

Invented spaces als kulturpolitische Partizipation

Norah Limberg

Verortet in der weitreichenden, globalen Demokratiekrise ist eine regelrechte „Euphorie über beteiligungsorientierte Planungsverfahren“ (Schad 2019, 32) in der Kulturpolitik zu verzeichnen, die zwischen „elitebasierter Form der Entscheidung“ (Schad 2019, 9) durch beispielsweise Gremien und Jurys bis zu Beteiligungen der Zivilgesellschaft reicht. Durch jene „kooperative Lösungsstrategie“ (Deutscher Bundestag 2007, 93) soll sich den demokratiepolitischen Schwächen ebenso wie den zunehmenden ökonomischen Herausforderungen des Kulturpolitikfeldes gestellt werden. Auch Künstler:innen werden vermehrt als unmittelbar von kulturpolitischen Entscheidungen Betroffene in partizipative Planungsverfahren eingebunden. Der vorliegende Beitrag diskutiert dieses Phänomen in Anbetracht kunstfeldspezifischer Machtverhältnisse und Feldlogiken. Er begründet, warum kulturpolitische Partizipation von Künstler:innen insbesondere als Invented Spaces⁰¹, also als von Künstler:innen initiierte Einmischungen, gedacht werden soll-

ten. Im Gegenzug laufen Invited Spaces – initiiert, arrangiert und kontrolliert von politischen Instanzen – Gefahr, demokratische Prinzipien zu unterlaufen, beteiligte Künstler:innen für die politische Legitimationsbildung zu instrumentalisieren und zu unbezahlten „Service-Künstler:innen“ (Creisher und Siekmann 1999, 87) zu degradieren. Local cultural Governance sollte durch die Förderung von künstlerischem Aktivismus einen Nährboden für kritische Kunstpraxis als Politikpraxis schaffen, um das transformatorische Potenzial künstlerischer Strategien erfahrbar zu machen – auch für Neuerungen in der Kulturpolitik.

291

01

Bei Invented Spaces wird Bürger:innen / Künstler:innen Einflussnahme auf die betreffenden Themen zugestanden, indem sie in unterschiedlicher Intensität an politischen Willensbildungs-, Entscheidungs- und Gestaltungsprozessen mitwirken können – es geht um eine Einladung zur Top-down-Partizipation. Invented Spaces lassen sich als informelle bottom-up-Partizipation, als akteur:innengetragene Gestaltungs- und Entwicklungsprozesse durch selbstorganisierte Einflussnahme beschreiben. Faranak Mirafatab betont: „Invented' spaces are those, also occupied by the grassroots and claimed by their collective action, but directly confronting the authorities and the status quo“ (Faranak 2004, 1).

Invited Spaces: Partizipationsräume auf dem Prüfstand

Invited Spaces als „demokratische Einladung zum Mitmachen“ (Miessen 2012, 19) seitens der Politik an die Künstler:innen bemühen sich um die Nutzung des kreativen, innovationsfördernden Potenzials zur Ent-

292 wicklung von gesellschafts-
transformierenden Ideen. Denn
Künstler:innen sind – unter der
Annahme einer gesellschaftlichen Ausnah-
mestellung des künstlerischen Feldes – „im
Besitz einer kritischen, gesellschaftlichen
Wahrheit [...], die sich aus ihrer Position am
Rande der ökonomischen Austauschprozesse
nährt“ (Menger und Tillmann 2006, 19). Da-
mit seien „nicht selten auch Hoffnungen auf
neue Formen ökonomischer Wertschöpfung
seitens der Politik und Verwaltung [verbun-
den]. Demnach geht es in [...] Planungspoliti-
ken vielfach auch um die Etablierung kapital-
orientierter Potentiale, die in Verbindung mit
Kreativität und Wissen stehen“ (Mohr 2018,
78).

