

Fazit

Die in dieser Arbeit behandelten Perspektiven auf den Themenkomplex Kunst und Stadt gipfeln letztendlich in einer zentralen Fragestellung: In welchem Verhältnis stehen der städtische Raum als umkämpftes Terrain und als Ort künstlerischer Intervention zueinander? Mit den InnenStadt-Aktionen wurde eine von politischen Kunstzusammenhängen initiierte Intervention vorgestellt, die den Stadtraum als umkämpftes Terrain nicht nur benennt, sondern in die sich dort vollziehenden Auseinandersetzungen eingreift.

Die Ausführungen zum Thema neoliberale Stadtpolitik und Sicherheitsdiskurs haben deutlich gemacht, dass die NutzerInnen des städtischen Raums, die als RezipientInnen von Kunst im öffentlichen Raum gelten, sich nicht nur grundlegend von denjenigen in den Museen und Galerien unterscheiden, sondern eine Unterscheidung zwischen Kunstöffentlichkeit und einer unbestimmteren städtischen Öffentlichkeit zu kurz greift. Städtische Öffentlichkeit zerfällt in diverse Teilöffentlichkeiten deren Interessen partiell im Widerspruch zueinander stehen. Marginalisierten, deren Nutzungsformen insbesondere des innerstädtischen öffentlichen Raums als störend für das Image der Städte und als Sicherheitsrisiko empfunden werden, wird seit Mitte der 90er Jahre zunehmend die Möglichkeit genommen, sich öffentlichen Raum anzueignen. Ihre Interessen werden den Interessen nicht-marginalisierter BürgerInnen untergeordnet. Die Einführung diverser ordnungspolitischer Maßnahmen, die unter dem Einfluss der ‚Zero Tolerance‘-Debatte dem Konzept des ‚Wehret den Anfängen‘ folgen, trifft vor allem Wohnungslose, DrogenkonsumentInnen oder marginalisierte Jugendcliquen, die den städtischen Raum als Lebens- und Aufenthaltsraum nutzen. Straßensatzungen und

Gefahrenabwehrverordnungen bieten die juristische Handhabe, um gegen so genanntes Lagern, das Konsumieren von Alkohol oder ‚aggressives Betteln‘ vorgehen zu können. Durch die Privatisierung ehemals öffentlicher oder halböffentlicher Räume werden diese dem Hausrecht der EigentümerInnen unterstellt, denen es nunmehr obliegt, über zugelassene Nutzungsformen und erwünschte NutzerInnen zu entscheiden. Die Zugänglichkeit von Shopping Malls ist gegenüber den klassischen Einkaufsstraßen und Fußgängerzonen eine eingeschränkte, ebenso wie in den Bahnhöfen seit der Privatisierung der Deutschen Bahn die zugelassenen Nutzungsformen durch eine Hausordnung geregelt und mit Hilfe des eigens eingeführten ‚3S-Konzepts‘ nicht zugelassene Nutzungsformen unterbunden werden. Private Sicherheitsdienste und eigens eingerichtete kommunale Ordnungsdienste sind angehalten, das subjektive Sicherheitsgefühl nicht-marginalisierter BürgerInnen zu stärken und als störend empfundene Personen aus den jeweiligen privaten oder öffentlichen Räumen zu verweisen. In Ausnahmefällen werden der Polizei Sonderrechte zugestanden, um gegen Treffpunkte von Wohnungslosen und Angehörigen der Drogenszene vorzugehen, wie beispielsweise im Falle der ‚gefährlichen Orte‘ in Berlin, an denen beispielsweise verdachtsunabhängige Personenkontrollen möglich sind.

