GENDER OPEN REPOSITORIUM

Creating Spaces – Producing Meanings : Verhandlungen von Raum und Öffentlichkeiten durch Kunstprojekte in Rumänien

Koch, Katharina

2016

https://doi.org/10.25595/1190

Veröffentlichungsversion / published version
Hochschulschrift / academic publication

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Koch, Katharina: *Creating Spaces – Producing Meanings : Verhandlungen von Raum und Öffentlichkeiten durch Kunstprojekte in Rumänien*. Humboldt-Universität zu Berlin, 2016. DOI: https://doi.org/10.25595/1190.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://doi.org/10.18452/17709

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY NC ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY NC ND 4.0 License (Attribution - NonCommercial - NoDerivates). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Creating Spaces – Producing Meanings

Verhandlungen von Raum und Öffentlichkeiten durch Kunstprojekte in Rumänien

D i s s e r t a t i o n
zur Erlangung des akademischen Grades

Doctor philosophiae
(Dr. phil.)

eingereicht

an der Philosophischen Fakultät I
der Humboldt-Universität zu Berlin

von Katharina Koch

Datum der Disputation: 17.11.2016

Die Präsidentin der Humboldt-Universität zu Berlin
Prof. Dr.-Ing. Dr. Sabine Kunst

Die Dekanin der Philosophischen Fakultät I
Prof. Dr. Gabriele Metzler

Gutachter/innen

Erstgutachterin: Prof. Dr. Beate Binder
Zweitgutachterin: PD Dr. Dorothea Dornhof

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG 5

ZUGÄNGE UND METHODEN 19

1. Anknüpfungen 19

2. Arbeitsthesen, Fragestellungen und Anliegen 25

3. Persönliche und fachspezifische Zugänge 29

4. Exemplarische Initiativen: *h.arta* und *The KNOT* 33

5. Methoden 36

THEORETISCHE PERSPEKTIVEN 41

6. Den Rahmen abstecken: Perspektiven auf die Anthropologie politischer Felder 43

7. Der Kunstbereich als soziales und mikropolitisches Handlungsfeld 47

7.1 Soziale und ökonomische Verflechtungen im Kunstfeld 47

7.2 Das Künstlerische Feld im Feld der Macht 49

7.3 Feministische Perspektiven auf das Kunstfeld 56

7.4 Europäisch Ethnologische/Kulturanthropologische Perspektiven auf das Kunstfeld 61

7.5 Handlungsfeld Kunst: Zusammenfassende Überlegungen 63

8. *Undoing The East* – Europäisch Ethnologische/Kulturanthropologische Perspektiven auf Transformation und Europäisierung 64

8.1 *Othering*-Prozesse und die Fortsetzung binärer Denklogiken im Kontext europäischer Prozesse der Gegenwart 66

8.2 Nationale Eigenheiten am Beispiel Rumäniens: eine Skizzierung 72

8.3 Die Perspektive „multipler Modernen“ 74

8.4 Erfahrungen zwischen Vergangenem, Gegenwärtigem und Zukünftigem 78

8.5 Die Perspektive „Post-Kalter-Krieg“ und Potenziale zur Dezentrierung Europas 80

9. Raum- und Öffentlichkeitsproduktionen 83

9.1 Raumproduktionen 84

9.1.1 Der soziale Raum bei Bourdieu 84

9.1.2 Lefèbvres Raumtriade 85

9.1.3 Anknüpfungen und Differenzierungen bei Löw 88

9.1.4 Raumproduktionen: Überlegungen in Bezug auf mein Feld 91

9.2 Öffentlichkeitskonzepte und Perspektiven aus der politischen und feministischen Theorie 92

9.2.1 Das Konzept pluraler Öffentlichkeiten 93

9.2.2 Kritisch betrachtet: Der Mehrwert pluraler Öffentlichkeits-Konzepte 97

9.2.3 Öffentlichkeiten-Schaffen: Überlegungen in Bezug auf mein Feld 99

9.2.4 Perspektiven auf Öffentlichkeiten in (ehemals) sozialistischen Kontexten 101

THINK GLOBAL – ACT LOCAL. RAUMPRODUKTIONEN UND VERHANDLUNGEN VON ÖFFENTLICHKEITEN BEI *h.arta* UND *The KNOT* 104

10. Feministische Öffentlichkeiten bei *h.arta* 105

10.1 *Inspired by life* – ein Projekt *in progress* 107

10.2 Feminismus lokal – Entwicklungen von Selbstverständnissen und Praktiken der Künstlerinnengruppe *h.arta* 110

10.3 Project Spaces – Raumproduktionen als Konzept bei *h.arta* 130

10.4 Raumproduktion als feministische Strategie und Praxis. Das Projekt *Feminisms* in Timişoara 145

10.4.1 *Feminisms* als Konzept 146

10.4.2 (Semi)öffentlicher Raum 150

10.4.3 Physisch-materielle Raumproduktionen 153

10.4.4 Kollaborationen 157

10.4.5 „The Gender of the City" – ein Videoworkshop 163

10.4.6 Der Videoworkshop – Überlegungen im Rückblick 170

11. Raum- und Öffentlichkeitsproduktion bei *The KNOT*: Verhandlungen zwischen imaginärem, künstlerischem, sozialem und politischem Raum 172

11.1 *The KNOT*: Der imaginäre bzw. imaginierte Raum 175

11.2 Alltag bei *The KNOT*: soziale und materielle Raumproduktionen eines Kunstprojekts 183

11.2.1 Die Produktion der physisch-materiellen Struktur 187

11.2.2 Soziale Raumproduktion – analytische Zugänge 188

11.2.3 Sozialer Raum, Macht und *Community* 190

11.2.4 *Gender matters* 194

11.2.5 *To be part of…* ... 196

11.2.6 Sozialer Raum, Macht und lokaler Kontext ... 198

11.2.7 Aneignungen ... 211

11.2.8 Zwischen Kunst- und Sozialprojekt ... 215

11.2.9 Soziale Raumproduktionen bei *The KNOT:* abschließende Überlegungen ... 216

11.3 *The KNOT* als öffentlicher Raum: Befragung politischer Dimensionen ... 222

11.3.1 Die politischen Dimensionen von *The KNOT* aus Sicht der Akteur_innen ... 223

11.3.2 Jenseits des „Modells": Die Produktion politischer Momente im Projektalltag und in den künstlerischen Einzelprojekten ... 230

11.3.3 Die Produktion politischer Momente im Spannungsfeld von Narrativen, Vorstellungen und Imaginationen ... 233

11.3.4 Raumproduktion als politisches Moment: Lefèbvres Raumtriade ... 234

11.3.5 Zusammengefasst: Die Dimensionen des Politischen bei *The KNOT* ... 235

DAS PRODUZIEREN VON RÄUMEN UND ÖFFENTLICHKEITEN AN DEN „RÄNDERN": ZUSAMMENFASSENDE ÜBERLEGUNGEN UND AUSBLICKE ... 237

12. Kunsträume produzieren – Infrastrukturen schaffen ... 242

13. Lokale Anschlussfähigkeit ... 246

13.1 Ausgangspunkt: Alltag ... 246

13.2 Freundschaftszusammenhänge und informelle Netzwerke als Teilöffentlichkeiten ... 248

14. Reproduktion, Bedeutung und Wirkmächtigkeiten von Narrativen ... 251

15. Potenziale von den „Rändern" … ... 257

16. Anschlüsse und Ausblicke ... 265

ANHANG ... 271

17. Danksagung ... 271

18. Literatur- und Quellenangaben ... 271

19. Übersicht Interviews ... 291

20. Abbildungsverzeichnis ... 294

EINLEITUNG

In einem kürzlich erschienenen Artikel schreibt die Kuratorin Marta Jecu – sich auf den Bukarester Kunstkontext beziehend – es sei offensichtlich, dass selbstorganisierte Strukturen und Strategien von Kunstakteur_innen und -initiativen weitaus effektiver und produktiver seien als die institutionalisierten des Kunstbetriebs. Dabei räumt sie Improvisation und *Bricolage* (Lévi-Strauss 1962) für das Produzieren von Kunst und Kultur in prekären Verhältnissen einen hohen Stellenwert ein (vgl. Jecu 2015, o. S.).

Sie führt aus:

„It becomes evident that DIY *(Do It Yourself, Anmerk. d. Verfasserin*) strategies […] influenced not only the aesthetic, but also the theoretical discourse that maintained it and managed to build, in time, a certain political culture. They raised questions like the specific tension between the official and the alternative discourse, local and international practices, problems related to cultural responsibility and the representativeness of these practices for the post-communist period." (Jecu 2015, o. S.).

