

KUNST, PARTIZIPATION UND KULTURELLE PRODUKTION

SIGLINDE LANG

PARTIZIPATION IN DER KUNST ALS MITGESTALTEN KULTURELLER ENTWICKLUNGEN

Aktuelle Tendenzen hin zu ziviler Mitsprache und kultureller Mitgestaltung bedeuten, dass vielfältigen, auch widersprüchlichen Perspektiven Raum für Artikulation gegeben wird. Speziell in partizipativen bzw. partizipatorischen¹ Kunstprojekten werden diese Entwicklungen virulent, da sich diese auf konkrete gesellschaftliche Phänomene beziehen: Ein spezifischer kultureller oder sozialer Ist-Stand wird in einem (zumeist) lokalen Kontext aufgegriffen und unter ziviler Beteiligung kollaborativ verhandelt. So verweisen partizipative Kunstprojekte auf den Anspruch, gesellschaftliche Fragestellungen unmittelbar in das Blickfeld des künstlerischen Schaffens zu rücken: Ein Theaterstück greift regionale Zeitzeugenberichte der Februarkämpfe 1934 auf und verhandelt diesen ausgeblendeten Teil der österreichischen Geschichte als bild- und sprachgewaltige Inszenierung auf der Bühne (*Theater Hausruck: Hunt oder der totale Februar, Hausruck, 2005*).² Ein Künstlerkollektiv verwandelt ein seit Jahren leer stehendes, an einer Bushaltestelle gelegenes, Geschäftslokal zu einem begehbaren Adventskalender, um mitten und doch abseits des vorweihnachtlichen Konsumrausches einen künstlerisch-performativen Mikrokosmos zu schaffen. PassantInnen sind eingeladen, sich in dieser (herz-)erwärmender Atmosphäre an poetischen Kunstminiaturen zu erfreuen (*ohnetitel: Warteraum für Winterreisende, Salzburg, 2008*).³ Eine weitere KünstlerInnengruppe wiederum stationiert ein rosa angestrichenes Gartenhaus auf dem urbanen Vorplatz einer Kirche und kreierte dadurch einen unkonventionellen Kommunikationsraum, der als Schlichtungszone für einen langjährigen Konflikt zwischen AnrainerInnen, Drogensüchtigen und stadtpolitischen EntscheidungsträgerInnen (*Wochenklausur, Kassel 2012*) dient.⁴

Verbindend ist all diesen Projekten nicht nur der konkrete gesellschaftliche Bezug ihre künstlerischen Aktivitäten, sondern auch, dass sie aktiv die zivile Teilhabe und Mitgestaltung in den

1 Speziell im Kunstsektor erscheint die Unterscheidung zwischen den Adjektiven partizipatorisch, das die Möglichkeit zur Teilhabe einräumt bzw. ermöglicht, und partizipativ, das die aktive Umsetzung dieser Teilhabe meint (vgl. Feldhoff 2009: 22 vollst. Beleg?) wesentlich. Partizipatorisch enthält bzw. kann als ein Bedeutungsfeld partizipativ umfassen. In der zeitgenössischen Kunst wird Partizipation dabei generell mit „politisch motivierten Vorstellungen von Produktions- und Distributionsstrukturen verknüpft, die die künstlerische Arbeit jenseits eines als elitär erlebten Kunstbetriebs einem größeren Publikum öffnen wollten“ (vgl. Astrid Wege. Partizipation, in Herbert Butin, Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S. 236).

2 Theater Hausruck, URL: <http://www.theaterhausruck.at/html/?p=1> (zuletzt besucht: 18.9.2014).

3 ohnetitel, URL: <http://www.ohnetitel.at/produktionen/adventskalender.php> (zuletzt besucht: 18.9.2014).