Diese sich seit Anfang beziehungsweise Mitte der 90er Jahre auch in Deutschland vollziehenden Prozesse haben massive Auswirkungen auf das Feld, in dem KünstlerInnen, die im öffentlichen Raum arbeiten, intervenieren. Öffentlicher Raum ist niemals nur bauliche Struktur, historisch besetzter Ort oder das, was allen Menschen gemeinsam ist, öffentlicher Raum ist immer auch sozialer Raum, der, wie eingangs unter Bezugnahme auf Bourdieu skizziert, hierarchisiert ist, und dessen Verfügbarkeit an die Stellung der jeweiligen Akteure innerhalb dieses hierarchischen Gefüges geknüpft ist. Wenngleich die seit langem währende Debatte über kontextuelles oder ortsspezifisches künstlerisches Arbeiten verschiedenste Dimensionen des öffentlichen Raums umfasst, wird dieser Aspekt nur selten aufgegriffen. Auch eine kritische Reflexion der Position des Künstlers beziehungsweise der Künstlerin innerhalb dieses hierarchischen Gefüges gipfelt bestenfalls bei der Forderung, sich selbst beim Arbeiten im öffentlichen Raum zurückzunehmen, und „„Situationsen‘ [zu schaffen], die der Bevölkerung [Hervorhebung N.G.] eine qualitative Verbesserung der Nutzungsmöglichkeiten von Freiräumen bringen.“¹ Die Frage, wer eigentlich gemeint ist, wenn von Bevölkerung und

1 Jean-Christophe Amman: „Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum“, in: Parkett, Zürich, Berlin, New York: Parkett Verlag 1984, S. 6-35, hier S. 6.

deren Nutzungen des öffentlichen Raums die Rede ist, bleibt zumeist unbeantwortet.

Gleichzeitig trägt Kunst auf unterschiedliche Weise häufig dazu bei, die Hierarchisierung öffentlichen Raums festzuschreiben, wie die im zweiten Kapitel skizzierten Beispiele verdeutlichen: Die Gestaltung des Quartier DaimlerChrysler am Potsdamer Platz signalisiert deutlich, welche sozialen Schichten als NutzerInnen willkommen und welche unerwünscht sind. Der Skulpturenrundgang der DaimlerChrysler Contemporary, der Werke international anerkannter Künstler zeigt, ist dabei ein Mittel die „soziale Höhenlage“² des Viertels anzuzeigen. Gleichzeitig gibt sich das Unternehmen DaimlerChrysler tolerant und demokratisch, indem es Werke von Künstlern ausstellt, die für die Aneignung hierarchischer baulicher Struktur stehen oder diese unterlaufen wollen, oder aber ihre Kunst als Mittel ansehen, „die Menschen geistig [zu] befreien [...] und zu bewusstem politischen Handeln kreativ [zu] animieren“³. „Die Menschen“, die mit dem Skulpturenrundgang adressiert werden, bilden bereits eine exklusive Teilöffentlichkeit, von der Marginalisierte von vornherein ausgeschlossen sind.

Auf ähnliche Weise trägt die Ausstellung „Skulptur. Projekte in Münster“ zum Ausschluss Marginalisierter bei: Indem diejenigen Teilöffentlichkeiten, die am unteren Ende der sozialen Hierarchie zu verorten sind, schlicht keine Erwähnung finden, wenn im Zusammenhang mit Kunst im öffentlichen Raum von Öffentlichkeit die Rede ist, wird ihre Exklusion forciert. Wie Deutsche im Zusammenhang mit der Restrukturierung des New Yorker Union Square darlegt⁴, wird bei Restrukturierungsmaßnahmen häufig auf das „öffentliche Interesse“ verwiesen, während derlei Umstrukturierungen gleichzeitig den Interessen marginalisierter Teilöffentlichkeiten, im Falle des New Yorker Union Square einkommensschwacher Bevölkerungsgruppen und Wohnungsloser aus einem angrenzenden Park, zuwiderlaufen. Kunst kann dabei wie im Falle des Skulpturenrundgangs als Mittel zur Aufwertung der betreffenden Viertel dienen, sie kann aber auch, wie Deutsche am Beispiel Krystof Wodiczko's zeigt, der Sichtbarmachung derjenigen dienen, die im Diskurs über die Interessen der Öffentlichkeit eben nicht mit gemeint sind. Derlei Arbeiten lässt „Skulptur. Projekte in Münster“ größtenteils ver-