In ihren Aussagen nennt Jecu zentrale Aspekte, die im Wesentlichen den Ausgangsüberlegungen für diese Arbeit entsprechen. Mich interessiert erstens, wie Akteur_innen[1] und Projekte insbesondere der freien Kunstszenen durch ihre „*Do-It-Yourself*-basierten" Praxen, künstlerisches Produzieren zu einem gesellschaftspolitischen Handlungsfeld werden lassen, in welchem Fragen nach Repräsentation sowie dem Verhältnis zwischen dominanten und dazu alternativen Strukturen und Diskursen verhandelt werden. Zweitens möchte ich erörtern, inwiefern ein Gesellschafts- und Erfahrungskontext, der weitverbreitet durch andauernd prekäre Lebens- und Arbeitsbedingungen bestimmt ist, für das Entwickeln spezifischer Praktiken und Strategien der Kunstakteur_innen von Bedeutung ist. So untersuche ich in meiner Arbeit am Beispiel der Kunstinitiativen bzw. -projekte *h.arta* in Timişoara und *The KNOT* in Bukarest, wie diese soziale und materielle Räume herstellen und Formen des „Öffentlichkeiten-Schaffens" verhandeln. Ich frage, welche Verständnisse die Akteur_innen dabei leiten und welche künstlerischen Praktiken und Strategien sie diesbezüglich vor dem (Erfahrungs)Hintergrund postsozialistisch[2]-neoliberaler

[1] Ich verwende in dieser Arbeit den Unterstrich (_) bei Substantiven, die Personen benennen, um auf die Vielfalt von Geschlechtern jenseits der heteronormativen Konstruktionen „Mann" und „Frau" zu verweisen. Der Unterstrich produziert eine Leerstelle, die diese Vielfalt symbolisiert und in dieser Form sichtbar macht.

[2] Ich verwende in dieser Arbeit die Bezeichnungen sozialistischer bzw. postsozialistischer Kontext, um die ehemaligen Staats- und Gesellschaftssysteme der Länder „Ost-, Ostmittel- und Südosteuropas" bis 1989 und die Erfahrungen der Akteur_innen damit zu benennen. Dies schließt die Bezeichnungen kommunistische bzw. postkommunistische Zeit, welche von meinen Interviewpartner_innen vielfach verwendet wurden, mit ein.

Transformation in Rumänien, Europäisierung sowie ökonomischer Krise entwickeln. Den Fragenkomplexen ging ich mittels Teilnehmender Beobachtung der Projekte und Interviews mit ihren Akteur_innen zwischen 2005 und 2014 empirisch nach.

Ich verorte meine Forschung in der Europäischen Ethnologie/Kulturanthropologie[3], die Kunst- und Kulturproduktionen als soziale Praxen versteht und untersucht. Indem ich diese sozialen Praxen in ihren komplexen Verschränkungen, Entstehungskontexten und Bedeutungen im Rahmen von Transformation und Europäisierung nach ihren politischen Konsequenzen befrage, greife ich aktuelle Debatten der politischen Anthropologie auf. Für diese möchte ich mit dieser Arbeit einen Beitrag leisten. Zur Untersuchung meines Feldes beziehe ich des Weiteren Ansätze aus der Raumsoziologie, den Kunstwissenschaften sowie der politischen und feministischen Theorie ein. Mit Theoretiker_innen, wie Deutsche (1991/1998), Marchart (1999/2008), von Osten (2005), Frohne/Katti (2008) und Wenzel (2011) sowie (queer)feministischen Wissenschaftler_innen, wie Paul/Schaffer (2009) und Lorenz (2012), verstehe ich den zeitgenössischen Kunstbereich als ein Feld, das nicht nur hegemoniale[4] Öffentlichkeiten hervorbringt, sondern in dem Kunstakteur_innen auch nicht-dominante, widerständige Teilöffentlichkeiten[5] herstellen, die in gesellschaftliche Prozesse intervenieren. Dabei geht es meist nicht darum, komplexe Alternativentwürfe zu hegemonialen Gesellschaftsstrukturen zu entwickeln, sondern darum – so die Kunstwissenschaftlerin Anna-Lena Wenzel – „Verunordungen“ (Wenzel 2011, S. 197) zu schaffen. „Verunordnungen“, die die bestehenden Ordnungen hinterfragen und ins Wanken bringen, sie als relationale, prozessuale und machtvolle

[3] Ich verwende in der gesamten Arbeit diese Doppelbezeichnung, da meiner Forschung Ansätze, Perspektiven und theoretische Konzepte aus beiden verwandten Disziplinen zugrunde liegen, die sich teilweise überschneiden und nicht klar der einen oder anderen zuzuordnen sind.

[4] Ich beziehe mich auf Überlegungen von Oliver Marchart, der in seinen Analysen des Kunstfeldes mit Gramscis Hegemoniekonzept und Bourdieus Feldtheorie arbeitet (vgl. Marchart 2008, S. 92-100). Nach Gramscis Konzept ist jedes soziale Feld (zur Feldtheorie Bourdieus, siehe FN 6 und S. 7) durch die sozialen Kämpfe von Akteur_innen, Akteurs- und Interessensgruppen um die Definitionsmacht desselben, seiner Legitimitäten, Logiken und Gliederungen strukturiert. Das Feld *ist*, was sich in den Kämpfen *als dieses* Feld letztendlich definitorisch durchgesetzt hat und demnach die hegemoniale Position beschreibt (vgl. Marchart 2008, S. 95). Eine hegemoniale Position ist nicht festgeschrieben, sondern wird prozessual und relational (re)produziert und ist historisch beweglich (vgl. Connell 1999, S. 102; Scholz 2004, S. 36). Die Kultur- und Genderwissenschaftlerin Sylka Scholz verweist darauf, dass hegemoniale Positionen sich an der Norm des heterosexuellen, weißen, Männlichen und den damit verbundenen Ordnungssystemen und hierarchischen Strukturen orientieren bzw. diese als normativ reproduzieren (vgl. Scholz 2004, S. 33-45).

[5] Von Osten nutzt den Begriff „Gegenöffentlichkeiten“, wenn sie (künstlerische) Praxen benennt, die Subjektpositionen hervorbringen, die sich normativen Zuschreibungen verweigern sowie sich „hegemoniale Strukturen aneignen und umdeuten – mit dem Wissen, dass sie nicht einfach 'verschwinden' werden“ (von Osten 2005, S. 132). Bezogen auf den Kunstbereich spricht sie von Taktiken, sich institutionalisierte Räume anzueignen, um sie als Orte marginalisierter Positionen nutzbar zu machen, die im „Schatten des offiziellen Kunstmarkts [und] seiner Verteilungsmacht“ (von Osten 2005, S. 132) agieren und seine Logiken hinterfragen. Gleichzeitig werden aber auch andere, nicht-institutionalisierte Strukturen und Repräsentationsformen imaginiert und erprobt. Gegenöffentlichkeiten stehen nie außerhalb des Systems, sondern in permanenter Auseinandersetzung mit den herrschenden Strukturen und der eigenen Eingebundenheit in diese (vgl. von Osten 2005, S. 131-132). Wenn ich in meiner Arbeit von „widerständigen (Teil)Öffentlichkeiten“ spreche, so verwende ich diesen Begriff als Äquivalent für „Gegenöffentlichkeiten“ in dem Sinne, wie ihn von Osten auslegt.

Konstruktionen sichtbar machen und andere denkbare (Gesellschafts)Räume und Lebensformen imaginieren (vgl. Rancière 2008, S. 64). Gleichzeitig gilt es, das Produzieren nicht-dominanter, widerständiger Teilöffentlichkeiten mit seinen Brüchen und Eingebundenheiten in hegemoniale Strukturen des Kunstfeldes[6] (Bourdieu 1998a/1999) zu reflektieren, d. h. den herrschaftskritischen Blick auch auf das Handeln in dieser Hinsicht zu richten (vgl. von Osten 2005, Held 2008, Wenzel 2011). Die Akteur_innen produzieren Wissen, Repräsentationsformen und Positionen, die sowohl dominante Diskurse in Kunst, Politik und Gesellschaft unterlaufen und destabilisieren als auch dazu beitragen können, diese zu reproduzieren. Vielfach bewegen sie sich in den Zwischenräumen und sind von Widersprüchen zwischen Idealen und realen Bedingungen bestimmt. In meiner Arbeit untersuche ich die Handlungsräume der Kunstinitiativen bzw. -projekte *h.arta* und *The KNOT* als Kontexte symbolischer und (mikro)politischer Aushandlungen, die ich als Formen des „(Teil)Öffentlichkeiten-Schaffens" deute, und frage dabei nach den (Selbst)Verständnissen der Akteur_innen hinsichtlich ihrer Praktiken.

Mit der folgenden Episode möchte ich einen ersten Einblick in meine empirische Forschung geben, an Hand dessen sich einige meiner Fragestellungen für diese Arbeit veranschaulichen lassen.

Im Oktober 2010 war das internationale Kunstprojekt *The KNOT – linking the existing with the imaginary*, welches zuvor jeweils für einen Monat in Berlin und Warschau stattfand, in Bukarest – seiner letzten Station – angelangt. Die Bukarester Initiative *e_cart* unter der kuratorischen Leitung von Raluca V. war zusammen mit *raumlabor,* einem Berliner Architekten- und Stadtplaner_innen-Kollektiv, und den freien Berliner und Warschauer Kuratoren Oliver B. und Kuba S. einer der vier Koordinator_innen und hauptverantwortlich für die Zeit in Bukarest. *The KNOT* verstand sich als partizipatives Projekt, welches an verschiedenen öffentlichen Plätzen der jeweiligen Städte für die Dauer eines Monats Station gemacht hat.

