

Den Wandel gestalten. Akteure und Agenturen der kulturellen Transformation

HENNING MOHR
(Prozess-)Künstler als
Transformationsdesigner?
Neue ästhetische Formate
und ihre kulturpolitischen
Konsequenzen

PETER CARP
Stadttheater als Ankerpunkte
kultureller Transformationen

MARIETTA PIEKENBROCK
»Wir sind in Not« – Wie wir
versuchen können, aus der
Geschichte Anleitungen für
die Zukunft zu entwickeln

ANGELIKA FITZ
Die Stadt sind wir? Positionen
eines kollaborativen Urbanismus

CARENA SCHLEWITT
Redet miteinander!

CORNELIA DÜMCKE
Gespräch mit Olaf Schwencke
und Jürgen Marten.
Zwei zivilgesellschaftliche
Initiativen der ersten Stunde –
Rückblick und Ausblick

MARGRET FRANZ
Regionale kulturelle
Transformationen am
Beispiel der Impulsregion
Erfurt-Weimar-Jena

HENNING MOHR

(Prozess-)Künstler als Transformationsdesigner?

*Neue ästhetische Formate und ihre
kulturpolitischen Konsequenzen*

Im Kunstfeld haben sich in den vergangenen Jahren neue künstlerische Formate etabliert, die in den vorherrschenden kulturpolitischen Konzepten bisher viel zu wenig Beachtung finden. Gemeint sind prozessuale Strategien, die zwar in ähnlicher Weise bereits seit den frühen Avantgardebewegungen praktiziert werden (Bürger 1974), sich aber verstärkt von einer subkulturellen Randerscheinung zum Mainstreamphänomen wandeln. (Reckwitz 2012: 14) In diesen Kunstformen geht es nicht mehr um die Produktion eines Artefakts, Musik- oder Theaterstücks, vielmehr wird die Gestaltung des Sozialen im Sinne einer »Sozialen Plastik«¹ selbst zum künstlerischen Medium. (Landau/Mohr 2015; Hildebrandt 2014)²

Diese Aktivitäten stehen im Zentrum kritischer Reflexionen über den Verlust künstlerischer Autonomie. (Borries u. a. 2012; 2013) Dabei sind es die hier gemeinten Künstler und Künstlerinnen selbst, die in der Selbstbezüglichkeit des Künstlerischen immer häufiger eine Selbstbeschränkung sehen. Sie wollen eine aktivere Rolle in der Gestaltung der Gesellschaft übernehmen, diese nicht mehr nur kritisch referieren, sondern bewusst in soziale Zusammenhänge eingreifen. Einige von ihnen sprechen in diesem Zusammenhang sogar von einem »funktionalen

1 Der Begriff der »Sozialen Plastik« stammt ursprünglich von Joseph Beuys. Für ihn war die soziale Wirklichkeit eine vom freien Individuum gestaltbare Form. Deshalb proklamierte er, dass »jeder Mensch ein Künstler« im Sinne der selbständigen Beeinflussung der Lebenswelt sein könne. Diese Kunstform ist im Grunde eine Reaktion auf die zunehmende Individualisierung und die damit zusammenhängende (scheinbare) Befreiung des Subjekts aus traditionellen Lebenszusammenhängen. (Bauman 2003; 2007; 2010)

2 Zum besseren Verständnis der hier gemeinten Formate wäre es sinnvoll, ein Projektbeispiel zu beschreiben. Aus Platzgründen ist dies an dieser Stelle nicht möglich. Interessante Einblicke erlauben die vielfältigen künstlerischen Aktionen im Rahmen des Projekts »Archipel inVest«, das das Berliner Künstlerkollektiv KUNSTrePUBLIK im Ruhrgebiet durchgeführt hat: <http://archipel-invest.eu> (letzter Zugriff: 27.9.2015).