2 M. Wagner: „Sakrales Design für Fiktionen vom öffentlichen Raum“, S. 67.

3 Sammlung DaimlerChrysler. Potsdamer Platz. Skulpturenrundgang. Jean Tinguely: Méta-Maxi. Vgl. http://www.sammlung.daimlerchrysler.com/potsdamerplatz/skulpt_tinguely_detail_g.htm vom 10.10.2002.

4 Vgl. R. Deutsche: „Krystof Wodiczko's Homeless Projection and the Site of Urban ‚Revitalization‘“.

missen, wenngleich eine Vielzahl international anerkannter KünstlerInnen eingeladen werden, um erneut „künstlerische Eingriffe als Mittel zur Bewusstmachung sozialer oder historischer Zusammenhänge, aber auch ästhetischer Möglichkeiten“⁵ vorzunehmen, wie Kurator Klaus Bußmann anlässlich der vorhergegangenen Ausstellung im Jahr 1987 formuliert. Welche Menschen sind gemeint, wenn in der begleitenden Vortragsreihe von der „Bedeutung der Kunst für die Lebensqualität der Menschen [Hervorhebung N.G.], die in der Stadt leben und arbeiten“⁶ die Rede ist? Wer nutzt die Flaschenkästen-Pavillions von Winter und Hörbelt, in denen AusstellungsbesucherInnen Informationen erhalten können? Wer sind die Gäste in der von Thomas Rehberger eingerichteten Bar auf der Terrasse eines Universitätsgebäudes? Welche Nutzungsformen sind in dem von Fischli und Weiss für die Öffentlichkeit geöffneten privaten Garten vorgesehen? Der soziale Zusammenhang, dass der öffentliche Raum, den sich die Kunst für die Dauer der Ausstellung aneignet, ein hierarchisch strukturierter ist und sich die Macht, sich diesen anzueignen, unter seinen NutzerInnen ungleich verteilt, wird einzig von Maria Eichhorn angerissen, wenn sie fragt: „Steht öffentlicher Raum allen zur Verfügung? Das Bild der Stadt als Spiegel der Praktiken zur Verteidigung der Norm. Wer oder was ist die Norm und wer verteidigt die Norm?“⁷

Selbst ein politisches Kunstprojekt wie die von Catherine David kuratierte „documenta X“ forciert den Ausschluss Marginalisierter aus Teilbereichen des innerstädtischen Raums. Unabhängig ihrer kritischen Intention dient die „documenta“ als Standortfaktor für die Stadt Kassel und bewirkt, dass Wohnungslose und DrogenkonsumentInnen aus dem Bereich des „documenta“-Parcours verwiesen werden, um das Kunsterignis, von dem Handel und Gastronomie in hohem Maße profitieren, nicht zu beeinträchtigen. Geht man davon aus, dass die sich verschärfende Standortkonkurrenz eine Folge der Globalisierung ist, so ist die „documenta“ selbst Auslöser der „sie [die Globalisierung, N.G.] begleitenden, manchmal gewaltsamen wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen“.⁸ Zwar ist auch die „documenta“ als gesamtes Projekt „nicht auf eine (fast) gänzlich der Ökonomie und ihren Bedingungen gehorchende Wirklichkeit reduzierbar“⁹, sie ist allerdings selbst in diejenigen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Prozesse

5 K. Bußmann: „Zwei Skulpturenausstellungen in Münster“, S. 137.

6 U. Franke: „Vom Preis und Wert der Kunst“, S. 14.

7 M. Eichhorn: „Erwerb des Grundstücks Ecke Tibusstraße/Breul, Gemarung Münster, Flur 5, 1997“, S. 133.

8 „Ein Parcours durch Kassel und das mögliche Anderswo.“

9 Ebd.

verstrickt, die in ihrem Rahmen kritisch reflektiert werden sollen. Eine kritische Selbstreflexion erhält jedoch hierbei keinen Raum.