[6] Ich verwende den Begriff des Kunstfeldes im Bourdieu`schen Sinne. Bourdieu versteht den gesamten sozialen Raum als Feld, welches er als Kraftfeld beschreibt, in welchem „die Akteure mit je nach ihrer Position […] unterschiedlichen Mitteln und Zwecken miteinander rivalisieren und auf diese Weise zu Erhalt oder Veränderung seiner Struktur beitragen" (vgl. Bourdieu 1998a, S. 49-50). Bourdieu unterscheidet verschiedene Subfelder (ökonomisch, politisch, wissenschaftlich, künstlerisch…), die in machtvoller Relation zueinander stehen.



The KNOT im Park *Carol* in Bukarest.

Bestehend aus einem Lastwagen, der u. a. als Präsentationsort, Bühne und Büro gleichermaßen funktionierte, sowie aus verschiedenen „mobilen“ Teilen, wie Bänken, Tischen, Regalen, drei aufblasbaren Zeltstrukturen und einer Außenküche, nahm es an den unterschiedlichen Orten immer wieder andere Gestalt an. Wechselnde, in Deutschland, Polen und Rumänien lebende Künstler_innen, Aktivist_innen, Theoretiker_innen und Kulturschaffende wurden eingeladen, ein laufendes Tagesprogramm mit zu gestalten. Es gab unterschiedliche Angebote, angefangen von Medienworkshops für Kinder aus der Nachbarschaft über professionelle Performance-Inszenierungen und spontane Musikgigs bis hin zu *Round-Table*-Gesprächen zum Thema „Gentrifizierung und Stadtumstrukturierung“. Die multiple Struktur von *The KNOT* wurde sowohl als Produktions-, Präsentations- und Diskussionsort als auch für alltägliche Routinen, wie dem gemeinsamen Kochen, Essen, „Abhängen“ und Spielen, genutzt. Laut den Initiator_innen bestand der Anspruch, Leute aus den jeweiligen Nachbarschaften genauso mit einzubeziehen wie die temporär eingeladenen Künstler_innen. Eine Grundidee sei es, verschiedene Lebens- und (künstlerische) Arbeitsbereiche zusammen zu bringen und kollektiv zu gestalten. Mit seinem partizipativen Anspruch sollte *The KNOT* ein Projekt für unterschiedliche Akteur_innen der jeweiligen Städte und Kieze sein und gleichzeitig eine Plattform für Austausch, Vernetzung und Ideenentwicklung bilden – Letzteres in erster Linie für die eingeladenen Kunstakteur_innen.

Als Teilnehmende Beobachterin verbrachte ich viel Zeit vor Ort. Dabei ertappte ich mich auf der Suche nach den politischen Dimensionen des Projekts wiederholt dabei, auf künstlerische Interventionen zu warten, die ich durch ihre Inhalte als „politisch oder sozial motiviert", im Sinne von „gesellschaftliche Konfliktfelder" aufgreifend, kategorisieren könnte. Umso enttäuschter war ich zunächst, als Erwartetes ausblieb – Tage vergingen, ohne dass überhaupt künstlerische Interventionen stattfanden. Oft fielen angekündigte Termine aus oder verschoben sich um Stunden. Ich vertrieb mir die Zeit damit, Kartoffeln zu schälen oder mit einer Künstlerin und den Kindern aus der Nachbarschaft, zusammen Sitzmöbel zu bauen. Dabei unterhielt ich mich immer wieder mit anderen *KNOT*-Teilnehmer_innen über das Projekt und darüber, wie wir es unterschiedlich wahrnehmen und beurteilen. In einem Gespräch, das ich ungefähr eine Woche nach meiner Ankunft mit dem Kunstkritiker und Philosophen Vlad M. führte, erklärte dieser mir seine Sicht auf das, was er als politisch am Projekt *The KNOT* verstand und was laut ihm seine Öffentlichkeit ausmachen würde:

„[…] We never had a project like *The KNOT* before. It is important that it happens […] because it establishes a practice of spending time differently, not following the capitalists' rules. It is a practice of just being, working, and spending time together […] and I think it is important to show the public and also ourselves that things like these can happen; that they can be alternative models. […] People come and read the poster description of the project. They are not familiar with those kinds of things. Maybe first of all they judge it as something crazy but then they become curious. […] It is good to establish a model or a practice which can be continued by other people in one way or another in the future. Then people also learn how to take it." (Vlad M., Philosoph, Interview vom 12.10.2010).

Diese Perspektive fand ich interessant, insbesondere entlarvte sie meine eigenen Vorstellungen als sehr vorgeprägt und zu kurzsichtig: Es müssen keine bestimmten Themen in aufwändigen Inszenierungen abgehandelt werden, sondern schon die Art und Weise des gemeinsamen Arbeitens und Zeitverbringens widersetzt sich bestimmten (noch) als normativ geltenden Arbeits- und Verwertungslogiken und kann damit – laut Vlad M. –, den öffentlichen Stadtraum nutzend, zumindest im Bukarester Kontext Irritation und Neugierde auslösen sowie einen Modellcharakter für ähnliche Projekte in der Zukunft besitzen. Eine andere Perspektive vertrat die Kuratorin Raluca V., wie sich in einem späteren Gespräch herausstellte. Sie sah die politischen Aspekte des Projekts *The KNOT* in erster Linie im langwierigen und schlussendlich erfolgreichen Kampf mit den städtischen Behörden, das Projekt überhaupt an einem öffentlichen Platz im Park stattfinden lassen zu kön-

nen – wenn auch unter harten Auflagen. Auf meine Beobachtungen und Rückschlüsse daraus im Anschluss an diese Gespräche werde ich an späterer Stelle zurückkommen.

Die geschilderte Episode zeigt bereits einen zentralen Fragenkomplex, den ich in dieser Ethnographie herstellen und bearbeiten möchte: Inwiefern führen spezifische Erfahrungen mit einem Gesellschaftskontext wie dem Rumänischen, seiner Transformationsgeschichte und seiner Zuschreibung zum und imaginierten Position am „Rand" EU-Europas zu bestimmten Perspektiven von Akteur_innen hinsichtlich Raum- und Öffentlichkeitsproduktion[7] im Rahmen von Kunst? Welche Praktiken, Strategien, Narrative und Potenziale zeigen sich dementsprechend und mit welcher politischen Wirkmächtigkeit?

Mit der beispielhaften Szene möchte ich in diesem Sinne einführend verdeutlichen, inwiefern dem Produzieren von politischen Bedeutungen und Momenten bzw. dem „Öffentlichkeiten-Schaffen" differente Verständnisse zu Grunde liegen können, die zu unterschiedlichen Praktiken führen und auf verschiedenen Ebenen angesiedelt sind. Mit einem pluralen, politischen Öffentlichkeitskonzept, wie es Fraser (1990/2005) stark macht, und Ansätzen zu einer erweiterten Perspektive des Politischen, u. a. Bröckling/Feustel (2010), Holland-Cunz (2004), Paul/Schaffer (2009), Adam/Vonderau (2014) lässt sich das analytisch verstehen, einordnen und untersuchen. Damit distanziere ich mich von der ausschließlichen und empirisch nicht zu beantwortenden Frage, ob die von mir in dieser Arbeit exemplarisch untersuchten Kunstinitiativen bzw. -projekte *h.arta* und *The KNOT* Öffentlichkeiten im Sinne politischer Kontexte herstellen – hin zu einer ethnologischen/kulturanthropologischen Perspektive. Diese richtet sich auf die Logiken und Bedeutungen, die analysierbar werden, wenn ich nach den Verständnissen und Vorstellungen der Akteur_innen hinsichtlich „Öffentlichkeiten-Schaffen" bzw. politischem Agieren im Rahmen der künstlerischen Projekte frage. In welchen Zusammenhängen und mit welchen Anliegen wird Öffentlichkeit aufgerufen und mit Bedeutung gefüllt, wann hingegen beispielsweise eine politische Lesart der künstlerischen Arbeit zurückgewiesen? Und wel-

[7] Die theoretische Grundlage meiner Untersuchung bilden die raumtheoretischen Konzepte von Bourdieu und Lefèbvre. Demnach werden Räume erst durch das praktische Handeln und Interagieren von Akteur_innen prozessual und relational produziert und reproduziert. (vgl. Lefèbvre 1974, Bourdieu 1991/1998b).
Wenn ich von Öffentlichkeiten spreche, so beziehe ich mich auf einen politischen Öffentlichkeitsbegriff, wie ihn u. a. Deutsche (1998), Marchart (1999) und Bröckling/Feustel (2010) stark machen sowie auf ein plurales Öffentlichkeitskonzept, wie es u. a. Fraser (1990/2005) vorschlägt. Deutsche und Marchart argumentieren, dass immer erst in der konfliktreichen Auseinandersetzung unterschiedlicher Interessen und ihrer fortlaufenden Aushandlung Öffentlichkeit und somit ein politischer Kontext entsteht. Bröckling und Feustel ergänzen, dass politische Momente sich dann herstellen, wenn Strukturen, Ordnungen und Grenzen in Bewegung geraten und dekonstruiert werden. Fraser differenziert mit ihrem Konzept in heterogene Teilöffentlichkeiten, deren Interessen und Ressourcen unterschiedlich gelagert sind. Damit macht sie das Produzieren von Öffentlichkeiten als machtvollen Aushandlungsprozess dominanterer und schwächerer Teilöffentlichkeiten sichtbar, deren Grenzbereiche jedoch fließend und die in sich brüchig sind. Diese theoretische Perspektivierung setze ich in Bezug zu meinem Untersuchungsfeld.

chen Gehalt nehmen dabei die gesellschaftlichen Sozialisations- und „translokalen“ (Appadurai 1996, S. 190) Erfahrungshintergründe der Akteur_innen ein?
Die letzte Frage umreißt den zweiten Aspekt, den meine exemplarische Episode andeutet: Es zeigt sich, wie die Erfahrungen mit Sozialismus, der postsozialistischen Zeit nach den Umbrüchen von 1989 und Rumäniens imaginierte Randposition innerhalb EU-Europas in unterschiedlicher Ausprägung Alltagswelten, -denken und (Selbst)Verständnisse sowie auch administrative Logiken der Stadtpolitik (noch) mitbestimmen. Im konkreten Beispiel wird das u. a. im Narrativ über den gesellschaftlichen und scheinbar defizitären rumänischen Kontext sichtbar, das von Vlad M. aufgerufen wird: Er spricht von der Notwendigkeit, ein „Modell“ einer künstlerischen Intervention in den Stadtraum, als welches sich *The KNOT* versteht, einem bislang mit solcher Art Kunst angeblich unvertrauten lokalen Publikum näherzubringen.