Kunstbegriff«³. Einerseits drückt dieser Begriff eine funktionale Qualität aus, gleichzeitig handelt es sich um die konkrete Forderung einer (Wieder-)Integration des Künstlerischen in die Gesellschaft. Dieser neue Künstlertyp ist noch stärker als andere einer der permanenten Grenzüberschreitung. Er überfordert das etablierte Kunstsystem durch die Abkehr von etablierten Autonomiedogmen⁴ und lässt sich wegen der prozessualen Strategien kaum noch den vorherrschenden Sparten wie etwa der darstellenden oder bildenden Kunst zuordnen. Zwar sind derartige Künstlerinnen und Künstler bisher noch in diesen sozialisiert und beziehen sich in vielerlei Hinsicht auf den dort vorherrschenden Regelkanon,⁵ gleichzeitig vermischen sie aber ganz bewusst die unterschiedlichsten Stile, Formen und Materialien, um dadurch bestimmte Ausprägungen des Sozialen in der Lebenswelt zu beeinflussen. (Hildebrandt 2012, Volke 2010) In den vergangenen Jahren weisen neugegründete Institute, Studiengänge und Förderinstrumente auf eine Institutionalisierung dieser künstlerischen Form hin. Eine einheitliche Bezeichnung hat sich indes bis heute nicht durchsetzen können. Da die Künstler und Künstlerinnen dieses Feldes ihren angestammten Platz im White Cube des Museums oder auf der Bühne des Theaters verlassen, gehören sie zum weiten Feld der Kunst im öffentlichen Raum. Teilweise wird angesichts der Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitischen Fragen auch von einer »Kunst im öffentlichen Interesse« gesprochen. (Lewitzky 2005: 84 ff.)

Die fehlende Kontextualisierung dieser Gattung führt nicht nur dazu, dass sie kultur- und förderpolitisch bisher kaum eine Rolle spielt, es mangelt gesamtgesellschaftlich an einem Bewusstsein für die damit zusammenhängenden Handlungsweisen und Potenziale. Längst ist es an der Zeit, einen Diskurs über dieses fehlende Bewusstsein zu beginnen vor allem, weil der gesellschaftspolitische Gestaltungswille der hier gemeinten Künstlerinnen und Künstler verstärkt Akteure aus anderen Disziplinen interessiert. Insbesondere in der Stadtplanung und -entwicklung herrscht derzeit ein reger Diskurs über die Einbindung von Kunst in (quartiersbezogene) Veränderungsprozesse. Als vielschichtiges Beispiel kann die Kulturorganisation *Urbane Künste Ruhr* genannt werden. Diese experimentiert ganz bewusst mit der Funktionalisierung künstlerischer Strategien im Strukturwandel des Ruhrgebiets. (Aßmann u. a. 2014) Auch in der Wirtschaft lässt sich ein wachsendes Interesse an der hier gemeinten Prozesskunst beobachten. (Berthoin Antal 2012, Berthoin Antal/Strauß 2013)

3 Ein prominentes Beispiel ist das Berliner Künstlerkollektiv »Reinigungsgesellschaft«, siehe unter: www.reinigungsgesellschaft.de (letzter Zugriff: 24.9.2015).

4 Im Kunstsystem gibt es einen Richtungsstreit darüber, ob es sich bei den hier gemeinten künstlerischen Prozessen überhaupt noch um Kunst handelt.

5 Es ist teilweise extrem widersprüchlich, dass prozessual arbeitende Künstler und Künstlerinnen sich noch auf den Regelkanon der Sparte berufen, in der sie ausgebildet wurden. Einerseits sehen sie sich als gesellschaftsgestaltende Instanzen, andererseits versuchen sie oftmals, die dadurch entstehende Verantwortung bewusst von sich zu weisen.

Das Kreativitätsdispositiv und die Normalisierung des Künstlerischen

In einer zunehmend wissens- und kreativitätsbasierten Gesellschaft weist vieles darauf hin, dass sich das Künstlerische fortschreitend normalisiert. (Rauterberg 2015: 10) Reckwitz geht davon aus, dass sich ein »Kreativitätsdispositiv«⁶ entwickelt habe, das systematisch die kreative Produktion von neuen ästhetischen Ereignissen fördere. (2012: 17) Da das erlebnisorientierte Subjekt heutiger Prägung überall nach äußerer Stimulation suche, werden Künstlerinnen und Künstler mit ihren Praxisformen immer stärker zum schöpferischen Idealfall. (Schulze 2005) Sie liefern das notwendige (ästhetische) Material für die Akte der individuellen Selbstschöpfung. Für Bauman stellt die Gestaltung der eigenen Persönlichkeit längst ein künstlerisches Projekt dar. Seiner Meinung nach sind wir alle Lebenskünstler oder »Meister der Trivialkünste«⁷ des Alltags. (2010: 113) In die zunehmende Erlebnisorientierung ist ein Reflexionsmodus eingebaut. Die Gestaltung des Selbst verlangt einen permanenten Abgleich des Subjekts mit den zur Verfügung stehenden Erlebnismöglichkeiten (Trends, Events, Designs). Dadurch wächst das Bewusstsein für die Lebenswelt und dessen selbständige Beeinflussbarkeit. (Bauman 2003) Die oftmals als natürliche Ordnung wahrgenommenen Strukturen erweisen sich als sozial gemachte Konstruktionen, die jederzeit zur Disposition gestellt werden können.