Die drei hier genannten Beispiele für Kunst im öffentlichen Raum machen deutlich, dass Nutzungen städtischen Raums als Ort künstlerischen Arbeitens seine Eigenschaft, umkämpftes Terrain zu sein, oftmals ausblendet – und dies, obwohl die Debatten um ortsspezifisches oder kontextuelles Arbeiten in allen drei Beispielen präsent sind.

Öffentlicher Raum als umkämpftes Terrain spielt jedoch in einigen künstlerischen Arbeiten der späten 80er und frühen 90er Jahre durchaus eine Rolle, wie anhand der WochenKlausuren¹⁰ und der Projekte „If you lived here...“ und „Passion Impossible dargelegt worden ist. Diese unterscheiden sich von den vorher genannten Projekten nicht nur dadurch, dass sie die Interessensgegensätze verschiedener Teilöffentlichkeiten und die zwischen diesen existierenden Hierarchien sichtbar machen, sie unterscheiden sich auch hinsichtlich ihrer Intention und ihrer künstlerischen Praxis. Den von Kube Ventura mit den Kategorien ‚Informationskunst (als taktisches Medium)‘, ‚Interventionskunst (als Realpolitik)‘ und ‚Impulskunst (als trigger)‘ bezeichneten politischen Kunstpraxen ist gemeinsam, dass es darum geht, eine konkrete Wirkung zu erzielen; Kunst ist in diesem Fall – nicht ausschließlich, aber auch – Mittel zu einem über den Kunstkontext hinausweisenden Zweck. Martha Rosler thematisiert in ihrem Projekt „If you lived here...“ die Folgen von Gentrifizierung für einkommensschwache Bevölkerungsschichten, bietet Wohnungsloseninitiativen und anderen politischen Gruppen ein Forum, in dem diese ihre Probleme artikulieren können, und schafft Möglichkeiten zur Vernetzung Betroffener. Sie rückt damit die Interessen Marginalisierter in den Mittelpunkt ihrer Arbeit, die zwar in einem Kunstmuseum und nicht im öffentlichen Raum stattfindet, dennoch aber neben der Kunstöffentlichkeit noch weitere und insbesondere marginalisierte Teilöffentlichkeiten adressiert. Durch die selbstkritische Reflexion der Rolle von KünstlerInnen und Kunstinstitutionen im Gentrifizierungsprozess überschreitet sie die Grenzen des Kunstkontextes, verortet ihr Projekt in einem größeren politischen und ökonomischen Zusammenhang und stellt eine Verbindung zwischen städtischem Raum als umkämpftem Terrain und städtischem Raum als Ort künstlerischer Intervention her.

Die Überschreitung der eng gefassten Grenzen des Kunstkontextes zugunsten einer „Verschiebung der Kunst in den realpolitischen Handlungsraum“¹⁰ ist auch Intention von WochenKlausur. Neben einer konkreten Intervention in gesellschaftliche Prozesse geht es WochenKlausur explizit auch um eine Veränderung des Kunstbegriffs. Der „realpoliti-

