbst aktiv zu werden. So findet in der improvisierten „Bahnhofsmision“ unter anderem ein „Tanztee für ältere Junkies“⁵⁸ statt, bei dem Marginalisierte selbst das Mikrofon ergreifen, aus ihrem Leben erzählen und von Misshandlungen und Schikanen berichten, die sie selbst in der Polizeiwache erlitten haben. Ähnlich verlaufen unangekündigte Besuche in der christlichen Gemeinde St. Marien, bei denen die Projektbeteiligten auf die Kanzel steigen und von ihrem Leben im Bahnhofsviertel erzählen⁵⁹ oder im Büro der Scientology Church, bei dem Marginalisierte mit dem zuständigen Pressesprecher über das auf DrogenkonsumentInnen ausgerichtete Programm ‚Narcolon‘ streiten⁶⁰. Tritt der Fall ein, dass die Situation sich verselbstständigt und die Marginalisierten das Geschehen in die Hand nehmen, halten sich Schlingensiefel und das Ensemble zurück:

„Insbesondere in der Abendveranstaltung des zweiten Tages, dem ‚Tanztee für ältere Junkies‘ in der alten Wache, und am dritten, dem Gottes-Tag mit Hochamt auf dem Bahnhofsvorplatz und der abendlichen Transformation eines katholischen Gottesdienstes in eine verbale Meuterei der Aussätzigen, machte sich der Druck des individuellen Elends so massiv Luft, das [Fehler im Original] jede Form selbst von anarchischer kultureller Ergänzung den unpassenden Dekorwert von mondäner Selbstdarstellung erhielt.“⁶¹

Dennoch machen die „anarchische[n] kulturelle[n] Ergänzung[en]“ einen großen Teil des Projekts aus. Viele der im Rahmen von „Passion Impossible“ veranstalteten Aktionen besitzen weniger rational-aufklärerische Züge, als vielmehr den Charakter eines chaotischen Spektakels. Da das Projekt keinem fest gefügten Konzept folgt und über keinen vorgeschriebenen Ablauf verfügt, improvisieren alle Beteiligten, was oftmals zu unüberschaubaren Situationen führt. Viele der vorgenommenen Handlungen vermitteln keine explizite Botschaft, sondern dienen dazu, vorgefasste Muster zu unterlaufen und gewohnte Kommunikations- und Handlungsabläufe zu durchbrechen. Als Schlingensiefel mit seinem Ensemble und den anderen Projektbeteiligten beispielsweise am zweiten Tag die „Mission“ verlässt und mit einer Art Demonstrationsszug zum Rathaus spaziert, haben sich einige als Polizisten verkleidet und richten sich mit einem Megaphon an die PassantInnen:

58 T. Briegleb: „7 Tage Notruf für Deutschland“, S. 117.

59 Vgl. ebd., S. 120.

60 Vgl. ebd., S. 128.

61 Ebd., S. 118.

„Liebe Mitbürgerinnen und Mitbürger. Die Polizei in Hamburg ist nicht mehr in der Lage, Sie zu beschützen. Jeder von Ihnen hier ist ein potenzieller Erschossener oder Ermordeter. Wenn Sie nicht endlich aufstehen und den Junkies helfen, dann wird es Ihnen das Leben kosten. [Fehler im Original, N.G.] Sie sind in absoluter Lebensgefahr. Wir von der Hamburger Polizei können für nichts mehr garantieren. Es kann hier jeden Moment hochgehen.“⁶²

Durchsagen wie diese vermitteln keine Botschaft, sondern produzieren Verwirrung: Die vermeintlichen Polizisten lehnen es ab, einen Konflikt zwischen verschiedenen Parteien zu schlichten und treten die Verantwortung dafür an die Bürgerinnen und Bürger ab, die es gewohnt sind, Probleme, von denen sie nicht direkt betroffen sind, an die jeweils zuständigen Behörden zu delegieren. Schlingensief spricht im Namen der Polizei, sein Text jedoch passt nicht zu den Erwartungen, die man als BürgerIn an die Polizei stellt. Aktionen wie diese basieren partiell auf Methoden, die in Kapitel IV unter dem Begriff ‚Kommunikationsguerilla‘ genauer beleuchtet werden. Ziel ist es, durch die Durchbrechung gewohnter Handlungs- und Kommunikationsabläufe offene Situationen entstehen zu lassen, die diejenigen, die diesen Situationen ausgesetzt sind, zum Handeln motivieren sollen. Auch hierfür ist es notwendig, den klar umrissenen Rahmen der Kunstinstitution Theater zu verlassen und eine Bezugnahme auf den Kunstkontext so weit als möglich zu vermeiden, denn so lange Aktionen, wie die im Rahmen von „Passion Impossible“ initiierten von deren RezipientInnen als Kunstaktion wahrgenommen werden, ermöglicht dies ebenso eine Distanzierung vom Geschehen, wie sie im Theater vollzogen werden kann. Die unangekündigte Unterbrechung einer Messfeier durch Marginalisierte hingegen produziert für die Gläubigen eine unangenehme Situation, die bewältigt werden muss. Die Messe kann nicht wie gewohnt begangen werden; die Gemeinde muss eine Entscheidung treffen, ob sie die StörerInnen des Hauses verweisen oder sich mit ihnen auseinandersetzen will.