Sicherlich ist mit der Erlebnisorientierung auch eine Ökonomisierung der Gesellschaft verbunden. Die zunehmende Befreiung der Subjekte erschließt daran anknüpfend neue Verwertungszusammenhänge. (Haug 2009) Allerdings wäre es zu einfach davon auszugehen, dass die Kunst als Produzent ästhetischer Erlebnisse ihre kritischen Referenzen einbüßen muss. Lash sieht zwar auch die Vereinnahmungstendenzen, aber er ist sich trotzdem sicher, dass ästhetische Praktiken »virtuelle und reale Räume für die Ausbreitung der ästhetischen Kritik eben dieses Macht/Wissen-Komplexes«⁸ eröffnen. (1996: 234) Die hier gemeinten prozessualen Kunstformen können dabei besonders effektiv sein, da sie die klassische (eher statische) Produktions- und Rezeptionslogik überwinden.

Das erlebnisorientierte Subjekt möchte nicht nur ein künstlerisches Artefakt betrachten, sondern sich als aktiver Bestandteil der Kunstproduktion leiblich erfahren. Deshalb setzt prozessuale Kunst auf die »Aktivierung der Rezipienten« (Reckwitz 2012: 107), die sinnstiftend in eine temporäre Projektgemeinschaft integriert werden, dort gleichberechtigt an einer Aktion mitarbeiten und darüber ein

6 Der Begriff des Dispositivs »umfasst ein ganzes soziales Netzwerk von gesellschaftlich verstreuten Praktiken, Diskursen, Artefaktsystemen und Subjektivierungsweisen, die nicht völlig homogen, aber doch identifizierbar durch bestimmte Wissensordnungen koordiniert werden« (Reckwitz 2012: 17). Demnach werde Kreativität als Fähigkeit, das Neue zu produzieren, derzeit überall gefordert und gefördert.

7 Zygmunt Bauman folgt hier der gleichen Logik wie Joseph Beuys im Konzept der »Sozialen Plastik«.

8 Der Kapitalismus ist sicherlich eine der wesentlichen alltagsregulierenden Instanzen. Boltanski und Chiapello (2003) zeichnen zwar nach, dass er in seinem Wandel künstlerische Kritik verinnerlichen und für sich nutzbar machen kann. Daraus darf aber nicht geschlussfolgert werden, dass die Kunst ihre Kritikfähigkeit gänzlich verliert. Sie ist vielmehr trotz der schon immer existierenden Verworfenheit mit der Ökonomie zur Kritik des Gesellschaftlichen in der Lage.

Gefühl der Selbstwirksamkeit erhalten. Dabei werden also nicht nur Erlebnisreize produziert, sondern auch neue Formen des Zusammenlebens erprobt. So hat etwa die Urban Gardening-Bewegung, die sich längst als soziale Innovation verbreitet hat, als ein künstlerischer Prozess von Künstlerinnen und Künstlern begonnen. (Reynolds 2008)⁹ Unter Berücksichtigung des »Kreativitätsdispositivs« sind derartige Kunststrategien also nicht nur das Ergebnis kreativer Betätigungen, sondern auch eine treibende Kraft der Verbreitung von Kreativität.