10 W. Zinggl: „Oft gestellte Fragen“, S.135.

sche Handlungsraum“ in den sich WochenKlausur mit den hier vorgestellten Projekten begibt, ist die Lebenssituation von Marginalisierten: Auch hier sind die Probleme Wohnungsloser und drogenkonsumierender Prostituiertter Anknüpfungspunkt für die Arbeit der KünstlerInnen. Mit der „Intervention zur medizinischen Versorgung der Obdachlosen“ 1993 in Wien und der „Intervention zur Drogenproblematik“ 1994 in Zürich wird nicht eine unspezifische städtische Öffentlichkeit adressiert, sondern eben jene Teilöffentlichkeiten, die im Zusammenhang mit Kunst im öffentlichen Raum oftmals nicht mitgedacht werden. Ziel ist es aber nicht nur, diese sichtbar zu machen, sondern durch die Nutzung von Infrastruktur und materiellen Ressourcen, die der Kunstkontext zur Verfügung stellt, eine konkrete Verbesserung ihrer Lebensumstände herbeizuführen. Dadurch, dass die WochenKlausuren jeweils in Anbindung an eine Kunstinstitution stattfinden, wird einerseits die Marginalisierung bestimmter Teilöffentlichkeiten innerhalb des Kunstkontextes thematisiert, andererseits aber werden Praxen entwickelt, die im öffentlichen Raum als „sozialpolitische Intervention“¹¹ in Erscheinung treten. „Erst nach ihrer Präsentation im Kunstkontext und nach der Annahme des Antrags, sie mögen als Kunst anerkannt werden, mutieren diese Handlungen und sind plötzlich Kunst.“¹² WochenKlausur plädiert damit für eine konkrete Nutzbarkeit künstlerischer Praxis für gesellschaftspolitische Veränderungen, die im Fall der hier genannten Projekte jenen zugute kommen, die eine Position am unteren Ende der Hierarchie des sozialen Raums einnehmen.

Noch weiter geht Christoph Schlingensief mit seinem Projekt „Passion Impossible“, indem er Wohnungslose, DrogenkonsumentInnen und andere im Bahnhofsviertel lebende Marginalisierte selbst zu Akteuren einer künstlerischen Intervention macht. Er schafft eine Situation, die ein hohes Maß an Eigendynamik zulässt und vor allem darauf setzt, Ausgegrenzten größtmögliche Sichtbarkeit im städtischen Raum zu verleihen. Ein zentrales Motiv seines künstlerischen Tuns ist das der Störung: Das Durchbrechen gewohnter Handlungsabläufe, die Infragestellung alltäglicher Situationen und damit die temporäre Umkehrung festgeschriebener gesellschaftlicher Hierarchien ist Dreh und Angelpunkt seiner „Bahnhofsmission“. Marginalisierte nehmen nicht länger die passive Rolle der stummen EmpfängerInnen eines aus christlicher Nächstenliebe gewährten Almosens ein, sondern werden zu handelnden Subjekten, die ihre Probleme artikulieren und Hilfe einfordern. Dadurch, dass Schlingensief mit seinem Ensemble lediglich Impulse gibt, die dar-

11 Ebd., S. 130.

12 Ebd.

aus resultierenden Entwicklungen jedoch nicht voraussehen und zuweilen auch nicht kontrollieren kann, entstehen oftmals Situationen voller Irritation, Peinlichkeit und Ungewissheit. Den Beteiligten wird abverlangt, diese unangenehme Situation auszuhalten, Entscheidungen zu treffen und selbst in das Geschehen einzugreifen. Auf diese Weise verbindet Schlingensief „Kommunikationsguerilla“ mit einer eindeutigen Parteinahme für Marginalisierte, die im städtischen Raum leben und primär als Störfaktor wahrgenommen werden. Das Projekt wird als Kunst rezipiert, weil es in Zusammenarbeit mit dem Hamburger Schauspiel realisiert wird; Schlingensief selbst definiert sein Tun zuweilen taktisch als Kunst, wenn sich auf diese Weise eine Erweiterung des Handlungsspielraums bewirken lässt. Städtischer Raum als Feld künstlerischer Intervention und als umkämpftes Terrain fällt hier in eins; die künstlerische Intervention besteht darin, in Konflikte, die im städtischen Raum vorhanden sind, zu intervenieren. Zwar will auch Schlingensief mit dieser Form künstlerischer Praxis den Rahmen des Theaters sprengen, ein zentrales Anliegen ist die explizite Neudefinition des Kunstbegriffs jedoch nicht. Primär geht es Schlingensief darum,