Die Befriedung solch konfliktreicher Situationen durch die kooperierende Kunstinstitution Schauspielhaus, setzt in manchen Fällen deren produktives Moment außer Kraft, beispielsweise als der Chef dramaturg des Deutschen Schauspiels am zweiten Abend im letzten Moment die fehlenden 141 DM Lösegeld begleicht, damit das Huhn, mit dessen Leben von dem anwesenden Publikum Spenden erpresst werden sollen, nicht getötet wird. Andererseits ermöglicht die Bezugnahme auf den Kunstkontext auch eine Erweiterung des Handlungsspielraums. Die bereits erwähnte Demonstration zum Rathaus, bei der Schlingensief und

62 Zit. nach ebd., S. 123f.

andere sich als Polizisten verkleiden, wird zwar von der Polizei aufgehalten, die eine Erklärung für den Aufzug verlangt, darf aber weiterziehen, als der Verwaltungsdirektor des Schauspielhauses interveniert und die Aktion als Kunstaktion kenntlich macht:

„Dann schaltete sich das Schauspielhaus ein. Der Verwaltungsdirektor Radatz, der uns bei der Aktion begleitete, versicherte, daß alles angemeldet sei und man weiter zum Rathaus ziehen wolle. Daraufhin wurde eineinhalb Stunden telefoniert, dann kam die polizeiliche Meldung: Ja, sie dürfen die Bannmeile um das Rathaus betreten, weil es Kunst ist. Die Kunst darf in die Bannmeile. Zur Kunst erklärt zu werden war in diesem Falle keine Niederlage, sondern ein Freibrief. Ab jetzt ist alles Kunst.“⁶³

Schlingensief bezieht sich somit ebenfalls taktisch auf den Kunstkontext: positiv, wenn dies seinen Handlungsspielraum erweitert, negativ, wenn dieser dadurch eingeschränkt wird.

Das zentrale Moment des Projekts, Marginalisierte durch die gemeinsame Aktion zu ermutigen und zum Handeln zu bewegen, ist jedoch erfolgreich: Ohne dass dies von Schlingensief intendiert gewesen ist, wird die „Mission“ nach Beendigung des Projekts weitergeführt.⁶⁴ MitarbeiterInnen des Schauspielhauses und BesucherInnen setzen sich gemeinsam mit verschiedenen kulturellen Institutionen und Zeitungen für deren Fortbestand ein, so dass schließlich ein Trägerverein gegründet und die „Mission“ von Marginalisierten in Selbstverwaltung übernommen wird. Der Charakter der von hier aus ausgehenden Aktionen verändert sich in den kommenden Jahren, beispielsweise werden als Reaktion auf die Forderung des City-Managers Henning Albers, man müsse die Innenstadt von Obdachlosen säubern, Diskussionsveranstaltungen initiiert, und als Reaktion auf die Debatte um niedrigschwellige Arbeitsangebote für Obdachlose (Schuhe putzen, Gepäck tragen,...) gründet sich die „CityKonsumKontrollgesellschaft“, die mit „Konsumkontrollen“ in der Innenstadt auf die Lage der Marginalisierten aufmerksam macht und Platzverweise gegenüber denjenigen ausspricht, die im Verhältnis zu ihrer Verweildauer in der Stadt zu wenig konsumieren, um so die städtische Ausgrenzungspolitik thematisieren. Die meisten dieser Aktionen werden jedoch von politischen (Kunst-)AktivistInnen angestoßen, für

63 C. Schlingensief: „Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da“, S. 25. Die Erweiterung des Aktionsradius durch den Bezug auf den Kunstkontext wird allerdings nicht von allen Beteiligten als Erfolg angesehen. (Vgl. T. Briegleb: „7 Tage Notruf für Deutschland“, S. 124.)

64 Vgl. J. Plate/M. Willms: „Man kann nicht 1 Jahr Hysterie leben“.

die Marginalisierten selbst spielt die „Mission“ vor allem als Suppenküche und sozialer Ort eine wichtige Rolle.

Auch wenn dies von Schlingensief nicht intendiert ist, ist „Passion Impossible“ somit eine Form von ‚Impulskunst‘, da das gemeinsame einwöchige Projekt einige Beteiligte dazu motiviert, selbst aktiv zu werden und eine andere, eigene „Mission“ ins Leben zu rufen. Zu ‚Impulskunst‘ wird das Projekt jedoch vor allem deshalb, weil sich Beteiligte des Projekts für dessen Weiterführung in modifizierter Form verantwortlich fühlen. Der von Briegleb gegen das kritische Theater in Anschlag gebrachte Vorwurf der Gewissensberuhigung ließe sich partiell auch auf das Schlingensief-Projekt übertragen: Ein einwöchiges Spektakel, das in Zusammenarbeit mit Marginalisierten realisiert wird, rückt diese zwar für einen begrenzten Zeitraum in den Mittelpunkt des Geschehens, längerfristig ändert sich jedoch auf diese Weise konkret wenig an deren Lebenssituation. Schlingensief selbst ist sich dieser Problematik im Nachhinein bewusst:

„Wenn ich mit einem Prototyp wie der ‚Bahnhofsmision‘ ein Modell durchspiele und eine Verantwortung übernehme, kann ich dann nach sieben Tagen sagen: ‚Tschuß, macht’s gut?‘ Oder bleibt ein Trauma zurück? Wie egozentrisch darf ich entscheiden? Ich war am Ende fertig, ich konnte nicht mehr und habe mich verabschiedet. Damals wußte ich noch nicht, daß ich etwas zurückließ, was dann – anders und ohne mich – weiterbestand und ein heftiges Eigenleben entwickelte. In einer Verteidigungsrede hätte ich gesagt, ich habe es wenigstens versucht, und das ist besser, als nichts zu tun und mir Zynismus vorzuwerfen. Sieben Tage sind mehr als sieben Stunden, und sieben Stunden mehr als sieben Minuten, und sieben Minuten mehr als gar nichts. Natürlich sollte ich mitdenken, daß das, was ich in meinen Aktionen wie der ‚Bahnhofsmision‘ oder jetzt auch der Parteigründung anreißt, reale Folgen hat und mich in die Pflicht nimmt. Das ist eine Erfahrung, die ich durch die ‚Bahnhofsmision‘ gewonnen habe. [...] Wenn ich Prototypen vorführe, ‚Bahnhofsmision‘, ‚Talk-Show‘, eine ‚Partei‘, dann verbirgt sich dahinter der Traum, einen euphorischen Zustand zu erzeugen und zu zeigen, daß es möglich ist, so etwas überhaupt zu realisieren.“⁶⁵