4 Wochenklausur, URL: <http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=de&id=39> (zuletzt besucht: 18.9.2014).

künstlerischen Produktionsprozess integrieren: Mit ihren persönlichen Berichten schreiben ZeitzeugInnen und AnrainerInnen nicht nur Theater, sondern reflektieren und verhandeln als LaiendarstellerInnen gemeinsam mit Karl Markovic und Franz Froschauer ihre eigene Historie. PassantInnen sind nicht nur als Publikum eingeladen an Kunst und Kultur (passiv) teilzuhaben, sondern als AkteurInnen für eine kurze Zeitspanne von 20 Minuten (bzw. zumindest solange bis der nächste Bus kommt) Teil einer Performance zu werden. Und im rosa Gartenhaus wird nicht über sondern mit u.a. AnrainerInnen, Kunstschaffenden, PolitikerInnen, Drogenabhängigen aktiv diskutiert und kommuniziert.

Mittels diesen partizipativen Strukturen wird dabei Zugang zu gesellschaftlichen Themenstellungen in ihrer kulturellen Verortung und somit zu kulturellen Zuschreibungen ermöglicht, Kommunikationsräume, die diese kulturellen Bedeutungen thematisieren, werden erschlossen und somit kulturelle Bedeutungsprozesse zu initiieren intendiert.

Mit Blick auf partizipative Kunstprojekte, parallel jedoch über diese hinausweisend, soll in diesem Beitrag folgendes erörtert werden:

1. Von Kunst zu Kultur - Eine Definition künstlerisch-kultureller Produktionsprozesse: Inwiefern kann Kunst als intervenierender Motor kultureller Bedeutungsproduktion aufgefasst werden?

2. Nährboden kultureller Produktionsprozesse - Räume zwischen 'Fakt' und 'Fiktion': Welche Räume werden in partizipativen künstlerischen Prozessen im Doppelpass mit dem Imaginär-Ästhetischen hergestellt?

3. Kollaborative Wissensproduktion - Herstellen eines polyphonen Diskurses: Wie und vor allem welche Art von Öffentlichkeit wird in diesen künstlerisch-kulturellen Prozessen hergestellt?

Der Beitrag basiert auf einem 2014 an der Universität Salzburg/Institut für Kommunikationswissenschaft abgeschlossenem Forschungs- und Dissertationsprojekt zum Thema „Art goes Culture. Das Handlungsfeld Kulturmanagement im Kontext zeitgenössischer Kunst und kultureller Produktion“.

VON KUNST ZU KULTUR: EINE DEFINITION KÜNSTLERISCH-KULTURELLER PRODUKTIONSPROZESSE

‘Kultur’ wird vor allem in alltäglichen Wahrnehmungsstrukturen, Gesten und Handlungen evident, sodass eine kulturelle Produktion als jener Prozess definiert werden kann, in dem Sichtweisen und Einstellungen erzeugt, aufgenommen und in einem öffentlichen Zirkulationsverfahren distribuiert werden, dabei aber auch kontinuierlich reproduziert und/oder in der Ge-

sellschaft neu verhandelt werden⁵. Die aktive Mitbestimmung von Kultur steht im Vordergrund bzw. muss im Vordergrund stehen, wenn Kultur – im Sinne der Cultural Studies – als eine Art Lebensweise bzw. dynamisches und verhandelbares Navigationssystem durch den Alltag verstanden wird. Produktion von Kultur impliziert somit, dass Kultur nicht einem `culture just happens´ unterliegt, sondern die aktive Mitsprache, eben (Mit-)Produktion betroffener Öffentlichkeiten erfordert.

Kultur als dynamischer Prozess ist durch laufende Adaptionen, Verschiebungen und Veränderungen geprägt. Da Kultur dabei in seinem weitreichenden Bezugssystem mit sozialen, politischen, rechtlichen, wirtschaftlichen sowie technischen bzw. medialen Kontexten verbunden ist⁶, können kulturelle Veränderungen durch zahlreiche dieser Kontextfaktoren ausgelöst werden. Inwiefern in diesen kulturellen Prozessen eine aktive Mitgestaltung zentrales Merkmal von Selbstermächtigung und demokratischer Mitsprache ist, hat u.a. auch der französische Philosoph Jaques Rancière in seinem Plädoyer „Der emanzipierte Zuschauer“ betont, in dem er auf die Notwendigkeit verweist, hierarchisierende Grenzen zu überschreiten und selbst aktiv „Geschichte“ zu interpretieren und mitzubestimmen: „Es gibt überall Ausgangspunkte, Kreuzungen und Knoten, die uns etwas Neues zu lernen erlauben, wenn wir erstens die radikale Distanz, zweitens die Verteilung der Rollen und drittens die Grenzen zwischen den Gebieten ablehnen.“⁷ Aktiv „Geschichte“ mitzubestimmen, eine Veränderung eines gesellschaftlichen bzw. kulturellen Status quo zu initiieren, sollte folglich Intention jener kulturellen Produktionsprozesse sein, die die Reflexion und Diskurse über (als solche empfundene) kulturelle, soziale oder gesellschaftliche Misstände in Gang zu setzen suchen.