„es einfach zu tun und sich nicht ständig zu fragen, ob es sinnvoll ist und wie es weitergeht. Und: Bin ich überhaupt so gut, wie ich glaube? Ich würde mir von Politik und Gesellschaft wünschen, daß Leute einfach glauben, daß sie total gut sind, daß sie dran bleiben und machen und sich nicht in Argumentationen zurückziehen, die es ihnen erlauben, ihr Handeln um Jahre zu verschieben.“¹³

Ähnlich pragmatisch lässt sich die Herangehensweise der beteiligten KünstlerInnen an die InnenStadtAktionen beschreiben. Wenngleich die InnenStadtAktionen die schlüssige Weiterentwicklung politischer Kunstpraxen sind, wie sie anhand der Rahmenprogramms zur „Unfair“ und der „Messe 20k“ skizziert wurden, ist es kein erklärtes Ziel der InnenStadtAktionen als ganzer, in den Kunstkontext hineinzuwirken und wie im Falle von WochenKlausur um die Definition eines anderen, weiteren Kunstbegriffs zu ringen. Im Vordergrund steht, die eigene Praxis mit der Praxis anderer zu verbinden und als Mittel der Kritik nutzbar zu machen. Auch wenn die InnenStadtAktionen von ihren InitiatorInnen nicht explizit als künstlerische Praxis begriffen werden, stellen sie eine Praxis von KünstlerInnen im öffentlichen Raum dar, die sich als solche schlüssig aus vorherigen, noch explizit im politischen Kunstkontext verorteten Projekten herleiten lässt. Mit den unter Bezugnahme auf Kube

13 C. Schlingensief: „Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da“, S.18.

Ventura behandelten Beispielen des dritten Kapitels verbindet die InnenStadtAktionen einerseits der Versuch, verschiedene Kontexte zu vernetzen, die politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Ursachen für die Ausgrenzung Marginalisierter zu analysieren, diese Kritik in eine konkrete interventionistische Praxis umzusetzen und Marginalisierte hierbei einzubinden. Wie Martha Rosler versuchen die InitiatorInnen der InnenStadtAktionen verschiedene, mit demselben Thema befasste Gruppen und Initiativen aus den Bereichen Kunst, Politik und Theorieproduktion zusammenzubringen, um einen Austausch herzustellen und aus der Zusammenarbeit eine größere Stärke zu entwickeln. Im Gegensatz zu „If you lived here...“ nehmen Informations- und Diskussionsveranstaltungen bei den InnenStadtAktionen jedoch nur wenig Raum ein, der Schwerpunkt liegt auf der praktischen Intervention im öffentlichen Raum, die lediglich durch eine gemeinsame Zeitungsbeilage und einzelne Flugblätter begleitet wird. Dieser Intervention liegt jedoch, ähnlich den Projekten von WochenKlausur eine eingehende inhaltliche theoretische Auseinandersetzung mit dem Thema zugrunde. Der Zusammenhang zwischen Privatisierung, Sicherheitsdiskurs und Ausgrenzung Marginalisierter wird im Vorfeld im Rahmen lokaler und bundesweiter Vorbereitungstreffen ausgiebig diskutiert. Im Gegensatz zu WochenKlausur werden im Rahmen der InnenStadtAktionen jedoch weder einzelne politische Forderungen erhoben, noch konkrete sozialpolitische Maßnahmen entwickelt. Die InnenStadtAktionen sollen nicht dazu dienen, auf einzelne konkrete Probleme Marginalisierter aufmerksam zu machen und diesen Abhilfe zu leisten, die mit den Aktionen transportierte Kritik ist vergleichsweise abstrakt. Aus diesem Grund gelingt in vielen Fällen die Zusammenarbeit mit Marginalisierten nicht, es sei denn, diese haben sich bereits in einer politischen Initiative organisiert. Vereinzelte, auf der Straße lebende Marginalisierte, die Schlingensief mit seiner „Bahnhofsmission“ einbindet, können in das Konzept der InnenStadtAktionen nur schwer integriert werden, da es für diese wenig konkrete Ansatzpunkte gibt. Lediglich in Düsseldorf, wo KünstlerInnen sich formal der Lebenssituation Wohnungsloser annähern und einen Lagerplatz errichten, kommt eine Mitwirkung Marginalisierter zustande.