Es werden Risiken und Kritiken formuliert: So fallen Begriffe wie „Alibi-Ritual“ und „politische Legitimationsbeschaffung“ (Schad 2015, 46), „Mitmachfassade“ und „hemmungslose Verklärung“ im „Albtraum Partizipation“ (Miessen 2012, 7). Schad spricht von „demokratiepolitischen Dilemmata [...]: Wenn Governance als entpolitiserte, problemlösungsorientierte (post-demokratische) Managementtechnik gelesen wird, verringert sich das demokratische Potenzial“ (Schad 2015, 32). An partizipative Prozesse seien

Fragen nach Repräsentation, Inklusion und Interaktion, ebenso nach Klientelismus und Macht- und Ressourcenunterschiede zu stellen: „Bei einer Akteurskonstellation, wie sie in der Kulturpolitik üblich ist, scheint ein ‚Dialog auf Augenhöhe‘, wie oftmals proklamiert, nahezu unmöglich“ (Schad 2015, 46). Miessen beschreibt dies als Partizipationsparado-
xon (Miessen 2012, 16), das sich als strate-
gisches Dilemma fortsetzt, denn: „Zwischen
Verweigerung und taktischem Sich-Einlassen
besteht die Schwierigkeit des Problems der
Partizipation gleichermaßen in ihrer Anwen-
dung und ihrer Vermeidung“ (Miessen 2012,
16). Aus dem Handlungszwang der Politik
entsteht ein Handlungszwang der Feldak-
teur:innen. Miessen beobachtet die „Neigung,
die Verantwortung abzuwälzen (libility-men-
tality), [die] heute Bestandteil der Politik in
Form einer Auslagerung von Entscheidungs-
findungsprozessen“ (Miessen 2012, 18) ist.

Invented Spaces: Partizipation durch Störung

Damit tatsächlich eine wirkungsvolle Inter-
vention in kulturpolitische Räume möglich
ist, bedarf es disperater Positionen, die die ge-
wohnte politische Ordnung stören, die Kritik
üben und den Dissens fördern. Invited Spaces
sind jedoch auf konsensuale Diskursformen
angelegt, die in den meisten Fällen als Ziel
eine Einigung haben. Sie unterliegen einer
klaren hierarchischen Ordnung: Künstler:in-
nen dürfen partizipieren, solange sie sich den
Spielregeln und Erwartungen der abgesteck-
ten Räume entsprechend verhalten, die von

der machtvollen Position – Politik oder Verwaltung – vorgegeben werden. Transformationsprozesse allerdings benötigen den „stören den Außenseiter“, der nicht Spielpartner:in, sondern eingreifender: Gegner:in ist. Denn es bedarf „interventionistische[r] Strategien als impulsgebende, kulturelle Akte des Eingreifens in gesellschaftliche Prozesse und des kulturellen Gestaltens und Mitbestimmens, um sozialen Wandel zu initiieren“ (Zobl 2017, 266). Angelehnt an Miessens Konzept der Raumaktivist:innen schlage ich deshalb vor, politische Partizipation als Invented Spaces zu denken, statt sich auf Invited Spaces zu konzentrieren. Von Künstler:innen initiierte Invented Spaces kommen einer politischen Intervention nahe, die sich Mitsprache erobert, anstatt sie zugeteilt zu bekommen. Es gilt jene politische Unabhängigkeit zu erhalten, denn das Kunstfeld ist einer der „wenigen Bereiche, der überhaupt noch Visionen oder Utopien für andere Formen des gesellschaftlichen Zusammenlebens formulieren kann“ (Schwietring 2010, 223). Während sich politische Verfahren tendenziell an alltäglichen Problemen, Strukturen und Kommunikationsmustern ausrichten, ist die Kunst „eine Disziplin, die sich inhaltlich zwar an der Gegenwart orientiert, aber mit einer Ausrichtung auf die Zukunft – und zwar im Sinne einer außertäglichen Produktion des Neuen“ (Mohr 2018, 81). Jene disparaten Handlungslogiken können nicht durch den Versuch eines konsensuellen Einigens, sondern gerade durch ein konfliktuelles Aufeinanderstoßen in Invented Spaces Neuerungen schaffen.