In Rumänien, einem Land, in dem bis 1989 die freie öffentliche Meinungsbildung und -äußerung fast vollständig unterdrückt und kritische Stimmen repressiv verfolgt wurden, wird die Konnotation „politische Kunst“ vielfach anders gedeutet statt als eine beispielsweise gesellschaftskritische Inhalte aufgreifende künstlerische Position. In meinen Nachfragen, ob es sich um eine politisch motivierte Intervention handeln würde, stieß ich bei meinen Interviewpartner_innen entsprechend mehrfach auf Abwehrreaktionen. „Politische Kunst“ stand bis 1989, wie in allen sozialistischen Ländern, in erster Linie im Dienste des Staates, welcher Kunst für seine (Propaganda)Interessen instrumentalisierte. So ist die Beschreibung „politisch“ für das künstlerische Selbstverständnis vieler Kulturschaffender vor allem der älteren Generation eine unzureichende Beschreibung ihrer Arbeit.
Auch hinsichtlich der Bedeutungen von „öffentlichen“ und „privaten“ Räumen interessierte mich, nicht nur welche Verständnisse von den Kunstakteur_innen formuliert werden, sondern mit welchen Praktiken sie diese herstellen und auch, welche konkreten Realisationsorte sie für ihre Projekte wählen. Noch bis 1989 waren die Orte, an denen am öffentlichsten und freiesten diskutiert und künstlerisch gearbeitet werden konnte, diejenigen, die sich in privaten Wohnungen und Ateliers befanden, während der im klassischen Sinne öffentliche Raum – insbesondere in den Städten – durchweg staatlich kontrolliert wurde und gerade keinen Ort freier öffentlicher Meinungsäußerung bot (vgl. Niedermüller 2002). Die Erfahrungen der Menschen mit der praktischen Umkehrung von privaten und öffentlichen Räumen während des Staatssozialismus zum einen und der sprunghaft einsetzenden Kommerzialisierung und Privatisierung städtischen Raums nach 1989 zum anderen prägen

auch das Bewusstsein und die Praktiken von Kulturschaffenden in der Gegenwart. Die rumänische Stadt- und Kulturanthropologin Laura Panait konstatiert für den rumänischen Kontext:

„Due to the different types of historic contexts when we speak of public spheres, the East-European realities still manifest a different symptom, rendering them unique but also hybrid in relation to public space. Even if at the 'surface', the cities epidermis grew considerably and assimilated many 'Western' values, we still encounter a 'trauma' in the individual and collective consciousness when certain public spaces are traversed or lived in. They are connected to the control mechanisms, which had different faces during the communist years, but which still persist, as traces of the past. The fear not to break 'rules' is still present in people's actions in public space. More than that, the criteria of the consumption society are those which most of the times decide the fate of common or public space." (Panait 2011a, o. S.)

Mit den Beispielen möchte ich verdeutlichen, dass die Erfahrungen mit dem sozialistischen System und seinen Logiken bis heute die Alltagswelten der Menschen mitzubestimmen scheinen, wie auch der Europäische Ethnologe Peter Niedermüller (2005) argumentiert. Diese auf den lokalen gesellschaftlichen Kontext bezogenen (kollektiven) Erfahrungen sind jedoch durchdrungen von transnationalen Erfahrungen und „Zugehörigkeiten" der Kunstakteur_innen, wie z. B. der Identifikation mit großstädtischen Kunst-*Communities* der so genannten freien Szenen, mit europäischen Künstler_innen-Netzwerken oder mit im transnationalen Kunstbetrieb zirkulierenden Konzepten, Praktiken, Trends und Debatten. Lokale und transnationale Prozesse und Aspekte sind miteinander verwoben und formen sich gegenseitig, so dass Orte und soziale Gewebe immer translokale Bedeutungen und Erfahrungen hervorbringen, die es zu untersuchen gilt (vgl. Appadurai 1996; Robertson 1998).[8]

In diesem Sinne stellen die Kunstakteur_innen auch ihre Handlungsräume im Spannungsfeld von lokalen und transnationalen (globalen) (Kunstbetriebs)Bedingungen und Logiken sowie ihren Erfahrungen damit her (vgl. Becker 1982/1997). Die Europäische Ethnologin Christine Nippe konstatiert für ihr Forschungsfeld stadtbezogener Kunstpraktiken (Nippe 2011), dass die lokalen urbanen Bedingungen sowie der globale Raum im System Kunstbetrieb das Koordinatensystem bilden, innerhalb dessen die konkreten (urbanen) Kunst-

[8] Gisela Welz entwickelt eine zeitgemäße ethnologische Perspektive, die auch ich einnehme, wenn ich die von mir untersuchten Kunstprojekte und Lokalitäten als „Knotenpunkte geographisch weit gespannter Kommunikations- und Mobilitätsnetzwerke" (Welz 2009, S. 196) eines globalen Kunstbereichs begreife. An Hand der exemplarischen Projekte *h.arta* und *The KNOT*, die in konkreten Örtlichkeiten lokalisiert sind, gebe ich „Momentaufnahmen eines sich permanent in Bewegung befindenden Feldes" und interpretiere diese Ausschnitte als temporäre: Die globalen und lokalen Logiken geraten in ihrer temporalen Verwobenheit und ihrer lokalen Aushandlung ins Blickfeld (vgl. Welz 2009, S. 196).

praktiken zu analysieren sind. Dabei sind soziale Kategorien, wie u. a. Geschlecht, Alter, soziale und kulturelle Hintergründe in ihrer Interaktion (u. a. Frübis 2000; von Osten 2005; Paul/Schaffer 2009), die jeweilige Ressourcenausstattung mit sozialem, kulturellem und ökonomischem Kapital (Bourdieu 1998a) der Akteur_innen sowie ihre individuellen Selbstverständnisse zentrale Faktoren, die es in die Analyse einzubeziehen gilt. Die Handlungsräume künstlerischen Produzierens bei *h.arta* und *The KNOT* werden nicht nur durch über den lokalen Kontext hinausreichende Prozesse und Debatten strukturiert, sondern spannen sich auch in Form spezifischer Arbeitsweisen grenzüberschreitend. Die Akteur_innen sind in transnationale Netzwerke und Projektkooperationen sowie Finanzierungs- und Fördermodelle eines globalisierten Kunstbetriebs, überwiegend im europäischen Kontext, eingebunden. Diesem fühlen sie sich zugehörig. In diesem werden sie jedoch, je nach Zusammenhang, bis in die Gegenwart als „Akteur_innen der Ränder bzw. Peripherien (EU)Europas" imaginiert und/oder stellen sich selber als solche vor.[9] Sie wirken – so möchte ich behaupten – am Produzieren und Reproduzieren eines „europäischen Kunstfeldes"[10] und der Vorstellung dessen mit.

So ist eine für mich wesentliche Frage dieser Untersuchung, welche Praktiken und Strategien die Kunstakteur_innen vor und mit ihren lokalen und translokalen Erfahrungshintergründen entwickeln, die nicht nur das Potenzial besitzen, über das Lokale hinauszuweisen und ein europäisches Kunstfeld mitzuproduzieren, sondern dieses auch von „seinen Rändern bzw. Peripherien her"[11] zu dezentrieren helfen (vgl. zur Dezentrierung Europas u. a. Chakrabarty 2000, Welz 2005/2009, Römhild 2010, Randeria/Römhild 2013).

[9] In meiner Forschung schaue ich mir u. a. die Zusammenhänge im Rahmen der künstlerischen Aktivität an, in denen Zuschreibungen wie „Zentrum vs. Rand/Peripherie" oder „west- vs. osteuropäisch" (noch) aufgerufen und wirkmächtig sind und frage, welche Narrative damit (re)produziert werden (vgl. Studien von Niedermüller (1999/2005), Welz (2005) und Kaschuba (2007a+b)).