Künstlerische Produktionen wiederum bezeichnen einen komplexen Herstellungsprozess, bei dem mit künstlerischen und ästhetischen Mitteln Artefakte produziert werden, wobei Artefakte auch immaterielle Produkte darstellen bzw. einen ausgelösten Prozess umfassen (können). In diesem Fall verschwimmen auch die Grenzen von Produktion und Rezeption. Dieser

⁵ Vgl.: Elke Zobl/Siglinde Lang, P/ART/ICIPATE– The Matrix of Cultural Production. Künstlerische Interventionen im Spannungsfeld von zeitgenössischer Kunst, partizipativer Kulturproduktion und kulturellen Managementprozessen. Ein Werkstattbericht über ein Forschungsprojekt. In: kommunikation.medien, Ausgabe 1/2012, URL: <http://www.journal.kommunikation-medien.at> (zuletzt besucht: 18.9.2014).

⁶ Vgl.: Paul du Gay/Stuart Hall/Linda Janes/Hugh Mackay/Keith Negus, Doing Cultural Studies. The story of the Sony Walkman. Thousand Oaks 1997 sowie Richard Johnson/Deborah Chambers/Parvati Raghuram/Estella Tincknell, The Practice of Cultural Studies. A Guide to the Practice and Politics of Cultural Studies, London u.a. 2004.

⁷ Jacques Rancière, Der emanzipierte Zuschauer, Wien 2009, S. 28.

künstlerische Herstellungsprozess unterliegt – analog zu kulturellen Produktionen - Bedingungen, die durch rechtliche, ökonomische und politische Kontexte und Reglementarien mitbestimmt sind.⁸

Diese kontextbezogene Dimension von Kunst rückte vor allem seit und mit den 60er Jahren in das Blickfeld, aber auch Selbstverständnis von künstlerischen Aktivitäten. Diese Periode in der Kunstgeschichte entwickelte sich im Bereich der bildenden und darstellenden Künste mit und aus der Pop Art der 50er Jahre und verstand sich vor allem als Rebellion gegen die bis dahin geltenden ästhetischen Normen. In den 60er Jahren mündete diese Auseinandersetzung in ein „radikales Realitätsbewusstsein“⁹. Ein erweiterter Kunstbegriff setzte sich durch, der Kunst in seinem Wechselverhältnis mit gesellschaftlichen, ökonomischen, politischen, aber auch technischen und wissenschaftlichen Entwicklungen und Bedingungen zu definieren und zu verhandeln suchte.

Zentral ist das veränderte Kunstverständnis seit den 60er Jahren dabei auch mit einer Verschiebung in der Wahrnehmung des Publikums verbunden. Die bis dahin passiven BetrachterInnen und KunstrezipientInnen werden zu einem zentralen, teilnehmenden Part des Kunstwerks bzw. der künstlerischen Produktion. Parallel entwickelt sich der Anspruch, ein breites, nämlich (auch) bürgerliches Publikum anzusprechen. Die Anbindung an soziale Kontexte, eine Verortung in gesellschaftliche Rahmenbedingungen wird zur Prämisse zahlreicher Aktionen, die das Publikum aktiv in den künstlerischen Produktionsprozess mit einbeziehen. Dieses veränderte Kunstverständnis bedeutet parallel auch, dass die Kunstschaffenden selbst die Produktionsbedingungen von Kunst vermehrt mitbestimmen bzw. erweitern und die hegemonialen Interessen des Kunstmarktes und seiner Beteiligten hinterfragen und aufbrechen wollen¹⁰.