Der Verdienst Schlingensiefs besteht in diesem Falle darin, mit dem Projekt Menschen zusammenzubringen, die sonst nur schwer zusammenkommen, und Situationen zu schaffen, in denen die Beteiligten die Erfahrung gemeinsamen Handelns teilen können. Diesen Kontakt zwischen sehr verschiedenen Bevölkerungsgruppen längerfristig aufrecht zu

65 C. Schlingensief: „Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da“, S. 21.

erhalten, ist jedoch schwierig. Die neue „Mission“ wird beinahe ausschließlich von Wohnungslosen frequentiert.⁶⁶

Für den Zusammenhang dieser Untersuchung sind vor allem die folgenden Aspekte des Projekts von Belang:

Ebenso wie Rosler sucht Schlingensiefel in seinem Projekt die Zusammenarbeit mit Marginalisierten. Während Rosler primär mit Wohnungslosen und durch Gentrifizierung von Wohnungslosigkeit bedrohten Menschen zusammenarbeitet, besteht die Zielgruppe Schlingensiefels aus denjenigen, die im Bahnhofsviertel leben: Wohnungslose, DrogenkonsumentInnen und Prostituierte. Im Gegensatz zu „If you lived here...“ werden mit „Passion Impossible“ keine bereits bestehenden Initiativen oder Selbsthilfegruppen angesprochen, sondern vereinzelte im Bahnhofsumfeld lebende Marginalisierte. Es geht somit weniger darum, bereits bestehende Zusammenhänge zu vernetzen und deren Arbeit einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, sondern darum, einzelnen Marginalisierten durch gemeinsames Handeln eine Stimme zu verleihen. Diese artikuliert sich – auch dies ein Unterschied zu Roslers Projekt – nicht innerhalb einer Kunstinstitution vor einem begrenzten Publikum, sondern in Kooperation mit dem Deutschen Schauspiel außerhalb desselben im städtischen Raum vor einem nicht einschätzbaren, zufälligen Publikum. Wichtig ist in diesem Zusammenhang der Zeitpunkt der Intervention: Ausgelöst durch den bereits erwähnten Senatsdrucksachenentwurf „Maßnahmen gegen die Unwirtlichkeit der Stadt“⁶⁷ wird seit 1996 auch in Hamburg vermehrt über Maßnahmen zur Aufwertung verschiedener innerstädtischer Bereiche und über Möglichkeiten des Vorgehens gegen Marginalisierte diskutiert. „Passion Impossible“ setzt hierzu ein Gegengewicht. Zwar werden keine konkreten Vorschläge für einen Umgang mit dem zutage tretenden Interessengegensatz erarbeitet, jedoch wird mit dem Projekt Partei für diejenigen ergriffen, die in den Diskussionen oftmals als Problem bezeichnet werden. Methodisch sind hierbei zweierlei Ansätze zentral: Anstatt rational begründete Gegenargumente vorzutragen, werden die RezipientInnen der Aktionen Situationen ausgesetzt, in denen sie genötigt werden, zu handeln oder sich zumindest zu positionieren. Dies geschieht unter anderem indem gewohnte Handlungs- und Kommunikationsabläufe durchbrochen und somit offene Situationen geschaffen werden, für die es keine erprobten Handlungsmuster gibt. Dieser Ansatz wird an späterer Stelle im Zusammen-

66 Vgl. J. Plate/M. Willms: „Man kann nicht 1 Jahr Hysterie leben“, S. 187-189.

67 Senator Wrocklage/Staatsrat Prill: Maßnahmen gegen die drohende Unwirtlichkeit der Stadt.

hang mit Methoden der ‚Kommunikationsguerilla‘ eingehender untersucht werden. Des Weiteren geht es bei dem Projekt jedoch darum, nicht stellvertretend für Marginalisierte zu sprechen, sondern diesen die Möglichkeit zu bieten, sich selbst zu artikulieren und offensiv im gemeinsamen Handeln die Auseinandersetzung mit anderen nicht-Marginalisierten zu suchen. Diese gemeinsame Erfahrung ist es schließlich, die dazu führt, dass aus „Passion Impossible“ ein erfolgreiches ‚Impulskunst‘-Projekt wird: Beteiligte des Projekts entschließen sich unabhängig von Schlingensief die „Mission“ in Selbstverwaltung mit veränderter Ausrichtung weiterzuführen.

WochenKlausur (,Interventionskunst [als Realpolitik]‘)

Als letztes Beispiel politischer Kunstpraxen der 90er Jahre soll die Arbeit von WochenKlausur vorgestellt werden, einer KünstlerInnengruppe, die in wechselnder Besetzung seit 1993 unter diesem Label mit verschiedenen Kunstinstitutionen zusammenarbeitet und versucht, deren Mittel und Infrastruktur zur langfristigen Beseitigung sozialer oder politischer Missstände einzusetzen. Der politisch-künstlerische Ansatz von WochenKlausur lässt sich nach Kube Ventura als ‚Interventionskunst (als Realpolitik)‘ bezeichnen.⁶⁸ Kube Ventura unterscheidet hierbei temporäre, benefizartige Eingriffe und unbefristete Strukturveränderungen.⁶⁹ Die WochenKlausuren sind den letzteren zuzurechnen, da sie auf dauerhafte Veränderungen in einem gesellschaftlichen Problemfeld beziehungsweise auf eine „Verbesserung der Lebensbedingungen“⁷⁰ angelegt sind.