[10] Im weiteren Verlauf dieser Arbeit verwende ich den Begriff „europäisches Kunstfeld", um der Idee, Imagination und imaginierten Herstellung dessen nachzugehen und nicht, um es als reales Interaktionsfeld des sozialen Raums zu untersuchen. Die Untersuchung dessen ist nicht Ziel dieser Arbeit. In der Idee eines europäischen Kunstfeldes wird dieses heterogen und fragmentiert imaginiert und repräsentiert. Die herrschende Vorstellung desselben wird jedoch von den „westeuropäischen Zentren" her gedacht und dominiert, und somit ist es wie jedes Feld in mehrfacher Hinsicht hierarchisch strukturiert und reproduziert in Folge marginalisiertere, peripherere sowie dominantere Teilbereiche.

[11] Mit „Peripherien/Ränder" (im Weiteren verwende ich nur den Begriff „Ränder") meine ich keine festen Zuordnungen bestimmter Staaten und Regionen. Vielmehr geht es darum, die Denklogik zu markieren, mit der sich Europa fortdauernd (re)produziert. Europa, verstanden als kulturelle Konstruktion, wird in einem ständigen Prozess des Ausschlusses vermeintlich nicht-europäischer Regionen hergestellt. Innerhalb dieses Konstrukts werden symbolische Geographien durch die sich als „Zentren" imaginierenden und imaginierten Staaten (in erster Linie die westlich-kapitalistischen Gesellschaften) geschaffen, die das dichotome Denken in „Zentrum" vs. „Rand" mit entsprechenden Zuschreibungen stetig reproduzieren (vgl. u. a. Todorova 1997, Niedermüller 1999, Kaschuba/Darieva 2007, Römhild 2010). In dieser Vorstellung werden die ehemals sozialistischen Gesellschaften vorwiegend den „Rändern" zugeschrieben. Die Zuschreibungen und (Selbst)Repräsentationen sind jedoch einem permanenten relationalen Herstellungsprozess unterlegen. Das heißt, was unter „Zentren" und „Ränder" verstanden wird, bleibt in Bewegung. Letztendlich gilt es, diese binäre Denklogik in ihrer fortbestehenden Wirkmächtigkeit zu hinterfragen und eine Perspektive zu stärken, die das Produzieren Europas und seiner verschiedenen sozialen Felder (z. B. das Kunstfeld) von den „Rändern" her denkt und damit hegemoniale Logiken durchkreuzt und dekonstruiert (vgl. u. a. Chakrabarty 2000, Welz 2005/2009, Römhild 2010, Randeria/Römhild 2013). In meiner Arbeit verstehe ich die lokalen rumänischen Kunstszenen und Akteur_innen, die sich

Als empirische Beispiele meiner Untersuchung habe ich zwei Kunstinitiativen gewählt, deren Akteur_innen der jüngeren Generation von Kulturschaffenden in Rumänien angehören, die zwar noch zu sozialistischen Zeiten sozialisiert wurden, ihr Erwachsenwerden jedoch nach den Umbrüchen von 1989 erlebten. Die Erfahrungen mit den verschiedenen gesellschaftspolitischen Systemen sind für sie gleichermaßen prägend. Sowohl *h.arta* als auch *The KNOT* sind nicht institutionell eingebunden, sondern verstehen sich der freien[12] Kunstszene zugehörig. Beide Projekte agieren in großstädtischen Kontexten und sind konzeptuell für solche ausgerichtet.

Ich gehe davon aus, dass Städte Orte sind, an denen sich gesellschaftlicher Wandel besonders vielseitig beobachten lässt. Urbane Kontexte als Möglichkeitsräume, insbesondere auch für zivilgesellschaftliches und künstlerisches Schaffen, gekennzeichnet durch Heterogenität und Verdichtung von translokalen Bedeutungen und Logiken, bieten besondere Displays und Interaktionsfelder.

Während die Künstlerinnengruppe *h.arta* vorrangig in Timişoara, einer Stadt im Westen Rumäniens, ihren Arbeits- und Lebensmittelpunkt hat, fand das temporäre „Kunst im öffentlichen Raum"-Projekt *The KNOT* in der Metropole Bukarest statt. Bukarest ist mittlerweile das Zentrum künstlerischer Szenen, Aktivitäten und Infrastrukturen in Rumänien. Hier hat nicht nur das *MNAC* (Muzeul Național de Artă Contemporană / Nationalmuseum für zeitgenössische Kunst) seit 2004 seine Pforten geöffnet, sondern hier wurde insbesondere in den letzten 15 Jahren eine Vielzahl von Initiativen und Projekträumen sowie Ausstellungsformaten für zeitgenössische Positionen im Rahmen nicht-kommerzieller Kooperationen der freien Kunstszene ins Leben gerufen. Die meisten mit großem Eigenengagement ihrer Initiator_innen und oft wenig Kapital bzw. langfristiger finanzieller Förderperspektive. Darauf weist die zeitlich begrenzte (Überlebens)Dauer vieler Projekte und Orte hin. Beispiele für Projekte und Räume der freien Szene sind: *tranzit.ro* (seit 2012), *Platforma* (seit 2011), *Paradis Garaj* (2009-2011), *The Bureau of Melodramatic Research* (seit 2009), *The Center for Visual Introspection* (seit 2008), *The Biennial of Young Artists* (seit 2004), *Ota Space* (seit 2003), *CAA – Contemporary Art Archive/Centre for Art Analysis* (seit 1985 von Lia Perjovschi). Des Weiteren gibt es eine Vielzahl kommerziell aus-

nicht-staatlich, nicht-institutionell und unabhängig als Netzwerke, Gruppen und temporäre Projektkooperationen organisieren, als exemplarische Akteur_innen der „Ränder" (EU)Europas.

[12] Mit freien Kunstszenen (lokal, national und transnational) meine ich Akteur_innen, Netzwerke, Initiativen und Orte, die nicht Teil staatlicher und/oder institutionalisierter Kunst- und Kulturbetriebe sind, sondern selbstorganisiert, individuell oder vereins-, gruppen- und/oder kollektivbasiert ausgerichtet sind und arbeiten.

gerichteter Galerien. Dass Bukarest als „künstlerisches Zentrum“ gilt, war nicht immer so. Bis 1989 galten die Städte Cluj und Timişoara aufgrund ihrer geographischen Nähe zu den „westeuropäisch-kapitalistischen“ Ländern, ihrer Universitätstraditionen sowie ihrer multikulturellen Bevölkerungen als inoffizielle kulturelle und intellektuelle Zentren, in denen so genannte dissidentische Künstler_innen mehr Freiräume für sich finden und geltend machen konnten. Dieses Erbe setzt sich bis in die Gegenwart fort, wovon ein breites zeitgenössisches Kunst- und Kulturangebot zeugt. Die nicht-kommerziellen Projekte wurden und werden jedoch, vergleichbar mit Bukarest, von einer kleinen engagierten Szene von Kunstschaffenden meist eigeninitiativ initiiert und getragen. Beispiele solcher Initiativen und Orte in Timişoara sind: *TamTam* (seit 2013), *Atelier DIY* (2008-2013), *Simultan Festival* (seit 2005), *h.arta* (seit 2001), *The Eastern European Zone Art & Performance Festival* (1993-2002). Die Wahl der Städte war für mein Forschungsvorhaben nicht erstrangig. Ich bin von den Kunstinitiativen selbst ausgegangen, d. h. entsprechend von ihrer Wahl der Städte, in denen sie sich verorten, worauf ich in einem späteren Kapitel eingehen werde. Dennoch ist es wesentlich, die lokalen, städtischen Kontexte, in denen die Akteur_innen agieren und die sie mit herstellen, mit ihrer spezifischen Geschichte und Entwicklung mit zu denken.

h.arta ist eine Gruppe von drei Künstlerinnen, die sich als feministisches Kollektiv versteht. Mit diesem Selbstverständnis ist sie in Rumänien eine unter wenigen Gruppen. Seit 2001 hat *h.arta* verschiedene temporäre Kunstprojekträume in Timişoara und Bukarest initiiert und in wechselnder Zusammenarbeit mit Künstler_innen, Aktivist_innen und Theoretiker_innen in Form von Ausstellungen, Präsentationen, Workshops, *Round-Tables* und interaktiven Projekten bespielt. Ihr Anliegen ist es, unabhängig von institutionellen Strukturen, künstlerische mit sozialen und politischen Fragen und Praxen zu verknüpfen und Orte des Austausches und der Vernetzung zu schaffen. Da das Produzieren von Räumen und Öffentlichkeiten für mich eng mit feministischen Perspektiven verknüpft ist, war der Aspekt des feministischen Selbstverständnisses der Gruppe wesentlich für ihre Wahl als exemplarisches Beispiel. Im Gegensatz dazu war *The KNOT* kein fester, sondern ein temporärer Zusammenschluss von internationalen Akteur_innen, die mit einem „Modellprojekt“ in verschiedenen öffentlichen Stadträumen die Grenzen zwischen Alltag und Kunst sowie zwischen „privat“ und „öffentlich“ aufzubrechen intendierten und sich mit dem jeweiligen lokalen Umfeld vernetzen wollten. Damit vermittelte das Projekt ein spezifisches Anliegen und Selbstverständnis. Ich stellte mir die Frage, wie dieses Konzept

und in dieser Form erstmalig in den lokalen Kontext Bukarest „übersetzt", wie es lokal „rezipiert" wird und welche Brüche sich zwischen konzeptueller Idee und Umsetzung möglicherweise zeigen. Aus meiner Sicht stellen sowohl *h.arta* als auch *The KNOT* auf unterschiedliche Weise und mit differenten Ausgangspunkten, Motivationen und Perspektiven künstlerische, soziale und materielle Räume her und sind am Produzieren und Aushandeln von Öffentlichkeiten beteiligt, so dass ich sie begründet als exemplarische Projekte für die Untersuchung meiner Fragestellungen ausgesucht habe.