Eine im zeitgenössischen Kunstsektor vielfach rezipierte Kunsttheorie, die diese Bedeutung von Kunstrezipierenden als (integrativen) Teil des Kunstwerkes betont, ist die sogenannte relationale Ästhetik des französischen Kurators und Kunstkritikers Nicolas Bourriaud. Relationale Kunst definiert er als „an art taking as its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context“¹¹. Relational betont die Eigenschaft von Kunst, vielfältige Beziehungen in sich zu tragen bzw. herzustellen: „Unter Relationen definiert Bourriaud die durch

⁸ Vgl.: Siglinde Lang, ART GOES CULTURE. Zum Handlungsfeld Kulturmanagement im Kontext zeitgenössischer Kunst und kultureller Produktion, in: Sigrid Bekmeier-Feuerhahn (Hg.), Die Kunst, Kultur zu ermöglichen. Jahrbuch für Kulturmanagement 2013, Bielefeld 2013, S. 29-54.

⁹ Anne-Marie Bonnet, Kunst der Moderne. Kunst der Gegenwart, Köln 2004, S. 30.

¹⁰ Ebd., S. 34.

¹¹ Nicolas Bourriaud, Relational Aesthetics, Dijon 2009, S. 14.

das Kunstwerk zustande gekommenen Beziehungen zwischen Individuen und Gruppen, zwischen Künstlern und der Welt sowie zwischen Betrachtern und der Welt.“¹² Kunst wird somit auch immer mehr zu einer kulturkritischen Stimme bzw. zu einem gesellschaftskritischen Sprachrohr.

Basierend auf diesem Differenzierungsansatz von (zeitgenössischer) Kunst und Kultur (inter-)agieren künstlerisch-kulturelle Produktionsprozesse an den Schnittstellen von künstlerischer Produktion und kulturellen Bedeutungsprozessen, wobei diese beiden Felder in einem dynamischen Bezug zueinander stehen: So referenzieren künstlerische Produktionen Phänomene jener Welt, die uns umgibt, d.h. sie reflektieren einen kulturellen Status quo und beziehen sich damit auf das, was in Alltagspraxen¹³ als gängige kulturelle Bedeutungszuschreibungen sichtbar wird. Sie intervenieren – oft explizit, zuweilen nur implizit – in das, was aktuell als Kultur verstanden und gelebt wird. Gleichzeitig weisen künstlerische Produktionen und ihre Artefakte in Form imaginativer Darstellungen und künstlerischer Verfahren über diese Alltags- bzw. phänomenalen Bezüge hinaus, ja distanzieren sich von diesen.

Diese Distanz, in die Kunst parallel bzw. analog zu dem, worauf sie sich bezieht, tritt, wird – Ernst Cassirer¹⁴ folgend – als Spezifikum von Kunst als kulturelles Symbol und Praxis verstanden: „Die Kunst lässt die Formen der Welt sehen, ohne diese zu erklären.“¹⁵ Denn während andere kulturelle Symbole – wie etwa die Wissenschaft oder auch Sprache – die „Wirklichkeit strukturell zu erklären“ suchen, „evoziert der Symbolismus der Kunst im Betrachter ästhetische Erlebnisse, die reicher und komplexer sind als die Sinneserfahrungen des Alltags“. Denn: „Unsere ästhetische Wahrnehmung [...] schließt unendliche Möglichkeiten in sich, die in der gewöhnlichen Sinneserfahrung unverwirklicht bleiben.“¹⁶ In dieser Möglichkeit, sich mit ‚Wirklichkeit‘ (bzw. Formen dieser) abseits der „gewöhnlichen Sinneserfahrung“¹⁷ auseinandersetzen zu können, liegt die Eigenart von Kunst. Gerade dadurch, dass künstlerische Praxen als kulturelle Praxen nicht – primär – den Anspruch erheben, Lösungen, Erklärungs- oder auch Handlungsmodelle, sondern sinnliche Erfahrungsräume zu generieren, kann die (zeitgenössi-

¹² Maren Ziese, Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstaustellungen, Bielefeld 2010, S. 81.