Die WochenKlausuren folgen meist einem ähnlichen Schema: In Zusammenarbeit mit einer Kunstinstitution wird ein Projekt konzipiert, das ein konkretes gesellschaftliches Problem zum Thema hat. Ziel des Projektes ist es, das Problem innerhalb eines festgelegten Zeitraums zu lösen. Am Beginn der Arbeit steht zunächst die Recherche, welche die notwendigen Informationen für eine Intervention liefern soll. Anschließend werden konkrete Lösungsmöglichkeiten erörtert und schließlich ein Konzept für eine strukturverändernde Maßnahme erarbeitet. Da die

68 Vgl. H. Kube Ventura: Politische Kunst Begriffe, S. 192.

69 Vgl. ebd., S. 19.

70 Wolfgang Zinggl: „Die Wochenklausuren“, in: Marius Babias (Hg.), Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren, Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1995, S. 298-306, hier S. 300.

jeweiligen Eingriffe dauerhaft sein sollen, ist es in manchen Fällen notwendig, einen Träger zu finden, der die Maßnahme über die Dauer des Projekts hinaus finanziert oder zumindest die Verantwortung für die weitere organisatorische Durchführung übernimmt. Oftmals arbeitet WochenKlausur dabei eng mit den jeweils vor Ort tätigen Massenmedien zusammen, um die hierzu notwendige Publicity zu erzielen und weitere UnterstützerInnen zu gewinnen. In manchen Fällen werden auch Fachleute oder lokale Initiativen hinzugezogen, um möglichst fundierte Lösungen zu konzipieren. Nach Beendigung des Projekts wird dieses dokumentiert. Als Beispiele sollen an dieser Stelle die beiden ersten WochenKlausuren behandelt werden, da diese sich auf Probleme marginalisierter Personengruppen beziehen, die auch im Rahmen der Innen-StadtAktionen im Fokus der Aktionen stehen: Eine „Intervention zur medizinischen Versorgung der Obdachlosen“ 1993 in Wien⁷¹ und eine „Intervention zur Drogenproblematik“ 1994 in Zürich.⁷²

Die erste WochenKlausur – „11 WochenKlausur“ – findet von Juni bis August 1993 in Zusammenarbeit mit der Wiener Secession statt. Der vor der Secession gelegene Karlsplatz ist zum Zeitpunkt der Intervention ein von Wohnungslosen frequentierter Treffpunkt, so dass sich die beteiligten KünstlerInnen entscheiden, eine konkrete Intervention zur Verbesserung der Lebensumstände von Wohnungslosen durchzuführen. Die am Beginn des Projekts stehende Recherche fokussiert im Wesentlichen zwei Schwerpunkte: zum einen Ursachen von Wohnungslosigkeit zu ergründen, zum anderen Informationen über die genaue Anzahl und die dringlichsten Probleme der Wohnungslosen in Wien zu sammeln. Gespräche mit Betroffenen ergeben, dass es diesen vor allem an medizinischer Versorgung und einem sicheren Aufbewahrungsort für ihre geringe Habe fehlt.⁷³ Ausgehend von diesen Ergebnissen werden drei konkrete Maßnahmen geplant:

- Die Entwicklung eines auf Wiener Verhältnisse abgestimmten „Delogierungsfrühwarnsystems“, das durch die Vernetzung von Wohnungsamt, Sozialamt und Bezirksgerichten ermöglichen soll, bei akuten Schwierigkeiten die Kündigung der Wohnung zu verhindern und gefährdeten MieterInnen zu helfen, bevor diese obdachlos werden.

71 Vgl. Erich Steurer: „Intervention zur medizinischen Versorgung der Obdachlosen“, in: Wolfgang Zingg (Hg.), WochenKlausur. Gesellschaftspolitischer Aktivismus in der Kunst, Wien/New York: Springer Verlag 2001, S. 21-26.

72 Vgl. Sylvia Kafehsy u.a. (Hg.): 8WochenKlausur. Künstler und Künstlerinnen zur Drogenproblematik, Zürich: Benteli Wird Verlag 1994.

73 Vgl. W. Zingg: „Die Wochenklausuren“, S. 300f.

- Die Einrichtung einer mobilen Anlaufstelle, die eine medizinische Grundversorgung von Wohnungslosen ermöglichen soll.
- Die Einrichtung eines zentralen Depots, in dem Wohnungslosen abschließbare Schränke zur Aufbewahrung ihres Besitzes zur Verfügung gestellt werden sollen.