Ein bildreicher Invented Space ist das Projekt „Tamm Tamm – Künstler:innen informieren Politiker:innen“ [im Folgenden KiP genannt]. Ausgangspunkt für KiP war die im Jahr 2004 beschlossene Errichtung und Förderung des „Internationalen Schifffahrts- und Meermuseum Peter Tamm, Hamburg“ aus städtischen Mitteln. Das Museum stand später als „Anhäufung nationalsozialistischer Herrschaftszeichen“ ohne konzeptuelle „Distanz zur Hitler-Zeit“ (Werner 2005) in der Kritik. Mit

293

KiP traten 121 Künstler:innen Hamburgs mit jeweils einem oder einer Abgeordneten der Hamburger Bürgerschaft durch eine Patenschaft in einen persönlichen Austausch über das geplante Museum, der in einer frei gewählten Form öffentlich auf einer Homepage (Tamm Tamm 2020) dokumentiert wurde.

Im Gegensatz zu Beteiligungsformaten, die auf der Politikfeld bestimmenden Logik der Exklusivität und Schließung beruhen (Bourdieu und Schmid 2001, 44), basierte KiP nicht auf einem Kreis ausgewählter Akteur:innen, die als Expert:innen durch ein hohes soziales oder kulturelles Kapital eingeladen wurden, mitzumachen, sondern auf einem unkontrollierten, offenen Verfahren. Durch die Menge an beteiligten Künstler:innen konnte die Energie einer kollektiven Masse genutzt werden, was „vor dem Hintergrund des im Kunstsystem geforderten Individualkampfes und damit verbundenem Konkurrenzdruck und allgegenwärtigen Anzeichen von Entsolidarisierung erstaunlich“ (Puffert 2006) ist.

Obwohl sich ein kollektiver Körper bildete, wurde die Handlungsautonomie der Künstler:innen gewahrt, weil alle Beteiligten die Dialogsituation mit den Politiker:innen eigenständig entwickelten und dokumentierten. Diese Strategie der kollektiven Autonomie ließe sich Brian Holmes zufolge bei verschiedenen Künstler:innenkollektiven als Form künstlerischer Kritik identifizieren: „eine Kritik, die Mobilität, Spontaneität, die Reduzierung von Hierarchien forderte; kurz gesagt, die Auflösung der Entfremdung [...]. Daher werde die hierarchische Pyramide – wo immer möglich – durch die soziale Form des Netzwerks ersetzt“ (Holmes 2002, 3). Dabei könnten diese als Behauptung gegen neoliberalen Kommunikationsmodi verstanden werden, so Bojana Cvejic: „Damit KünstlerInnen aber selbst als ihre eigenen ProduzentInnen agieren können, statt als selbstproduzierte Ware der Programmierung, müssen sie Kooperationen und Produktion jenseits des Bedürfnisses nach individueller Selbstaffirmation neu definieren und wiederherstellen“ (Cvejic 2005).

294 *Während Bourdieu zufolge üblicherweise die Politiker:innen diejenigen seien, die das „Monopol der legitimen Handhabung“ (Bourdieu und Schmid 2001, 44) in politischen Prozessen für sich behaupten und als Professionelle im Feld auch das politische Kapital innehaben, weisen die Künstler:innen bei KiP öffentlich auf politische Missstände im demokratischen System im Falle der Museumsförderung hin. KiP focht durch seinen eigenständig erhobenen Anspruch auf die Position aufklärerischer Intellektueller die politische Legitimation und den Wissenshöheits-Anspruch der kapi-*

talkräftigen Politiker:innen an. Das Projekt erreichte eine große Öffentlichkeit, wodurch ebenfalls interveniert wurde in die ansonsten unter dem Radar der Öffentlichkeit verhaftete Entscheidung der Museumsförderung. Drücke und Klaus betonen: „Damit die hegemoniale Macht der politischen, wirtschaftlichen und publizistischen Eliten, die über eine weitgehende Definitionsmacht für die öffentliche Meinungsbildung verfügen, hinterfragt werden kann, bedarf es die Sichtbarwerdung und Zugänglichkeit politischer Prozesse auf der komplexen Ebene von Öffentlichkeit“ (Drücke und Klaus 2017, 26).

KiP hinterfragte und kritisierte die Wirklichkeitskonstruktionen der politischen Instanzen und das System der politischen Repräsentation und Wissens- und Entscheidungsbildung. Es offenbarte sich die Strategie der „Erzeugung [...] von Dissens, von konfliktuellen Öffentlichkeiten“ (Raunig 2015), die sich gegen den vorherrschenden, seit Jahrzehnten durch die Ausbreitung der Kulturindustrien zu beobachtenden, konsens- und konsumgeprägten Kommunikationsmodus des Kulturpolitikfeldes richtet und Miessens Idee des konfliktuellen Raumaktivist:innen entspricht.