¹³ Dabei kann es sich auch um fachspezifische bzw. kunstimmanente (Alltags-)Praxen handeln.

¹⁴ Dieser Distanzbegriff, auf den auch Cassirer seine Überlegungen aufbaut, geht (zwar) auf Theodor Adorno und sein Verständnis eines „Doppelcharakters von Kunst“ zurück, Cassirer sieht aber Kunst, trotz ihrer Eigenart, als eine im Verhältnis zu anderen kulturellen Symbolen analoge symbolische Form und kulturelle Praxis (und nicht wie bei Adorno im Widerspruch zu anderen kulturellen Praxen).

¹⁵ Ernst Cassirer, Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur, Frankfurt/Main 1990, zit. in: Heinz Paetzold. Ernst Cassirer zur Einführung, Hamburg 2008, S. 92.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

sche) Kunst Perspektiven (auch) abseits konventioneller und gängiger Erfahrungs- und Wahrnehmungsstrukturen eröffnen und folglich als Initiator und Motor von kommunikativen und damit verbundenen kulturellen Prozessen angesehen werden.

NÄHRBODEN KULTURELLER PRODUKTIONSPROZESSE:

RÄUME ZWISCHEN `FAKT` UND `FIKTION`

In künstlerischen Strategien und Methoden wie etwa der Verdichtung, Visualisierung, Erhöhung oder der Verfremdung wird diese Distanz evident: Im Wechselspiel bzw. Doppelpass mit dem Imaginär-Ästhetischen entsteht eine Art Zwischen- oder auch Gegenraum, der zwischen Fakt und Fiktion, zwischen der Welt des Seins und des Möglichen verortet ist.

Raum, hier im Sinne Henry Lefebvres und der kritischen Diskursanalyse als Produkt sozialer Praxen verstanden, wird generell vor allem durch individuelle und kollektive Handlungen konstituiert, wobei sich vice versa spezifische soziale Prozesse und Praktiken wiederum verräumlichen. So zeichnet Räume generell aus, dass in ihnen Deutungen von und auf `Wirklichkeit` verhandelt werden. Als „Gegenräume“ bzw. „Heterotopien“ wiederum definiert Michel Foucault jene lokalisierbaren räumlichen Strukturen, in denen herrschenden Ordnungen *andere Ordnungen* entgegengesetzt und konventionelle Denkstrukturen aufgebrochen werden. Sie stellen räumliche Herausforderungen für die gesellschaftliche Ordnung dar, da sie innerhalb der Gesellschaft aus ihr heraustreten bzw. als Ort in Widerspruch zu allen anderen Orten stehen¹⁸. Dabei beziehen sich Gegenräume zwar stets auf das, was als „Normalraum“ verstanden werden kann, durchbrechen diesen aber in ihrer Illusion und Verdichtung. Abseits konventioneller Strukturen und oft auch dominanter Kommunikationsinhalte bieten sie einen primär zweckfreien, dennoch zielorientierten Rahmen, der alternative Wahrnehmungsprozesse ermöglicht und Aushandlungsprozesse in Gang setzt. Aufgrund ihrer Andersheit eröffnen sie einen Erfahrungsraum, der sich nicht in und mit konventionellen Wahrnehmungsstrukturen und geläufigen Interpretationsschemata (per se) erschließen lässt. Derart lassen Gegenräume (gedankliche) Leerstellen entstehen, die jene illusionären Freiräume eröffnen, die imaginative und kreative Prozesse in Gang setzen.

Speziell im Kunstkontext können diese Gegenräume (auch) als Räume ästhetischer Prozesse¹⁹ aufgefasst werden: „Wenn wir uns einer ästhetischen Erfahrung hingeben, so begeben wir uns

¹⁸ Vgl. Michel Foucault: *Andere Räume*, in: Karlheinz Barck u.a. (Hgg.). *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992, S. 34 - 46.