WochenKlausur erarbeitet zunächst ein Konzept zur dauerhaften Betreuung eines medizinischen Betreuungsbusses, der eine Erstversorgung wohnungsloser Menschen ohne Krankenschein garantieren soll. Zwar haben inländische Wohnungslose die Möglichkeit, Krankenscheine zu erhalten und sich in Spitälern behandeln zu lassen, der organisatorische Aufwand und die Hemmschwelle sind für viele jedoch zu hoch. Darüber hinaus ergeben die Recherchen, dass zum Zeitpunkt der Maßnahme ein Großteil der Wohnungslosen keinen österreichischen Pass besitzt. Zumeist handelt es sich hierbei um untergetauchte AsylbewerberInnen, die aus Angst vor Abschiebung im Krankheitsfalle keine Spitäler aufsuchen.⁷⁴ Die beteiligten KünstlerInnen erwerben einen Großraumtransporter, der mit Hilfe von Sponsorengeldern umgebaut wird. Um einen Arzt für das Projekt zu finden, geben die InitiatorInnen eine Anzeige in einem Ärzte-Fachblatt auf, auf die sich dreißig BewerberInnen melden. Schwierigkeiten ergeben sich zunächst hinsichtlich der dauerhaften Finanzierung einer solchen Stelle. Durch gezielte Presse- und Öffentlichkeitsarbeit gelingt es, dem Projekt einen solchen Bekanntheitsgrad zu verleihen, dass die Stadt Wien sich schließlich genötigt sieht, die Kosten zu übernehmen. Ausschlaggebend hierfür ist letztlich eine geschickt inszenierte Täuschung: Persönliche Kontakte zu einem Redakteur des Wochenmagazins *Der Spiegel* bewirken, dass dieser unter dem Vorwand, über das Projekt berichten zu wollen, ein Gespräch mit der zuständigen Stadträtin führt. Diese befürchtet schließlich negative Presseberichte und sichert die Finanzierung zu. Als dauerhafter organisatorischer Träger des Versorgungsbusses kann schon sehr früh die Caritas gewonnen werden, die den Betrieb des Busses gewährleisten will, solange ihr selbst keine Kosten entstehen. Ab Herbst 1993 fährt der Bus täglich Treffpunkte von Wohnungslosen an. 1998 wird er aufgrund der großen Nachfrage durch einen größeren Bus ersetzt. Die Gemeinde Wien finanziert inzwischen zehn Ärzte, die sich abwechselnd um die Versorgung der PatientInnen kümmern. Sie werden dabei von einer großen Anzahl freiwilliger HelferInnen unterstützt.

74 Vgl. „11 Wochen Klausur – Ein Projekt als Alternative zur ‚Jungen Szene Wien‘“, in: Büro Bert (Hg.), *Copyshop*, S. 171.

Der zweite Teil der Intervention, der Versuch ein zentrales Depot für den Besitz von Wohnungslosen einzurichten, scheitert am Widerstand von BezirkspolitikerInnen. Sie verhindern die Einrichtung eines zentralen Depots in einem von WochenKlausur favorisierten Objekt, da ihnen die Anwesenheit einer Vielzahl obdachloser Menschen in der Nähe eines Kinderspielfeldes nicht zumutbar erscheint.⁷⁵ Allerdings gelingt es, etwa zweihundert Spinde auf verschiedene bestehende Einrichtungen zu verteilen, so dass zumindest einigen Menschen die Möglichkeit geboten wird, ihre geringe Habe sicher aufzubewahren.

Schließlich erarbeitet die Gruppe ein Konzept für eine Vernetzung verschiedener sozialer Einrichtungen, das ermöglichen soll „rechtzeitig und fallspezifisch wohnungserhaltende Maßnahmen“⁷⁶ einzuleiten. Der amtierende Bürgermeister erklärt sich schließlich bereit, das Frühwarnsystem in zwei Wiener Bezirken zu testen.

Die zweite WochenKlausur – „8WochenKlausur“ – findet ein Jahr später in Zusammenarbeit mit der Shedhalle in Zürich statt, deren Leitung kurz zuvor von Renate Lorenz und Sylvia Kafeshy übernommen wird. Damit geht eine Änderung des kuratorischen Programms einher, das in der „11WochenKlausur zur Drogenproblematik“, welche als erstes Projekt nach dem Wechsel realisiert wird, einen adäquaten Ausdruck findet:

„Seit der Wende im Jahr 1994 definiert sich die Shedhalle als ein Ort für die Erprobung und Produktion neuer Formen zeitgenössischer künstlerischer und kultureller Praxis. [...]

Die Projekte der Shedhalle werden alle aus einer explizit feministischen Perspektive heraus konzipiert. Ausgangspunkt für die meisten Projekte ist die Auseinandersetzung mit Fragestellungen und Themenkomplexen mit gesellschaftspolitischer Relevanz, die bewusste Erweiterung der künstlerischen Praxis auf ein interdisziplinäres Feld von feministischer Theorie, Cultural Studies sowie ästhetischer und politischer Praxis.

Die programmatische Offenheit der Shedhalle ist nicht so sehr dem Gedanken einer Erweiterung des Kunstbegriffes verpflichtet, als vielmehr der Vorstellung, mit der Autorität eines Kunstortes in das politische und gesellschaftliche Leben eingreifen zu können.“⁷⁷

75 Vgl. E. Steurer: „Intervention zur medizinischen Versorgung der Obdachlosen“, S. 26.

76 W. Zingg: „Die Wochenklausuren“, S. 301f.

77 „Shedhalle: About us. Manifest“, online im Internet: http://www.shedhalle.ch/db/about/d_frameset_top.html vom 23.7.2004.