Die Frage, ob es sich bei den InnenStadtAktionen um „Kunst oder Politik“ handelt, wie sie im Titel dieser Arbeit aufgeworfen wird, lässt sich nicht eindeutig beantworten, da die InnenStadtAktionen gerade die Ausschließlichkeit, die in dieser Frage impliziert ist, unterlaufen. Wie die Auseinandersetzung um die Praxis von WochenKlausur zeigt, ist die Definition einer Praxis als rein künstlerische oder rein politische formal nicht möglich: Auch sozialpolitische Interventionen können Kunst sein, wenn sie im Kunstkontext rezipiert und von diesem als Kunst anerkannt

werden. Die Auseinandersetzung um diese Anerkennung wird von den InitiatorInnen der InnenStadtAktionen, mit Ausnahme der Düsseldorfer Gruppe, nicht geführt. Wichtiger als die Verortung der eigenen Praxis im Kunstkontext ist die Frage, wie sich diese als Mittel der Kritik nutzbar machen lässt. Hier lassen sich wiederum Bezüge zum Konzept ‚Kommunikationsguerilla‘ herstellen, deren Methoden sich die InnenStadtAktionen vielfach bedienen, denn: „Kommunikationsguerilla interessiert sich nicht für die Qualität von Kunst nach den Kriterien der Kunstgeschichte, sondern für die Brauchbarkeit ihrer ästhetischen Mittel für eine subversive Praxis.“¹⁴ Hier wird deutlich dass sich eine Unterscheidung zwischen künstlerischen und politischen Praxen nicht stringent anhand der jeweiligen äußeren Form treffen lässt, sondern durch den Kontext bestimmt ist. Schlingensiefels „Bahnhofsmision“ wird im Rahmen der Kunst verortet, während Praxen der ‚Kommunikationsguerilla‘ dem Bereich politischer Praxis zugeordnet werden – beide setzen jedoch auf die Durchbrechung gewohnter Wahrnehmungsschemata, um Situationen zu öffnen, in denen sich die beteiligten Individuen genötigt sehen, zu reagieren. Die InnenStadtAktionen sind somit sowohl Kunst als auch Politik, denn sie sind einerseits eine aus einer politischen Analyse heraus entstandene und mit einer politischen Intention, nämlich jener „Widerstand zu bündeln“, initiierte Aktion im öffentlichen Raum, andererseits sind sie schlüssig in den Kontext politischer Kunstpraxis einzuordnen, da sie als konsequente Weiterentwicklung des Rahmenprogramms zur „Unfair“, der „Messe 20k“ und schließlich der „Minus 96“ eine praktische Intervention von KünstlerInnen im öffentlichen Raum darstellen. Will man hierzu die von Kube Ventura vorgeschlagenen Kategorien zugrunde legen, so wären die InnenStadtAktionen am ehesten als ‚Impulskunst (als trigger)‘ zu fassen, als „antreibende, ermunternde Kunstpraxis [...], die etwas auslösen will, wie z.B. eine kollektive Bewegung“¹⁵.

Gerade weil die InnenStadtAktionen an genau dieser Schnittstelle zwischen Kunst und Politik zu verorten sind, lassen sie sich als Versuch einer hegemonialen Artikulation im Sinne Marcharts fassen, als „äquivalente Verknüpfung von Forderungen, Gruppen, Identitäten, die nicht eh schon immer derselben Szene angehören.“¹⁶ Denn auch wenn die Zusammenarbeit zwischen politischen Initiativen und politischen Kunstzusammenhängen von den Beteiligten partiell als gescheitert angesehen

14 autonome a.f.r.i.k.a. gruppe/L. Blisset/S. Brünzels: Handbuch der Kommunikationsguerilla, S. 207.