¹⁹ Vgl.: Rainer Warning, *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München 2009.

damit in ästhetische Räume, die von den faktischen Räumen durchaus unterschieden sind.“²⁰ Denn in Räumen abseits konventioneller Erfahrungsstrukturen entsteht „ein Spannungsfeld zwischen Ordnung und Nicht-Ordnung bzw. Schein-Ordnung, innerhalb dessen die Kunst [...] die zentralen Instanzen der Heterotopie insofern darzustellen scheint, als sie eine Erfahrung des Scheiterns oder des Übertretens von etablierten Ordnungen ermöglicht“.²¹ *Heterotopien bzw. Gegenräume sind dabei stets von einer Zeitspanne geprägt, einer „Diskontinuitätserfahrung“ bzw. auch „einem Bruch mit traditionellem Zeitverständnis“. Als „Ort außerhalb der Zeit“ weisen sie einen ereignishaften Charakter auf, der sich vor allem über seine „Öffnung“ und „Schließung“²² markiert und somit ein bewusstes Eintreten bzw. eine Teilhabe für eine bestimmte Zeitspanne bedingt.* In ihrer Abgeschlossenheit als Kunst(projekt) wird – speziell in partizipatorischen Projekten – somit ein temporärer Raum entworfen, *der für jene Individuen, die sich auf diesen einlassen, zu einer Art eigenen Welt wird, die für diese Zeitspanne Realität bedeutet* und Erfahrungen und Handlungsoptionen eröffnet, die im „Normalraum“ durch Konventionen, bestehenden Rollenbildern und Erwartungshaltungen unterbunden bleiben.

Für den künstlerisch-kulturellen Produktionsprozess gilt es, diesen imaginativ-relationalen Mikrokosmos, der durch die Kunst und ästhetische (Erfahrungs-)Prozesse hergestellt wird, bewusst und reflektiert aufzugreifen, gegebenenfalls räumlich und diskursiv zu erweitern bzw. mittels Vermittlungs- und Partizipationsangeboten (unmittelbar) erfahrbar, auszubauen, und (mit)gestaltbar zu machen. Zwar reflektieren künstlerische Produktionen (stets) Kultur und stellen Alternativen zu bestehenden Haltungen und Sichtweisen in Aussicht, innerhalb eines künstlerisch-kulturellen Produktionsprozesses gilt es jedoch diese als Bezug zu einem gelebten Alltag bzw. den spezifischen Lebenswelten des Publikums²³ sichtbar und erfahrbar zu machen. Denn gerade diese Lebenswelten entsprechen dem, was wir als Kultur leben und die wir aktiv mitgestalten (sollten). Denn als Ort eines perspektivischen Umwertens setzt ein Gegenraum vor allem dann ästhetische Erfahrungsprozesse in Gang, wenn alternative bzw. andere Deutungsoptionen unmittelbar im Kontext individueller, bestehender Kompetenzen und Sichtweisen wahrgenommen werden können: PartizipantInnen bringen ihr eigenes Vorwissen ein, erproben spielerisch-fiktiv bzw. - in der Abgeschlossenheit eines Mikrokosmos – intentionlos,

²⁰ Ursula Brandstätter, Ästhetische Erfahrung, in: Hildegard Bockhorst/Vanessa Reinwand/Wolfgang Zacharias (Hgg.), Handbuch Kulturelle Bildung, München 2012, S. 174-180, S. 176.

²¹ Hamid Tafazoly/Richard T. Gray, Außenraum – Mitraum – Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft, Bielefeld 2012, S. 10.

²² Warning 2009, S. 13 (zit. FN 19).

²³ Mit „Publikum“ sind primär betroffene Personengruppen gemeint, also jene, die in räumlicher, inhaltlicher und/oder gesellschaftlicher Relevanz mit dem Projekt verbunden sind oder sein sollten.

dennoch realitätsbezogen differenzierte Perspektiven und Handlungen. Die stattfindende Auseinandersetzung ist gleichzusetzen mit einem Interaktionsprozess über die Bedeutungen von Zeichen und somit über die Vielfalt kultureller Bedeutungszuschreibungen.