Prozessuale Kunst als Transformationsdesign

Innerhalb der Gruppenzusammenhänge werden kritische Referenzen auf gesellschaftspolitische Fragen entwickelt. Die hier gemeinten Künstler und Künstlerinnen versuchen bewusst (aus ihrer Sicht) problematische Ausprägungen der Wirklichkeit aufzuspüren, diese als unhinterfragte Routinen des Handelns zu entlarven und die damit verbundenen Lebenskonzepte in gemeinsamen Aktivitäten zur Verhandlung zu stellen. Ein besonderes Potenzial ist die Offenheit der prozessualen Kunststrategien. Die hier gemeinten Künstlerinnen und Künstler sind idealtypisch viel weniger an Sachzwänge, Normen oder Regelstrukturen gebunden und können die Subjekte für »ein Moment von realen Zwängen befreien« (Terkessidis 2015: 186f.). Der Prozess setzt die klassischen hierarchischen Wissensordnungen auch dadurch außer Kraft, dass Akteure unterschiedlichster Herkunft, Disziplinen und Ausbildungen kollaborieren und ihre jeweiligen Perspektiven einbringen können. Oftmals erhalten gerade die marginalisierten gesellschaftlichen Gruppen in diesen Praktiken eine Stimme. Aus diesem Grund hebt Fischer-Lichte die Demokratisierungspotenziale derartiger Praktiken hervor, die einer Neubestimmung des sozialen Miteinanders dienlich sein können. (2004: 80) Hitzler und Pfadenhauer beschreiben derartige Gemeinschaftsformen als »posttraditionale Vergemeinschaftung«. (2008) Diese ermöglichen dem aus traditionellen Zusammenhängen befreiten Subjekt durch die Integration in einen kollektiven Sinnzusammenhang kurzzeitig das Gefühl von Stabilität und Ordnung. Prozessuale Kunstprojekte mobilisieren die Affekte der Teilnehmer und haben dadurch sinn- und identitätsstiftende Qualitäten: »Dieses Kunstwerk, das wir aus dem spröden Material des Lebens formen wollen, heißt ›Identität‹« (Bauman 2003: 100).

Es ist bereits kurz darauf hingewiesen worden, dass Kunstprozesse durchaus das Potenzial haben, die Lebenswelt durch soziale Innovationen nachhaltig zu verändern. Die von den Künstlerinnen und Künstlern begonnene Verhandlung basiert in der Regel auf der Frage, wie sich die Rezipienten (und damit die Teilnehmer) ein besseres Leben vorstellen. Dieser Akt dient einer Imagination alternativer Zukunftsentwürfe. Giddens kritisiert die fehlende Zukunftsfähigkeit der heutigen Gesellschaft. Er schreibt: »In unserem gegenwärtigen Handeln rekapi-

⁹ Das bekannteste deutsche Beispiel sind die Prinzessinnengärten in Berlin, die als Pilotprojekt im Sommer 2009 direkt am Moritzplatz gegründet wurden, siehe unter: <http://prinzessinnengarten.net/about> (letzter Zugriff: 25.9.2015).

tulieren wir (weitgehend unbewusst) fortwährend das Vergangene« (1996: 129). Interessanterweise betonen zwar viele Gesellschaftsdiagnosen die Fokussierung auf Neuheit und Innovation, die Suche nach Lösungsoptionen für die wachsenden gesellschaftspolitischen Krisen oder Zäsuren erfolge aber fast ausschließlich durch einen Rückgriff auf bewährte Konzepte und damit die Reproduktion bestehender Strukturen. (Welzer 2013 a: 15 ff.) Diese pfadabhängigen Herangehensweisen scheitern allerdings immer häufiger an der Komplexität der Wirklichkeit. Nach Meinung von Welzer ist ein zukunftsweisender sozialer Wandel nur dann möglich, wenn die »mentalen Infrastrukturen« und damit das kulturell geprägte Innenleben der Subjekte beeinflusst werden. Es ginge darum den Habitus selbst zu prägen, eine Veränderung müsse deshalb durch die leibliche Integration in einen sinn- und identitätsstiftenden Zusammenhang erfolgen. (Welzer 2013 b: 56 ff.) Daran anknüpfend verfügen gerade prozessuale Kunstprojekte über das Potenzial, innerhalb von Visionen und Utopien zukunftsweisende Wirklichkeitsinterpretationen aufzuzeigen und zur Verhandlung zu stellen.¹⁰ In diesem Zusammenhang bringt Welzer den Begriff des Transformationsdesigns in den Diskurs ein, der die intendierte Einleitung gesellschaftlicher Veränderungsprozesse benennen soll. Obgleich in seiner Interpretation das Nachhaltigkeitsideal der »reduktiven Moderne«¹¹ (Sommer/Welzer 2014: 111 ff.) an den Begriff geknüpft ist, scheint er sich zur besseren Kontextualisierung der Funktionalität prozessualer Kunststrategien zu eignen. Der Begriff des Designs mag in Teilen der Kunstwelt verpönt sein; er drückt jedoch sehr passend den Aspekt der bewussten Gestaltung aus. Gleichzeitig verfügt der Begriff über starke soziale Referenzen, da Design mit ästhetischen Ausdrücken sinnhaft an menschliche Bedürfnisse gekoppelt ist. (Bergmann u. a. 2013: 63) Die Verortung prozessualer Kunststrategien unter das Label des Transformationsdesigns könnte dabei helfen, gesamtgesellschaftlich ein besseres Verständnis von dieser Kunstform und den damit verbundenen Potenzialen möglich zu machen.