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

16 O. Marchart: „Von Proletkult zu Kunstkult“, S. 125.

wird, hat es die Gleichzeitigkeit derselben Debatten um Sicherheitsdiskurse, Stadtpolitik und Ausgrenzung Marginalisierter in diversen künstlerischen, politischen und theoretischen Zusammenhängen ermöglicht, diese zu vernetzen und für einen Moment das Gemeinsame der jeweiligen Kritik zu artikulieren. Sowohl im Theoriekontext als auch im Kunstbereich und in der Arbeit politischer Initiativen haben die InnenStadtAktionen einen Niederschlag gefunden: Die Ausstellung „Baustop.randstadt,-“ in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst in Berlin wird von InnenStadtAktivistInnen initiiert und greift auf Debatten, die im Rahmen der InnenStadtAktionen geführt werden, zurück. Publikationen wie „Umkämpfte Räume“¹⁷ oder „Bignes? Size does matter“¹⁸ stellen eine theoretische Aufarbeitung verschiedener Aspekte die auch im Rahmen der InnenStadtAktionen diskutiert wurden, dar, und politische Initiativen beziehen sich bis heute auf das Label InnenStadtAktionen, wenn es darum geht, Aktionen im städtischen Raum zu bezeichnen, die sich gegen die Ausgrenzung Marginalisierter oder die Überwachung öffentlicher Räume richten. Diese verschiedenen Zusammenhänge gehören „nicht eh schon immer derselben Szene an“, sondern schließen unter besonderen Bedingungen für einen begrenzten Zeitraum Bündnisse. Eine solche temporäre Verbindung stellen die InnenStadtAktionen dar, mit denen die gemeinsame Kritik verschiedener künstlerischer, politischer und Theoriezusammenhänge an den sich vollziehenden politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Prozessen artikuliert werden soll.

„Es ist historisch oft schwer zu sagen, von wem der erste Kick ausging, wer die Idee hatte. Man kann sagen, dass zu ‚Messe 20k‘ und ‚Minus 96‘ Leute aus der Kunstszene eingeladen haben. Ich halte das aber für sekundär. Ich glaube, dass es um eine bestimmte Stimmung, eine Gleichzeitigkeit von Entwicklungen ging, die eine bestimmte Situation ermöglicht hat, die sich damals für einige Zeit öffnete und jetzt eher wieder verschlossen hat. [...]“

Interessant an den InnenStadtAktionen, egal wie kurz der Versuch andauerte, war das Aufzeigen einer Möglichkeit, das Überschreiten von bestimmten Arbeitsteilungen, innerhalb derer sich immer alles nur im Eigenen akkumuliert, die Kunst in der Kunst, die Politik in der Politik, die zur Geste des Politischen erfriert, zur Identität des Politisch-Seins, als ob es kein Außen gäbe und draußen keine Welt.“¹⁹

17 StadtRat(Hg.): Umkämpfte Räume.

18 J. Becker (Hg.): bignes?.

19 Gespräch mit Katja Diefenbach am 7.4.2002.

Mit den InnenStadtAktionen wurde in dieser Arbeit eine von KünstlerInnen initiierte politische Intervention im öffentlichen Raum vorgestellt, die dessen Eigenschaft als umkämpftes Terrain in den Mittelpunkt stellt. Die vorliegende Untersuchung soll damit einen Beitrag dazu leisten, den Blick für eine Kritik des öffentlichen Raums als Feld künstlerischen Arbeitens zu schärfen. Denn gleichgültig, wie KünstlerInnen im öffentlichen Raum intervenieren:

„Jede Geste in der Stadt ist politisch!“ (Mischa Kuball)²⁰

20 M. Kuball: „„And it’s a pleasure...““, S. 307.