Konfliktuelle Kulturpolitik als Nährboden für prozessuale Kunst

Die Frage nach kunstpolitischer Partizipation hat eine moralische Dimension im Sinne eines gemeinsamen, gesellschaftlichen Auftrags, wie auch eine gegebenenfalls unfrei-

willige Dimension, die sich aus Feldkämpfen um dominante und einflusssichernde Positionen nährt. Künstler:innen in kulturpolitische Planungsverfahren zu involvieren kann einen facettenreichen Mehrgewinn an Perspektiven eröffnen. Sich als Künstler:in in politische und gesamtgesellschaftliche einzumischen, bedeutet allerdings möglicherweise einen Bruch mit verschiedenen Grundverständnissen des Feldes. Es widerspricht den „besondere[n] Formen der Autonomie, Selbstbezüglichkeit und Zweckfreiheit [...], die ganz bewusst eine allumfassende Abgrenzung von der Gesellschaft vollziehen und eine wie auch immer geartete Beteiligung an dessen zielgerichteter Gestaltung ausschließen sollen“ (Mohr 2018, 80). Invented Spaces allerdings können verschiedenste Aspekte vereinen: Wie das Projekt „Tamm Tamm – Künstler informieren Politiker“ zeigt, ist es möglich sowohl in das (kultur-)politische Feld zu intervenieren, als auch Aspekte wie Autonomiebestrebungen und Abgrenzungen von politischen Logiken und Alltäglichkeiten zu wahren. Durch jene Form der kritischen, künstlerischen Praxis können alternative Räume, Netzwerke und Gegenöffentlichkeiten konstruiert werden (Sheikh 2004). Mohr betitelt jene Praktiken als Prozesskunst. Im Sinne einer sozialen Skulptur begreift sie das Soziale selbst als künstlerisches Medium (Mohr 2018, 79): Kunst als Lebenspraxis. Dieses kritische Potenzial, das durch Protestformen von Prozesskunst entstehen kann, gilt es nun kulturpolitisch aufzugreifen und zu fördern. Eine Zukunftsvision könnte sein Invented Spaces durch verschiedene Maßnahmen zu integrieren. Ich schlage vor, Förderprogramme von Kommunen, Ländern und Bund auf ihre Kunstbegriffe hin zu über-

prüfen und die Förderkriterien dahingehend anzupassen, dass Prozesskunst im Sinne einer künstlerischen Praxis als politische Raumpraxis eine Chance auf monetäre Förderung hat, damit beteiligte Künstler:innen in politischen Zusammenhängen nicht unentgänglich arbeiten. Beizeiten wären gegebenenfalls sogar Förderprogramme mit jenem Schwerpunkt vorstellbar. Außerdem sollten kulturpolitische Prozesse als beeinflussbare Prozesse dargestellt werden. Das bedeutet mehr Öffentlichkeit und Transparenz für Entscheidungsfindungen bereits während fortschreitender Verhandlungen. Künstlerische Praxis als einflussnehmende politische Praxis würde außerdem ein politisches System voraussetzen, das gleichermaßen flexibel wie resistent ist. Denn um empfänglich für konfliktuelle Vorstöße von Künstler:innen zu sein, muss es in der Lage sein, kritikfähig auf die Einmischungen der ungeladenen Gäste zu reagieren und sie eher als Bereicherungen denn als Angriffe zu sehen. Das kulturpolitische Feld sollte durchlässig und Entscheidungsfindungsprozesse durch Störung veränderbar sein. Dies fordert in erster Linie geistige und strukturelle Offenheit und Agilität.