Am Anfang der Intervention steht erneut die Recherche, die sich mit der Situation von DrogenkonsumentInnen im Allgemeinen, dem Umgang der Gesellschaft mit Drogenkonsum und den Folgen der Illegalisierung befasst. Die TeilnehmerInnen der WochenKlausur stellen fest, dass der Verlagerung der Drogenszene vom Platzspitz in den Kreis 5 von allen Seiten mit Hilflosigkeit begegnet wird. Polizei, PolitikerInnen und BürgerInnen streiten um Möglichkeiten des Umgangs mit DrogenkonsumentInnen, jedoch ist die Auseinandersetzung festgefahren und wird durch Wahlkampfinteressen blockiert.⁷⁸ Da politische Entscheidungsträger und Fachleute wiederholt den Wunsch nach Versachlichung der Debatte äußern, beschließt WochenKlausur Gesprächsrunden unter Ausschluss der Öffentlichkeit zu organisieren, die schließlich auf einem Partyboot auf dem Zürichsee stattfinden.⁷⁹

Ein weiteres Problem, welches sich nach eingehender Recherche eröffnet, ist die spezielle Situation drogenkonsumierender Frauen. Drogenabhängige Frauen, so das Ergebnis der Recherche, sind mehrfacher Diskriminierung und Repression ausgesetzt. Da die meisten von ihnen sich illegal prostituieren müssen, um ihren Drogenkonsum zu finanzieren, stehen sie unter permanentem Druck: „[...] Beschaffungsstress, Gewaltandrohung von Mitsüchtigen, von Dealern, Freiern, oft auch von der Polizei.“⁸⁰ „8WochenKlausur“ beschließt nach ausführlicher Recherche, eine Pension für drogenabhängige und sich prostituierende Frauen einzurichten. Sie soll als genereller Rückzugsraum, aber auch als männerfreie Anlaufstelle konzipiert sein, in der die Frauen Zuflucht vor Gewalt finden können. Die beteiligten KünstlerInnen finden nach einiger Recherche ein geeignetes Objekt und können den Verein Alchemilla, der Wohnprojekte für drogengebrauchende Frauen konzipiert und umsetzt, dafür gewinnen, den Dauerbetrieb der geplanten Einrichtung zu übernehmen. Weiterhin wird versucht, SponsorInnen für das Projekt zu gewinnen. Mit den Gesprächsrunden auf dem Zürichsee versucht WochenKlausur den Bekanntheitsgrad des Projekts zu erhöhen, da dringend Gelder und Unterstützung zur Sanierung des potenziell nutzbaren Objekts benötigt werden. Die AnwohnerInnen des Hauses signalisieren jedoch schon frühzeitig ihr Missfallen:

„Der vorwiegend konservativ besetzte Quartierverein verwahrt sich im Namen der Bevölkerung gegen jede zusätzliche Einrichtung, die eine traditionell vor

78 Vgl. Katharina Lenz: „8WochenKlausur – das Projekt“, in: S. Kafehsy u.a. (Hg.), 8WochenKlausur, S. 4-19, hier S. 7.

79 Vgl. Petra Mallek/Simon Selbherr: „Zu den Bootsgesprächen“, in: S. Kafehsy u.a. (Hg.), 8WochenKlausur, S. 69-74.

80 K. Lenz: „8WochenKlausur – das Projekt“, S. 11.

Ort stattfindende professionelle Prostitution und den zunehmenden Drogenhandel vermehren könnte. Das Hauptargument lautet, dass die geplante Pension den Drogenkonsum und die damit zusammenhängende Prostitution nicht einschränke, sondern eher noch fördere. Das vorgestellte Konzept wird als lobenswert, notwendig, aber als ‚nicht zu Ende gedachter, untauglicher Versuch‘ abgetan.⁸¹

Dennoch wird am Ende der acht Wochen das Haus angemietet und das Konzept für einen Dauerbetrieb in einer Abschlussveranstaltung vorgestellt.⁸² Da der Betrieb der Einrichtung am Ende der „8WochenKlausur“ jedoch noch nicht sichergestellt ist, übernimmt Isabelle Schaetti als eine der beteiligten KünstlerInnen gemeinsam mit dem Verein Alchemilla die Fortführung des Projekts. Sie sorgen für die Renovierung des angemieteten Hauses und versuchen weiterhin, eine dauerhafte Finanzierung der Pension sicherzustellen. Dennoch muss die Maßnahme zwei Monate später abgebrochen werden, unter anderem weil der Vermieter des Hauses sich dem Druck einer AnwohnerInnen-Initiative beugt und das Objekt verkauft. WochenKlausur erhält hierfür eine Abfindung von 30.000 DM. Nach einer mehrmonatigen Unterbrechung findet sich schließlich ein neues Objekt, in dem zunächst eine provisorische Notschlafstelle für drogenabhängige Frauen eingerichtet wird. Ein Jahr, nachdem WochenKlausur das Projekt begonnen hat, trifft sich die Gruppe erneut in veränderter Besetzung, um die Maßnahme doch noch erfolgreich zu beenden. Mit einem überarbeiteten Konzept wird ein Trägerverein gegründet, der schließlich ein geeignetes Objekt findet, in dem einige Jahre lang eine Pension für drogenabhängige Prostituierte betrieben wird. Finanziert wird dieses durch Gelder des Sozialamts der Stadt Zürich, Gelder aus Bundes- und Kantonmitteln sowie Spenden. Als das Züricher Sozialamt im Herbst 2000 jedoch seine Zuschüsse streicht, muss die Einrichtung endgültig geschlossen werden.

Diese beiden WochenKlausuren stehen als Beispiel für eine konkret interventionistische Kunstpraxis, welche die Veränderung konkreter Missstände zum Ziel hat und die enge Bezüge zu US-amerikanischen ‚Community Based Art‘ aufweist. Im Zentrum der WochenKlausuren stehen stets konkrete Probleme benachteiligter Personengruppen, die mit Mitteln der Kunst gelöst werden sollen. Mittel der Kunst sind in diesem Fall vor allem Ressourcen, die ausschließlich dem Kunstbetrieb zur Verfügung stehen: Kultur- und Ausstellungsetats sowie Räumlichkeiten und die Möglichkeit, den Namen der beteiligten Kunstinstitution zu PR-

81 Ebd., S. 16.

82 Vgl. ebd., S. 18.

Zwecken zu nutzen. Unter dem Label Kunst eröffnen sich Spielräume, die derselben Intervention unter dem Label Sozialarbeit verschlossen blieben. Kunstetats werden somit in soziale Etats umgewandelt, um die Lebenssituation der jeweils im Fokus der Maßnahme stehenden Personengruppen zu verbessern.