Künstlerisches Produzieren geschieht immer in Interaktion mit den konkreten soziopolitischen und ökonomischen Kontexten, in denen sich die Akteur_innen bewegen, d. h. Kunstproduktion und Kontext bedingen sich gegenseitig. In diesem Sinne befrage ich die Handlungsräume der rumänischen Kunstakteur_innen – wie bereits dargelegt – im Rahmen von sich überlagernden Prozessen, wie (postsozialistischer) Transformation, Neoliberalisierung, Europäisierung und ökonomischer Krise sowie in Folge vielfach prekären Lebens- und Arbeitsbedingungen, die die Alltagsrealitäten und Erfahrungen von (Kunst)Akteur_innen in allen Regionen Europas bestimmen – aber mit jeweils unterschiedlicher Ausprägung (vgl. Chari/Verdery 2009). Mit Regina Römhild gehe ich davon aus, dass die genannten Prozesse aufgrund des „doppelten Strukturwandels"[13] (Römhild 2010, S. 26) in den ehemals sozialistischen Ländern Europas eine spezifische Dynamik und Schärfe entwickeln, die jedoch auch kreative Möglichkeitsräume eröffnen können. Römhild argumentiert, dass sich die „sozialen Risiken einer fortgeschrittenen Spätmoderne" in den Regionen, in denen die soziale und ökonomische Destabilisierung besonders prägnant ist, wie an den „Rändern" Europas, am deutlichsten ablesen lassen. Gleichzeitig könnten hier jedoch auch besondere Formen sozialer Kreativität erforscht werden, „die diese Risiken einer umfassenden sozialen Prekarität in einen Möglichkeitsraum der Selbstermächtigung verwandelt" (Römhild 2010, S. 43). In meinen Thesen, auf die ich in einem der nächsten Kapitel eingehen werde, nehme ich – mich auf Römhild beziehend – an, dass insbesondere in Zeiten gesellschaftlichen Umbruchs, Krisen und prekären Bedingungen Kunst und Kunstakteur_innen wesentliches Potenzial zur Mitgestaltung von gesellschaftlichen Prozessen freisetzen können. Dieses ist nicht nur von „lokaler Bedeu-

[13] Regina Römhild verweist darauf, dass die ehemals sozialistischen Länder nach den Umbrüchen von 1989 zeitgleich mit zwei strukturellen Umwandlungen konfrontiert waren: von der Plan- zur Marktwirtschaft bei paralleler „Orientierung in globalisierte Ökonomien". Alle europäischen Nationalstaaten seien von Neoliberalisierung und fortschreitender sozialer Destabilisierung betroffen, die die ehemals sozialistischen Länder aufgrund der Bedingungen der doppelten Transformationen jedoch zugespitzt erfahren (vgl. Römhild 2010, S. 26-27).

tung“, sondern kann auch wegweisend für handlungs- und interventionsorientierte Perspektiven in künstlerischen, sozialen und politischen Kontexten im transnationalen Raum sein. Ich gehe davon aus, dass Akteur_innen der freien Kunstszenen mit ihren „*Do-It-Yourself*-basierten“ Praktiken, resultierend aus einer permanenten Notwendigkeit Improvisationsmöglichkeiten und „Überlebensstrategien“ für ihre Projekte zu entwickeln, eine zentrale Rolle dabei einnehmen. Zu erörtern, wie sich diese „Möglichkeitsräume sozialer Kreativität“ jeweils ausdifferenzieren, welche Bedeutungen sie hervorbringen und welche Logiken dabei sichtbar werden mit welchen politischen Konsequenzen, ist Anliegen dieser Arbeit. Letztendlich zielt diese darauf, Praxen und Potenziale auszuloten, die über das Lokale hinausweisen, um Aussagen und zukunftsorientierte Fragen zu formulieren, die binäre (Denk)Logiken, wie „Zentren“ vs. „Ränder“, unterwandern und sie zu de-konstruieren helfen. Denn solche sind auch im Kunstfeld wirksam und strukturieren es mit.

Meine Arbeit gliedert sich in vier Teile. Im ersten werde ich die Kartierung meines Feldes vornehmen, indem ich zunächst einen Überblick über die Ansätze und Perspektiven der Europäischen Ethnologie/Kulturanthropologie gebe, an die meine Arbeit anschließt und die für meine Feldherstellung wesentlich sind. Gefolgt wird diese Übersicht des Forschungsstandes von der Präzisierung meiner Arbeitsthesen, Fragestellungen und Anliegen. Anschließend gehe ich sowohl auf meine persönlichen Feldzugänge ein als auch auf empirisch-ethnologische Ansätze zum Forscher_in-Proband_innen-Verhältnis sowie zu *Othering*-Prozessen und zur Repräsentationsproblematik im Rahmen von Ethnographien. Des Weiteren stelle ich die beiden exemplarischen Kunstinitiativen vor und begründe meine Wahl dieser. Ein Methodenkapitel, in dem ich vornehmlich die Methoden der Teilnehmenden Beobachtung und des qualitativen Interviews vorstelle und erörtere, warum ich sie für die Untersuchung meiner Fragestellungen als sinnvoll erachte, bildet den Schluss dieses ersten Teils der Arbeit.

Der zweite Teil der Arbeit widmet sich in zugespitzter Form den Feldern der Europäischen Ethnologie/Kulturanthropologie, denen ich meine Untersuchung zuordne und deren Ansätze, Perspektiven und Debatten ich für sie nutzbar mache. Den Rahmen dafür bilden Überlegungen zu einer Anthropologie politischer Felder und konkret zu „Formationen des Politischen“ (Adam/Vonderau 2014). Diesen widme ich mich in einem ersten Kapitel. Als eine „Formation des Politischen“ verstehe ich in meiner Arbeit das Verknüpfen der europäisch ethnologischen/kulturanthropologischen Forschungsbereiche „Kunst als soziales

und mikropolitisches Handlungsfeld“ sowie „Transformation und Europäisierung“, mit deren Ansätzen und Perspektiven ich mir mein Untersuchungsfeld anschaue und nach den politischen Effekten frage, die sich hier zeigen. In zwei Kapiteln dieses Teils werde ich jeweils die wesentlichen Ansätze der beiden genannten Forschungsfelder für meine Untersuchung herausarbeiten und sie in Bezug zu meinem empirischen Material setzen. In einem letzten Kapitel dieses Teils stelle ich Überlegungen und Konzepte aus der Raumtheorie des Sozialen sowie der politischen und (queer)feministischen Theorie vor, mit denen ich mir das Raum- und Öffentlichkeitenproduzieren im Rahmen künstlerischen Schaffens in meiner Arbeit anschaue und argumentiere, warum ich diese als adäquate Zugänge zu meinem empirischen Material erachte.

Der dritte Teil bezieht sich unmittelbar auf die exemplarisch untersuchten Kunstprojekte, d. h. auf meine empirische Feldforschung und das generierte Material. Erstens zeichne ich Entwicklungen von Selbstverständnissen, Strategien und von künstlerischen Praktiken mit Schwerpunkt auf Raumproduktionen der Künstlerinnengruppe *h.arta* in Timişoara über einen Zeitraum von mehreren Jahren nach und erörtere, bezugnehmend auf das empirische Material, feministische Ansätze als Formen des Öffentlichkeiten-Schaffens. Zweitens untersuche ich konzeptuelle Ansätze und Zugänge des „Kunst im öffentlichen Raum“-Projekts *The KNOT* in seiner lokalen Umsetzung in Bukarest unter Einbeziehung analytischer Überlegungen. Hier liegt der Schwerpunkt auf der Wechselwirkung zwischen dem Produzieren sozialer und materieller Kunsträume im städtischen Außenraum sowie den möglichen politischen Implikationen und Bedeutungen, die sich dabei auf unterschiedlichen Ebenen zeigen. In diesem Sinne erörtere ich verschiedene Verständnisse des Raum- und Öffentlichkeiten-Schaffens und frage danach, inwiefern die gesellschaftlichen Kontexte, in denen die Kunstakteur_innen (lokal und transnational) agieren, die ihre Erfahrungen mitbestimmen und die sie mit herstellen, dafür bedeutungsvoll sind.