Literaturverzeichnis

- Bourdieu, Pierre und Schmid, Roswitha. 2001. Das politische Feld. Zur Kritik der politischen Vernunft. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Brake, Klaus. 2012. Reurbanisierung – Interdependenzen im Strukturwandel. In Reurbanisierung. Hrsg. K. Brake und G. Herfert, 22–33. Wiesbaden: Bertram.
- Creischer, Alice, Siekmann, Andreas. 1999. Reformmodelle. In: Springerin (Hrsg.), Widerstände: Kunst – Cultural studies – Neue Medien. Interviews und Aufsätze aus der Zeitschrift „Springerin“ 1995–1999, 86–98. Wien: Moeck-Verlag.
- Cvejic, Bojana. 2005. KOLLEKTIVITÄT? Sie meinen Kooperation! <https://transversal.at/transversal/1204/cvejic/de>. Zugegriffen: 14. Dezember 2020.
- Holmes, Brian. 2002. Die kollektiven Phantome freisetzen: Flexible Persönlichkeit, vernetzter Widerstand. <https://transversal.at/transversal/1202/holmes/de>. Zugegriffen: 12. Dezember 2020.
- Klaus, Elisabeth, Drucke Ricarda. 2017. Öffentlichkeiten und gesellschaftliche Aushandlungsprozesse. Bielefeld: transcript Verlag.
- Menger, Pierre-Michel; Tillmann, Michael. 2006. Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers. Konstanz: UVK Verlag
- Miessen, Markus. 2012. Albtraum Partizipation. Berlin: Verve-Verlag.
- Mirafak, Faranak. 2004. Invited and Invented Spaces of Participation: Neoliberal Citizenship and Feminists' Expanded Notion of Politics. https://www.researchgate.net/publication/265233099_Invited_and_Invented_Spaces_of_Participation_Neoliberal_Citizenship_and_Feminists%27_Expanded_Notion_of_Politics. Zugegriffen: 04. Dezember 2022.
- Mohr, Henning. 2018. Die Kunst der Innovationsgesellschaft. Kreative Interventionen als Suche nach Neuheit. Wiesbaden: Springer VS.
- Nordig, Werner. 2005. Keine Distanz zur Hitlerzeit: Hamburger Künstler kritisieren Exponate, <https://www.deutschlandfunk.de/detail-kultur-hute.691.de.html> dram.article. Zugegriffen: 14. Dezember 2020.
- Raunig, Gerald. 2005. Inverse Türme: Strategien zur Wiederaneignung des urbanen Raums. <https://transversal.at/transversal/1202/raunig/de>. Zugegriffen: 16. Dezember 2020.
- Puffert, Rahel. 2006. Umschifftre Probleme: Zur Protestaktion „TAMM TAMM Künstler informieren Politiker“ (KiP). <https://www.igkultur.at/artikel/umschifftre-probleme-zur-protestaktion-tamm-tamm-kuenstler-informieren-politiker-kip>, Zugegriffen: 14. Dezember 2020.
- Schad, Anke. 2015. Kulturförderung, Governance und Demokratie. Mehr Partizipation wagen? In Journal of cultural management arts, economics, policy, 1(1). 29–52. Bielefeld: transcript Verlag.
- Schad, Anke. 2019. Cultural Governance in Österreich. Eine interpretative Policy-Analyse zu kulturpolitischen Entscheidungsprozessen in Linz und Graz. Bielefeld: transcript.
- Schwietring, Thomas. 2010. Kunstsoziologie. In Handbuch Spezielle Soziologie. Hrsg. G. Kneer und M. Schroer, 221–241. Wiesbaden
- Sheikh, Simon. 2004. Repräsentation, Anfechtung und Macht: KünstlerInnen als öffentliche Intellektuelle. <https://transversal.at/transversal/1204/sheikh/de>. Zugegriffen: 10. Dezember 2020.
- Tamm Tamm – Künstler informieren Politiker: „[Beschreibung der Aktion]“. <http://www.tamm-tamm.info/aktion/index.html>. Zugegriffen: 23. Dezember 2020.
- Zobl, Elke. 2017. Künstlerische Interventionen und gesellschaftliche Aushandlungsprozesse: Das Drei-Ebenen-Modell von Öffentlichkeit in künstlerisch-educativen Kontexten. In Klaus, Elisabeth; Drücke Ricarda. Hrsg. Öffentlichkeiten und gesellschaftliche Aushandlungsprozesse, 265–294. Bielefeld: transcript Verlag.