Kulturpolitische Konsequenzen

Es ist notwendig, dass in der Kulturpolitik und damit auch in der Kulturförderung intensiver über die funktionalen Qualitäten prozessualer Kunst diskutiert wird.¹² Diese entspricht einer gänzlich anderen Produktions- und Funktionslogik und passt auf Grund ihres offenen Charakters nicht in die vorherrschenden Förderkriterien. In der evaluations- und kontrollfixierten Drittmittellandschaft soll bestenfalls vorher definiert werden, welche Ergebnisse am Ende zu erwarten

10 Harald Welzer betont in seinen Vorträgen immer wieder die besondere Bedeutung von Kunst für den Gesellschaftswandel. Gleichzeitig sammelt die von ihm gegründete Stiftung *Futur Zwei* besondere zukunftsfähige Modellprojekte und stellt diese auf die Homepage. Darunter befinden sich viele künstlerische Aktionen, siehe unter: www.futurzwei.org (letzter Zugriff: 25.9.2015).

11 Welzer betont nicht ganz unbegründet, dass permanentes Wachstum schon deshalb nicht möglich sei, weil die Ressourcen der Erde begrenzt sind. Eine reduktive Moderne ist dann erreicht, wenn die Menschen ganz bewusst neue ressourcenschonende und nachhaltige Formen des Zusammenlebens suchen und leben.

12 Dieser Essay versteht sich als Auftakt für einen weiterführenden Diskurs über prozessuale Kunstpraktiken und ihre gesellschaftspolitischen Potenziale.

sind. Die hier gemeinten Künstler können aber höchstens einen sozialen Zusammenhang benennen, in dem sie wirksam werden möchten. Die genauen Aktivitäten und ihre Wirkungen sind im Vorfeld nicht abzuschätzen. Gleichzeitig besteht keine Garantie für einen erfolgreichen gesellschaftsgestaltenden Impuls, da dieser sehr stark von den vorgefundenen sozialen Dynamiken abhängig ist. Die Menschen müssen schlicht mitmachen wollen und zu einer Veränderung der eigenen Lebenssituation bereit sein. Daran anknüpfend ist auch die Nachhaltigkeit des Künstlerischen nicht von den prozessual agierenden Künstlerinnen und Künstlern abhängig, sondern die beteiligten Menschen müssen selbst an der Strukturierung des Projektinhalts arbeiten und diesen dadurch dauerhaft verstetigen. Die kulturpolitische Diskussion ist auch deshalb absolut notwendig, da die Diagnose des »Kreativitätsdispositivs« die Bedeutung kultureller Produktion radikal ausweitet und damit zwangsläufig die Kulturpolitik aufwertet. Gesellschaftliche Verschiebungen – ausgelöst durch Individualisierung, Digitalisierung und Globalisierung – machen einen kulturellen Wandel notwendig, der nichts anderes ist als eine kulturpolitische Aufgabe. Kulturpolitik ist diesem Verständnis folgend Zukunftspolitik.