KOLLABORATIVE WISSENSPRODUKTION: HERSTELLEN EINES POLYPHONEN DISKURS

Dieser imaginativ-relationale Mikrokosmos ist folglich als temporärer, inszenierter Kommunikationsraum zu verstehen, der verschiedene Perspektiven verdichtet und alternative, polyseme Deutungsoptionen eröffnet.

So kommt diesen Mikrokosmen speziell im Herstellen von Öffentlichkeit, das mit kultureller (Bedeutungs-)Produktion konkret in Verbindung zu setzen ist, eine zentrale Bedeutung zu: Wird Öffentlichkeit als dissensorientierter Verhandlungsraum verstanden, in dem konfligierende Interessen und Werte zum Ausdruck²⁴ gebracht werden, ist es exakt das Format eines Raumes zwischen 'Fakt' und 'Fiktion', das als Motor kollaborativer Bedeutungsproduktion aufgefasst werden kann. Mit diesem Ansatz nähert sich der in partizipativen Projekten stattfindende Kommunikationsprozess jenem Verständnis von Öffentlichkeit, das polyseme Interpretationen und gegenläufige Sichtweisen als integrative Bestandteile bzw. Merkmale eines Diskurses auffasst²⁵.

In diesen aktuellen Ansätzen bestimmen vielfältige Formen und Foren von Kommunikation Öffentlichkeit und wirken am Herstellen von Öffentlichkeit mit. So differenziert zum Beispiel die Kommunikations- und Medienwissenschaftlerin Elisabeth Klaus in ihrem dreistufigen Modell von Öffentlichkeit vor allem nach sozialen und kommunikativen Beziehungen²⁶: In „sich spontan entwickelnde[n] Kommunikationen im Alltag“²⁷ formieren sich *einfache Öffentlichkeiten*, die sich vor allem durch eine direkte, interpersonale und narrative Ausdrucks- bzw. Gesprächsform kennzeichnen lassen. *Mittlere Öffentlichkeiten* stehen häufig in Verbindung zu diesen einfachen Öffentlichkeiten, da sie ein strukturiertes, organisiertes Forum für gemeinsame Interessen und Handlungsfelder darstellen. Eine Versammlung stellt den Prototypus dieser

²⁴ Vgl.: Chantal Mouffe, Pluralismus, Dissens und demokratische Staatsbürgerschaft, in: Martin Nonhoff (Hg.), Diskurs radikale Demokratie – Hegemonie. Zum politischen Denken von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, Bielefeld 2007, S. 41-46.

²⁵ Dieser Ansatz wird vor allem von VertreterInnen aktueller Öffentlichkeitstheorien im Kontext feministischer Studien vertreten, wie etwa von Nancy Fraser, Ulla Wischermann und Elisabeth Klaus.

²⁶ Vgl.: Elisabeth Klaus, Öffentlichkeit als gesellschaftlicher Selbstverständigungsprozess, in: Kurt Imhof, Peter Schulz (Hgg.), Kommunikation und Revolution, Zürich 1998, S. 131-149, hier S. 137 f. Sowie: Dies., Das Öffentliche im Privaten – Das Private im Öffentlichen. Ein kommunikationstheoretischer Ansatz, in: Friederike Hermann/Margreth Lünenborg (Hgg.), Tabubruch als Programm. Privates und Intimes in den Medien, Opladen 2001, S. 15-35, S. 22.

²⁷ Klaus 1998, S. 137 (zit. FN 26).

Form von Öffentlichkeit dar, deren Konstitution durch Zweck, Thema und Regelvorgaben für den Kommunikationsverlauf bestimmt ist. Oft werden in diesem Typus individuelle Lebenserfahrungen zu Gruppenerfahrungen gebündelt. Massenmedien und professionalisierte Öffentlichkeitsstrukturen in ihren arbeitsteiligen und stabilen Strukturen bilden den Typus *komplexer Öffentlichkeiten* und lassen sich vor allem über ihr weitreichendes Distributionsvermögen, ihre Kommunikationskompetenz sowie die hierarchische Ausrichtung definieren. Diese drei Typen von Öffentlichkeit stehen dabei in einem kontinuierlichen Wechselverhältnis und daher in einem ständigen Austausch.