Gleichzeitig geht es bei den WochenKlausuren jedoch auch darum, in den Kunstbetrieb hinein zu wirken und sich aktiv an der Auseinandersetzung um die Definition des Kunstbegriffs zu beteiligen. Zwar wird im Rahmen der WochenKlausuren ebenfalls Institutionskritik geübt, diese hat jedoch keine Abkehr vom, sondern im Gegenteil eine explizite Bezugnahme auf den institutionellen Kunstkontext zur Folge.

„Die Intention der WochenKlausur ist eine doppelt politische. Zum einen wird mit dem Projekt ein kleiner, konkreter Beitrag zur Veränderung der Gesellschaft geleistet. Weil es sinnvoller erscheint, bescheiden aber konkret Einfluss zu nehmen auf die bestehenden Verhältnisse als nur über sie zu sprechen oder anderswie Kritik zu üben.

Zum anderen geben all diese Projekte Zeugnis für eine Möglichkeit der Kunst, in das reale Geschehen einzugreifen. Dadurch kann sich die Vorstellung von Kunst direkt verschieben. Und diese Verschiebung der Kunst in den realpolitischen Handlungsraum sollte sich in Summe – also über Projekte der WochenKlausur hinaus – auch in der Veränderung des Kunstbetriebs bemerkbar machen. [...]

Die WochenKlausur arbeitet bewusst innerhalb des Kunstsystems. Soll sich dieses Kunstsystem verändern, müssen die gängigen Spielregeln, die es determinieren, vorerst akzeptiert werden. Sie lassen sich nicht radikal verändern, sondern nur scheinbarweise.“⁸³

Da die WochenKlausuren formal große Ähnlichkeiten zur Sozialarbeit aufzeigen, stellt sich die Frage nach der künstlerischen Qualität der Projekte. Während Nina Felshin die Frage, ob es sich hierbei um Kunst handelt, für US-amerikanische Kunstpraxen der 80er und 90er Jahre mit der Gegenfrage: „Ist das wichtig?“⁸⁴ kontert, begründet WochenKlausur den künstlerischen Gehalt ihrer Interventionen diskurstheoretisch: Da Begriffe durch Übereinkunft von Gruppen entstehen, ist ihre Bedeutung nicht festgelegt, sondern je nach Kontext verschieden und historisch veränderbar.⁸⁵ Die Definitionsmacht über den Kunstbegriff verortet Zingg als einer der InitiatorInnen der WochenKlausuren dabei in den

83 Wolfgang Zingg: „Oft gestellte Fragen“, in: ders. (Hg.), WochenKlausur, S. 129-137, hier S. 135.

84 N. Felshin: „Introduction“, in: dies. (Hg.), But is it Art?, S. 13.

85 Vgl. W. Zingg: „Oft gestellte Fragen“, S. 129.

Kunstinstitutionen. Erst die Anerkennung durch diese macht ein Gemälde, ein Objekt oder eine Handlung zu Kunst. Auch soziale Handlungen sind auf diese Weise als Kunst definierbar:

„Demgegenüber gibt es seit Beginn des 20. Jahrhunderts Bemühungen, ein anderes Kunstverständnis aufzubauen. Seither gelten auch Aktionen, Ideen oder Prozesse, die sich mit den Verhältnissen, in denen wir leben, auseinandersetzen, als Kunst.

Und wie die traditionellen, materiellen Gegenstände, die zunächst auch keine Kunst per se sein können, ob Tafelbild oder Flaschentrockner, sondern durch spezielle Weihen dieses Prädikat erst verliehen bekommen, genauso können auch ganz normale Handlungen oder sozialpolitische Interventionen dieses Prädikat erhalten. Nach ihrer Präsentation im Kunstkontext und nach der Annahme des Antrags, sie mögen als Kunst anerkannt werden, mutieren diese Handlungen und sind plötzlich Kunst. Wenn etwa die medizinische Versorgung sichergestellt wird oder wenn Schubhaftbedingungen in einem Gefängnis verbessert werden, dann sind das Interventionen, die sich zunächst noch in keiner Weise von ähnlichen aktivistischen Handlungen außerhalb der Kunst unterscheiden. Kunst werden sie erst, wenn das von den Aktivisten eingefordert und von einer Gruppe bestätigt wird.“⁸⁶

Die Qualität der künstlerischen Handlung bemisst sich laut Zingg in diesem Fall an dem real messbaren Erfolg der Intervention, d.h. daran, ob das vorher gesteckte Ziel erreicht worden ist. Im Vergleich zu Kunstobjekten, deren ästhetische Bewertung letztlich auf Geschmacksurteilen beruht, ist die Qualität interventionistischer Kunstpraxis also messbar. Letztlich geht es bei den WochenKlausuren darum, als KünstlerIn konkrete praktische Verantwortung für gesellschaftliche Prozesse zu übernehmen und aktiv in diese einzugreifen: „In einer Zeit, in der alles zu Kunst erklärt werden kann und solange es Menschen gibt, die meinen, für Kunst könne es nicht genug Geld geben, während andere im Elend leben, kann auch eine Initiative zur Aufhebung dieser Missstände zu Kunst erklärt werden.“⁸⁷

Der Ansatz der WochenKlausuren Kunstetats in soziale Etats umzuwandeln sieht sich oftmals der Kritik ausgesetzt, dass damit die Gesellschaft beziehungsweise die jeweils zuständigen Behörden aus der Verantwortung entlassen würden. Miwon Kwon zeigt am Beispiel der US-amerikanischen ‚New Genre Public Art‘ auf, dass Kunst in vielen Fällen zur Abfederung struktureller Benachteiligung von Marginalisier-