Literatur

- Abmann, Katja/Crepaz, Lukas/Heilmeyer, Florian (Hrsg.) (2014): *Urbane Künste Ruhr. Arts in Urban Space 2012 | 2013 | 2014*, Berlin: Distanz Verlag
- Berthoin Antal, Ariane (2012): »Artistic intervention residencies and their intermediaries: A comparative analysis«, in: *Organizational Aesthetics*, Heft 1, S. 44–67
- Berthoin Antal, Ariane/Strauß, Anke (2013): *Artistic interventions in organizations: Finding evidence of values-added. Research report*, Berlin: WZB
- Bauman, Zygmunt (2003): *Flüchtige Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Bauman, Zygmunt (2007): *Leben in der Flüchtigen Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Bauman, Zygmunt (2010): *Wir Lebenskünstler*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Bergmann, Malte/Herlo, Bianca/Schubert, Jennifer/Samentinger, Florian/Unteidig, Andreas (2013): »Community Infrastructuring – Designwerkzeuge zur partizipatorischen Stadtgestaltung«, in: Lange, Bastian/Prasenc, Gottfried/Saiko, Harald (Hrsg.): *Ortsentwürfe. Urbanität im 21. Jahrhundert*, Berlin: Jovis Verlag, S. 62–67
- Borries, Friedrich von/Hiller, Christian/Wegner, Friederike/Wenzel, Anna-Lena (2012): *Glossar der Interventionen*, Berlin: Merve Verlag
- Borries, Friedrich von/Hiller, Christian/Wegner, Friederike/Wenzel, Anna-Lena (2013): *Urbane Interventionen Hamburg*, Berlin: Merve Verlag
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève (2003): *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Giddens, Anthony (1996): »Leben in einer post-traditionalen Gesellschaft«, in: Beck, Ulrich/Giddens, Anthony/Lash, Scott (Hrsg.): *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 113–194
- Haug, Wolfgang Fritz (2009): *Kritik der Warenästhetik. Gefolgt von Warenästhetik im High-Tech-Kapitalismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Hildebrandt, Paula Marie (2012): »Urbane Kunst«, in: Eckhardt, Frank (Hrsg.): *Handbuch Stadtsoziologie*, Wiesbaden: VS Verlag, S. 721–744
- Hildebrandt, Paula Marie (2014): *Staubaufwirbeln oder die Kunst der Partizipation* (Dissertation an der Bauhaus-Universität Weimar), siehe unter: <http://e-pub.uni-weimar.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/2158> (letzter Zugriff: 24.9.2015)
- Hitzler, Ronald/Pfadenhauer, Michaela (2008): »Posttraditionale Vergemeinschaftung: Eine Antwort auf die allgemeine gesellschaftliche Verunsicherung«, in: Soeffner, Hans-Georg (Hrsg.): *Unsichere Zeiten. Herausforderungen gesellschaftlicher Transformationen*, Wiesbaden: VS-Verlag, S. 371–382

- Landau, Friederike/Mohr, Henning (2015): »Interventionen als Kunst des urbanen Handelns?« Rezension zu Judith Laister/Anton Lederer/Margarethe Makovec (Hrsg.) (2014): »Die Kunst des urbanen Handelns/The Art of Urban Intervention«, in: *sub|urban. Zeitschrift für kritische Stadtforschung*, Band 3/Heft 1, S. 173–178
- Lash, Scott (1996): »Reflexivität und ihre Doppelungen: Struktur, Ästhetik und Gemeinschaft«, in: Beck, Ulrich/Giddens, Anthony/Lash, Scott (Hrsg.): *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 195–288
- Lewitzky, Uwe (2005): *Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität*, Bielefeld: Transcript Verlag
- Rauterberg, Hanno (2015): *Die Kunst und das gute Leben. Über die Ethik der Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Reckwitz, Andreas (2012): *Die Erfindung der Kreativität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Reynolds, Richard (2008): *On Guerilla Gardening. A Handbook for Gardening without Boundaries*, London: Bloomsbury Publishing
- Schulze, Gerhard (2005): *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag
- Sommer, Bernd/Welzer, Harald (2014): *Transformationsdesign. Wege in eine zukunftsfähige Moderne*, München: Oekom Verlag
- Terkessidis, Mark (2015): *Kollaboration*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Volke, Kristina (2010): *Intervention Kultur*, Wiesbaden: VS Verlag
- Welzer, Harald (2013 a): *Selbst denken. Eine Anleitung zum Widerstand*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag
- Welzer, Harald (2013 b): »Der Abschied vom Wachstum als zivilisatorisches Projekt«, in: ders./Wiegandt, Klaus (Hrsg.): *Wege aus der Wachstumsgeellschaft*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag

(Prozess-)Künstler
als Transformations-
designer?