„Kulturelle Übereinkünfte“ bzw. „kulturelle Identitäten“²⁸ werden in diesem dynamischen, dreidimensionalen Prozess bestätigt und verworfen. Speziell „im kulturellen Kampf um gesellschaftliche Deutungsmacht“²⁹ stellen jedoch komplexe Öffentlichkeiten eine prägende und machtvolle Instanz dar. Doch in der Umcodierung, im Einbringen von alternativen kulturellen Bedeutungszuschreibungen zu bestehenden, prägenden Sichtweisen und Haltungen kommt wiederum interpersonalem und alltagsbezogenen Kommunikationsprozessen eine zentrale Bedeutung zu: „Den gesellschaftlichen Machtverhältnissen entgegenlaufende Diskurse und Positionierungen finden [...] am ehesten auf der einfachen Ebene von Öffentlichkeit Ausdruck.“³⁰ Denn ein Prozess des Wandels von bestehenden kulturellen Sichtweisen, Codes und Prägungen wird in seinem Anfangsstadium dadurch ausgelöst, dass einfache und (in Folge auch) mittlere Öffentlichkeiten komplexen Öffentlichkeiten kritisch gegenüber treten bzw. von diesen „konstruierte[n] soziale[n] Wirklichkeiten nicht länger mehrheitsfähig sind“³¹. Eine Form von Gegenöffentlichkeit entsteht, die sich oft gegen komplexe Öffentlichkeiten richtet und deren Glaubwürdigkeit in Frage stellt.

Kulturelle Bedeutungsproduktion wird somit – im Idealfall – von allen drei Typen von Öffentlichkeit mitgestaltet bzw. mitgetragen und in Folge auch wieder in das bestehende, im Prozess des Wandels temporär aufgebrochene, Verhältnis zueinander integriert, wobei jedoch speziell die mittlere Öffentlichkeitsebene als Vermittlerin von einfachen und komplexen Öffentlichkeiten sowie deren Themen und Interessen fungiert: In partizipativen Kunstprojekten - als Beispiel künstlerisch-kultureller Produktionen - wird exakt diese *temporäre* mittleren Ebene, die als Vermittlerin zwischen die alltäglichen Lebenswelten einfacher Öffentlichkeiten und den medial geprägten komplexen Öffentlichkeiten fungiert, hergestellt und somit eine (organisierte) Plattform für die Intervention in einen bestehenden kulturellen Status quo geschaffen.

²⁸ Ebd., S. 135.

²⁹ Klaus 2001, S. 24 (zit. FN 26).

³⁰ Ebd.

³¹ Klaus 1998, S. 143 (zit. FN 26).

Künstlerisch-kulturelle Produktionsprozesse verweisen dabei auf einen Interaktionsprozess, der nicht nur zwischen Kunst und Gesellschaft stattfindet, sondern in einer kulturpolitischen Dimension somit auch die Aushandlung von hegemonialen kulturellen Bedeutungszuschreibungen, die oft mit etablierten Machtverhältnissen in Verbindung stehen, und alternativen bzw. divergierenden Konnotationen umfasst. In diesem Aushandlungsprozess ist jedoch weniger – dafür analog der Kunst als symbolischer Form - die Entwicklung oder Argumentation *einer* Sichtweise Intention, sondern ist der Kommunikationsprozess selbst als Zielsetzung des künstlerisch-kulturellen Produktionsprozesses zu begreifen: Ziel ist, einen multiperspektivischen Diskurs zu initiieren, der auch bzw. explizit gegenläufige Sichtweisen und konfligierende Interessen als integrativen Bestandteil erfasst. Diesen polysemen bzw. polyphonen Diskurs, verstanden als (Artikulations-)Raum für vielfältige, auch widersprüchliche Haltungen und Perspektiven, zu ermöglichen, ist folglich als Prämisse künstlerisch-kultureller Produktionsprozesse aufzufassen.