Im vierten Teil, der abschließenden Analyse dieser Arbeit, arbeite ich, zurückkommend auf meine Ausgangsthesen und -fragen, die mir zentral erscheinenden Aspekte im Zusammenhang mit Raum- und Öffentlichkeitsproduktionen bei *h.arta* und *The KNOT* heraus, vergleiche sie und analysiere sie unter ausgewählten inhaltlichen Gesichtspunkten. In einem weiteren Analyseschritt befrage ich, anknüpfend an aktuelle Perspektiven der Anthropologie politischer Felder, die Logiken, Narrative und Bedeutungen, die die verschiedenen Dynamiken zwischen vermeintlich verstärkt ökonomisch und sozial prekären Lebens-

und Arbeitsbedingungen auf der einen sowie vorstellbaren Möglichkeitsräumen und denkbaren Strategien der Selbstermächtigung auf der anderen Seite hervorbringen, sichtbar werden lassen und die politisch wirkmächtig sind. Dabei geht es mir insbesondere darum, die Potenziale zu erörtern, die diese Möglichkeitsräume über den lokalen Kontext hinausweisen lassen und am Produzieren eines europäischen Kunstfeldes und seiner Debatten von den „Rändern“ her mit ihren jeweiligen politischen Effekten beteiligt sind. Mit Überlegungen zu möglichen Anknüpfungen, weiterführenden Fragestellungen sowie Ausblicken schließe ich die Arbeit ab.

ZUGÄNGE UND METHODEN

1. Anknüpfungen

Mit meiner Arbeit greife ich auf verschiedene Ansätze und Perspektiven der Europäischen Ethnologie/Kulturanthropologie zurück und verbinde sie. Den Rahmen dafür bilden Überlegungen zu einer Anthropologie politischer Felder, für die ich mit dieser Arbeit einen Beitrag leisten möchte. Konkret sind es Ansätze zur Untersuchung künstlerischen Produzierens als Form sozialer Interaktion und mikropolitischer Aushandlung sowie Theorien der europäisch ethnologischen/kulturanthropologischen Transformations- und Europäisierungsforschung, die meinen Ausgangspunkt bilden. An beide Forschungsfelder schließe ich an und bringe sie in dieser Arbeit zusammen. Mit diesem Zusammenbringen stelle ich mein Untersuchungsfeld her, welches ich in Anlehnung an Überlegungen der Europäischen Ethnolog_innen Jens Adam und Asta Vonderau als eine „Formation des Politischen“ verstehe. Ich frage nach der politischen Wirkmächtigkeit von Logiken, Narrativen, Aushandlungspraxen und machtvollen Strukturen, die in den genannten Feldern sicht- und deutbar werden. Damit schreibe ich mich in aktuelle Debatten einer Anthropologie politischer Felder ein.

Eine europäisch ethnologische/kulturanthropologische Perspektive auf den Kunst- und Kulturbereich nimmt diesen als ein gesellschaftliches Handlungs- und Interaktionsfeld unter vielen in den Blick, in welchem Alltagspraxen von Akteur_innen und ihre sozialen wie kulturellen Bedeutungen untersucht werden. Es ist aber ein Feld, welches in besonderem Maße – wie auch die Europäische Ethnologie/Kulturanthropologie – kulturelle Bedeutungen, Logiken und Repräsentationen herstellt und kritisch reflektiert. Aktuelle europäisch ethnologische/kulturanthropologische Forschungen im Feld der Kunst konzentrieren sich

nicht nur auf das Herstellen und Aushandeln künstlerischer Handlungsräume und Repräsentationspraxen in Auseinandersetzung mit den jeweiligen Kontexten und machtvollen Strukturen, in die sie eingebunden sind. Sie fragen auch danach, wie die Kunstakteur_innen selber die Bedingungen ihres Handlungsfeldes „Kunstproduzieren" kritisch reflektieren. Vielfach geraten in den Forschungen die Überschneidungen und Schnittstellen von künstlerischen und kulturanthropologischen Perspektiven, Ansätzen und Praktiken ins Blickfeld, indem beispielsweise sich gegenseitig bereichernde Methoden, Analysezugänge sowie produktive Formen des Zusammenarbeitens ausgelotet werden (vgl. Marcus/Myers 1995, Schneider/Wright 2006, Binder 2008, Nippe 2006/2011, Klitzke 2008, von Bose 2008/2015). Als Beispiele für Studien möchte ich Nippes vergleichende Untersuchung zu künstlerischen Interventionen in städtische Räume am Beispiel New Yorks und Berlins nennen, Klitzkes Befragung von Raumherstellungen und -aneignungspraxen durch *Street Art*-Künstler_innen sowie von Boses Überlegungen zum ethnologischen Ausstellen und Repräsentationspraktiken in musealen Kontexten.

Deutlich wird, dass sich gegenwärtige Studien der Europäischen Ethnologie/Kulturanthropologie zu Kunst und Kunstkontexten von einer „westlich-zentrierten" europäisch ethnologischen/kulturanthropologischen Forschungspraxis abgrenzen, die – wie jahrzehntelang geschehen – in erster Linie „nicht-westliche" Künstler_innen und ihre Werke in den Fokus nahm und nimmt, somit zu ihrer Exotisierung und der Vorstellung ihrer „Andersartigkeit" beitrug und -trägt sowie die lokalen/regionalen Produktionskontexte meist nicht im Zusammenhang mit globalen Kunstbetriebslogiken und -diskursen diskutiert(e). Eine weitere klare Abgrenzung erfolgt gegenüber klassischen kunstwissenschaftlichen Ansätzen und Zugängen, die überwiegend werkzentriert ausgerichtet sind und damit die Perspektive auf die Herstellungskontexte und Bedingungen sowie die Akteur_innen und ihre unterschiedlichen Positionen in einem machtdurchdrungenen Feld, wie dem Kunstbetrieb, oft vernachlässigen. Der Sozial- und Kulturanthropologe Pierre Bourdieu liefert mit seinem praxeologischen Ansatz das notwendige theoretische Handwerkszeug, um das Kunstfeld als machtdurchzogenes Feld verstehen und deuten zu können, in welchem die Akteur_innen je nach Ressourcenausstattung unterschiedliche Positionen einnehmen (vgl. Bourdieu 1998a/1999). (Queer)feministische Theoretiker_innen haben daran angeknüpft und Bourdieus Ansatz um die Perspektive auf Geschlecht (in Interaktion mit anderen sozial hergestellten Kategorien) und auf *agency* (Handlungsfähigkeit) erweitert. Sie haben dazu beigetragen, das Kunstfeld als politisches Aushandlungsfeld zu konzeptua-

lisieren. So geschehen, indem sie nicht nur die verschiedenen sozialen Dimensionen und Subjektpositionen als in hegemoniale Diskurse des Kunstbereichs eingelagerte untersuchen, sondern auch indem sie die Potenziale künstlerischen Arbeitens als möglich Normativitäten unterlaufend und herrschaftsverändernd und damit als Formen kritisch-reflexiver Wissensproduktion in den Blick nehmen ebenso wie die Akteur_innen als politisch handelnde Subjekte (vgl. Studien von u. a. von Osten 2005, Engel 2002/2009, Paul/Schaffer 2009, Adorf/John 2010, Brandes/Hentschel/Dreysse 2012, Lorenz 2012).

Mit meiner Arbeit möchte ich zu aktuellen Debatten europäisch ethnologischer/kulturanthropologischer Forschung im Feld der Kunst beitragen. Diese möchte ich um (queer)feministische Perspektiven ergänzen, um mein Untersuchungsfeld als eines mikropolitischer Aushandlungen und potenziell in gesellschaftliche Strukturen intervenierendes verstehen und befragen zu können. Da ich die Verständnisse, Praktiken und Strategien der rumänischen Kunstakteur_innen in ihrer Auseinandersetzung mit den gesellschaftspolitischen Kontexten und Bedingungen der Transformation, EU-Integration, Europäisierung und Krise untersuche, knüpfe ich des Weiteren an Perspektiven der europäisch ethnologischen/kulturanthropologischen Transformations- und Europäisierungsforschung an. Diese versteht Europäisierung als kulturellen Prozess, an dem die unterschiedlichsten Akteur_innen durch ihr (alltägliches) Handeln beteiligt sind. Das Produzieren (EU)Europas geschieht demnach durch die sozialen Praxen, Narrative, Wissens- und Bedeutungsproduktionen von Akteur_innen auf den Alltagsebenen. Damit sind sowohl die Menschen in den unterschiedlichen lokalen, zivilgesellschaftlichen Kontexten als auch direkt in den EU-Institutionen und EU-Politikfeldern Arbeitende gemeint sowie Akteur_innen, die sich außerhalb, aber in stetiger Auseinandersetzung mit den Ein- und Ausgrenzungs-Politiken der Europäischen Union befinden (z. B. Flüchtlinge) (vgl. Welz 2005, Poehls/Vonderau 2006, Lottermann/Welz 2009, Römhild 2009/2010). Europäisierung wird aus dieser Perspektive demnach weder als Summe der EU-Beitrittsländer oder als alleiniger Vorgang der politischen, juristischen und ökonomischen Integration einzelner Nationalstaaten in den Verbund noch als ein ausschließlich von „oben“ gelenkter politisch-administrativer Prozess verstanden. Obwohl sich auch Kulturanthropolog_innen und Europäische Ethnolog_innen als Organisations- und Elitenforscher_innen in die „Zentren“ der Macht der Brüsseler EU-Institutionen und solchen, die mit diesen in Zusammenhang stehen, begeben und forschen, wovon u. a. Studien von Shore (2000), McDonald (2006) und Poehls (2009) zeugen, widmete sich die deutschsprachige Europäische Ethnologie

bisher vor allem den Herstellungspraxen (EU)Europas „von unten". Hierbei geraten Identitätsfragen und die symbolische Dimension europäischer Integration in den Blick, welche in Narrativen, Bildern und Vorstellungen der Menschen in verschiedenen lokalen Kontexten sowie in nationalen Politiken sicht- und untersuchbar werden (vgl. z. B. Studien von Vonderau 2006/2010 oder Dzenovska 2007). Der Blick richtet sich dabei auch auf konkrete soziale und kulturelle Milieus, in denen Akteur_innen mit ihren (Alltags)Aushandlungen an der sozialen Konstruktion (EU)Europas beteiligt sind und damit hegemoniale Narrative, Rhetorik und (Ausgrenzungs)Politiken in Bezug auf Europäisierung potenziell hinterfragen, unterlaufen oder sich diesen entgegenstellen können. Zu nennen sind hier beispielsweise Forschungen von Hess zu Transmigration und Strategien von Migrant_innen (2006/2010), von Römhild zu reflexiven, gegenläufigen Europäisierungspraktiken durch Aushandlungen von Grenzregimes, Migration und Tourismus im Mittelmeerraum (2009/2010) und von Kaschuba und Darieva zu Repräsentationspraxen und Identitätspolitiken in den Baltischen und Südkaukasischen Staaten und Eurasischen Städten (2007/2011).