86 Ebd., S.130.

87 Presstext zit. nach „11 Wochen Klausur – Ein Projekt als Alternative zur ‚Jungen Szene Wien‘“, S. 170.

ten eingesetzt wird, die systemischen Ursachen der Marginalisierung dadurch jedoch nicht bekämpft werden.⁸⁸ Diese Kritik lässt sich partiell auf WochenKlausur und andere Projekte übertragen. So sieht Stella Rollig zwar das Bemühen von WochenKlausur, die Vorteile, die der Kunstbetrieb bietet, für politische Zwecke zu nutzen, beispielsweise Gelder zu akquirieren, wenn angeblich für soziale Projekte keine mehr vorhanden sind. Andererseits kritisiert sie jedoch die daraus resultierenden Effekte:

„WochenKlausur wandelt Kunst-Budgets in Sozial-Budgets um. Dass Kunstinstitutionen dabei mitmachen, zeigt die Konjunktur des Sozialbegriffs in der Kunstszene. In den USA ist die Ausrichtung von Kunstprojekten auf eine ‚Community‘ zum stärksten Legitimationsargument aufgestiegen. Integratives Handeln wird zum Kunst-Leitbild der Kulturverwaltung, private Stiftungen richten ihren Förderkatalog danach aus. Die kulturelle Repräsentation wird zum stärksten Identifikationsfaktor ethnischer, sozialer oder politischer Gemeinschaften. Die Gefahr besteht darin, dass Kunst die Sozialpolitik entlastet und von politisch Verantwortlichen als Trostpflaster oder kurzfristiges Ablenkungsmanöver in diskriminierenden und marginalisierenden Verhältnissen angewandt wird. Doch auch in ‚normalen‘ Verhältnissen, in deren Lebensrealität das soziale Amalgam fehlt, leistet Kunst willkommene Dienste, sie stellt das fehlende Gemeinschaftsgefühl her.“⁸⁹

Im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung sind hinsichtlich der WochenKlausuren vor allem folgende Aspekte von Belang:

Im Gegensatz zur „If you lived here...“ und „Passion Impossible“ stehen bei den WochenKlausuren konkrete, langfristige Veränderungen im Vordergrund. Das Zusammentragen von Informationen oder die Zusammenarbeit mit anderen Gruppen dient dabei primär diesem Zweck und ist nicht – wie in Roslers Projekt – Selbstzweck. WochenKlausuren hinterlassen im Regelfall keine für den Ausstellungsbetrieb verwertbaren Objekte, der künstlerische Akt erschöpft sich in einer sozialen Handlung außerhalb der Kunstinstitution, die zur Verbesserung von Lebensumständen bestimmter benachteiligter Personengruppen dienen soll. Die beiden hier vorgestellten Beispiele stellen die Probleme von Wohnungslosen beziehungsweise die spezifischen Probleme sich prostituierender DrogenkonsumentInnen in den Mittelpunkt des Projekts. Es geht jedoch nicht darum, diese im Sinne des Empowerments zu ermutigen, sich

88 Vgl. Miwon Kwon: „Im Interesse der Öffentlichkeit...“, in: springerin (Hg.), *Widerstände. Kunst – Cultural Studies – Neue Medien. Interviews und Aufsätze aus der Zeitschrift springerin 1995-1999*, Wien, Bozen: Folio Verlag 1999, S. 99-106, hier S. 102.

89 S. Rollig: „Das wahre Leben“, S. 8.

selbst Gehör zu verschaffen, sondern darum, eine Art konkreter langfristiger Dienstleistung für diese zu erbringen. Wichtig ist, dass WochenKlausur jeweils den Versuch unternimmt, politische oder soziale Einrichtungen einzubinden und diese dazu zu bewegen, sich langfristig für den Fortbestand der jeweiligen Maßnahme einzusetzen. Ihre Intervention in diesem Bereich ist somit nur temporär und erfüllt eine Art Katalysatorfunktion.

Von allen hier vorgestellten Projekten reichen die Interventionen der WochenKlausuren am weitesten in den Bereich der Sozialarbeit hinein. Dass die Aktionen Kunstaktionen sind, wird ausschließlich durch die begleitende, innerhalb des Kunstkontextes forcierte Auseinandersetzung deutlich. Den WochenKlausur-InitiatorInnen ist die Anerkennung ihrer Projekte als Kunst ein dringendes Anliegen, während bei den erstgenannten Beispielen, wie auch bei den InnenStadtAktionen diese Frage keine beziehungsweise nur eine untergeordnete Rolle spielt.

Schlussbemerkung zu den genannten Beispielen

Die drei vorgestellten Beispiele verdeutlichen, dass innerhalb des Kunstkontextes durchaus Praxen entwickelt werden, die sich mit der Situation Marginalisierter auseinandersetzen. Während Rosler die Probleme derjenigen in den Mittelpunkt ihres Projekts stellt, die durch Gentrifizierung wohnungslos geworden oder von Wohnungslosigkeit bedroht sind, und versucht, diese Probleme in einen größeren gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Kontext einzuordnen, geht es Schlingensiefel primär darum, Situationen herzustellen, die es Marginalisierten, die meist lediglich als Problem wahrgenommen werden, ermöglichen, sich Gehör zu verschaffen. WochenKlausur schließlich arbeitet nur am Rande direkt mit Marginalisierten selbst zusammen, versucht jedoch, für deren Probleme langfristige Lösungen zu finden, indem Kunstetats in soziale Etats umgewandelt werden.