Die genannten Studien tragen zu Debatten der Kulturanthropologie und Europäischen Ethnologie bei, die für einen Perspektivwechsel in der Europaforschung stehen: Dieser sieht vor, Europa und Europäisierung von den „Rändern"[14] her zu denken, d. h. den Blick auf die marginalisierten Peripherien (EU)Europas sowie seine Grenzen zu lenken, um damit hegemoniale Sichtweisen auf Europa zu dezentrieren und nach deren möglichen politischen Potenzialen zu fragen (Chakrabarty 2000, Welz 2005/2009, Lottermann 2009, Römhild 2009/2010, Randeria/Römhild 2013). Anschlussfähig an diese Perspektiven auf Europäisierung ist eine kritische europäisch ethnologische/kulturanthropologische Postsozialismus- und Transformationsforschung. Diese beschäftigt sich mit dem kulturellen, ökonomischen, politischen und sozialen Wandel nach 1989/1990 und seinen Bedeutungen in lokalen alltagsweltlichen Kontexten – bislang in erster Linie in den verschiedenen ehemals sozialistischen Ländern. Ein zentrales Anliegen ist es, die symbolische, binäre Konstruktion bestimmter Regionen Europas, die sich in Begriffen wie „West- vs. Osteuropa", „Altes vs. Neues Europa" oder „Zentrum vs. Peripherie/Rand" manifestieren, in ihren

[14] Europäische Ethnolog_innen, wie u. a. Darieva und Kaschuba, verweisen darauf, dass die „Ränder" (wie auch die „Zentren") Europas keine festen Gefüge bezeichnen. Sie werden in hegemonialen Narrativen und Diskursen stetig neu produziert und stehen zur Disposition (vgl. Darieva/Kaschuba 2007, S. 14). In herrschenden Narrativen zählen die ehemals sozialistischen Länder zu den Peripherien/Rändern (EU)Europas, obwohl sich zuletzt Veränderungen zeigen. Aufgrund der wirtschaftlichen Lage der letzten Jahre werden Länder wie Griechenland oder Spanien zunehmend als „Ränder" vorgestellt (vgl. Randeria/Römhild 2013, S. 23-24), während ein ehemals sozialistisches Land wie Slowenien sich nach EU-Beitritt und Euroeinführung imaginiert in Richtung Europas „Zentren" bewegt (vgl. Ehrlich 2014, S. 9).

Logiken und Wirkmächtigkeiten zu untersuchen und dualistisches Denken langfristig zu überwinden (vgl. Arbeiten von u. a. Todorova 1997, Burawoy 1999, Verdery 1999/2002, Vincze 2003, Niedermüller 2005, Vonderau 2007, Darieva/Kaschuba 2007, Keinz 2008, Ehrlich 2014).

Wesentliche Voraussetzung dafür ist eine Perspektive auf Transformation, die aufzeigt, dass alle Länder nach den Umbrüchen von 1989 (in unterschiedlicher Ausprägung) und in Folge der Globalisierung von tiefgreifendem Wandel bestimmt sind, nicht nur die ehemals sozialistischen Staaten. Sharad Chari (2009) und Katherine Verdery (2002/2009) haben mit ihrer „Post-Kalter-Krieg"-Perspektive einen theoretischen Zugang für europäisch ethnologische/kulturanthropologische Forschung geschaffen, um die Komplexität und Verflechtung der Transformations- und Globalisierungsprozesse und die postkolonialen Zusammenhänge dessen verstehen und untersuchen zu können. Die Studien der Europäischen Ethnologinnen Keinz (2008) und Ehrlich (2014) sind Beispiele für die Verknüpfung einer dezentrierenden Europäisierungs- mit einer kritischen (postsozialistischen) Transformationsforschung: Während Keinz u. a. Selbstverständnisse, Praktiken und Strategien von Frauen-NGOs im gegenwärtigen Polen im Spannungsfeld von nationaler, europäischer und feministischer Politik beleuchtet und damit nach den verschiedenen politischen Handlungsräumen und Subjekten fragt, die in diesem Feld teilhaben, nimmt Ehrlich die Aushandlung kreativer Stadtparadigma in den Blick, indem sie subversive Kunstpraktiken in Ljubljana in Auseinandersetzung mit neoliberalen städtischen Diskursen und Politiken untersucht.

Mit meiner Untersuchung des Herstellens und Verhandelns von Räumen und Öffentlichkeiten durch Kunstakteur_innen in lokalen Kontexten Rumäniens schließe ich an diese Perspektiven und Überlegungen an. Die Aushandlungen untersuche ich im Rahmen sozialer und politischer Prozesse, Debatten und Narrative, die über das Lokale hinausweisen, die die Verständnisse und Praktiken der Akteur_innen mitbestimmen und Potenziale bieten, hegemoniales Denken von (EU)Europa im Allgemeinen und das eines europäischen Kunstfeldes im Konkreteren zu dezentrieren. Denn, wie in allen gesellschaftlichen Feldern, zeigt sich auch in dem der Kunst und Kultur, dass seine Debatten, Szenen, Trends, Fördergremien und Märkte von den imaginierten „westeuropäischen" Zentren her initiiert und bestimmt sind. Indem ich dafür plädiere, (EU)Europa und ein europäisches Kunstfeld von seinen „Rändern" her zu denken, nach den dezentrierenden Potenzialen und ihren politischen Konsequenzen frage, möchte ich Perspektiven der politischen Anthropologie

stärken, wie sie u. a. Adam und Vonderau vorschlagen (vgl. Adam/Vonderau 2014). Adam und Vonderau grenzen sich in ihren Überlegungen von einem Begriff des Politischen ab, der in erster Linie die politischen Institutionen und Entscheidungsträger_innen bzw. Legislative und Exekutive meint. Sie beziehen sich auf Überlegungen von Cris Shore und Susan Wright (1997/2011), die den Begriff *Policy/Policies* (Politiken) neu definieren und für europäisch ethnologische/kulturanthropologische Untersuchungen nutzbar gemacht haben. *Policies* verstehen sie als grundlegende Ordnungsprinzipien spätmoderner Gesellschaften, die jedoch keine festgelegte Struktur beschreiben, sondern die performativ, wandelfähig und temporär sind, alle sozialen Räume durchdringen, gesellschaftliche Kontexte miteinander verknüpfen und damit neue (machtvolle) Beziehungskonstellationen, Bedeutungen und Subjektivitäten schaffen (vgl. Shore/Wright/Però 2011). Diese Perspektive auf *Policies* erlaubt es, auch die individuellen Akteur_innen als handlungsfähige zu deuten, die sich mit Kategorisierungen, Normierungen und Regularien von Politiken auseinandersetzen müssen und potenziell dazu widerständige, unterwandernde Praktiken zu entwickeln vermögen (vgl. Adam 2011). In ihren Überlegungen zu einer aktuellen europäisch ethnologischen/kulturanthropologischen Forschung politischer Felder sprechen Adam und Vonderau von „Formationen des Politischen". Damit meinen sie politische Prozesse, Institutionen, Akteur_innen, Beziehungen und Diskurse in ihrer machtdurchdrungenen, meist temporären Verwobenheit in konkreten Kontexten. Sie plädieren dafür, ausgehend von den „sichtbaren" Effekten, Materialitäten und Interaktionen, nach den „unsichtbaren" Logiken, Normativitäten und Rationalitäten zu fragen und die Dynamiken zwischen Offensichtlichem und Verborgenem in den ethnologisch-analytischen Blick zu nehmen (Adam/Vonderau 2014). Studien, die sich an diesen Ansätzen orientieren bzw. sie ergänzen sind u. a. Beate Binders Überlegungen, den *Policy*-Ansatz um queerfeministische und -theoretische Perspektiven zu erweitern, indem sie fragt, wie normatives Denken und Wissen *Policies* bestimmen und welche Potenziale bestehen, diese Normativitäten aufzubrechen – z. B. auch durch eine bewusste (selbst)kritische Reflexion und Positionierung als Forscher_in (Binder 2014). Des Weiteren möchte ich Kerstin Poehls Untersuchung nennen, die sich mit den verschiedenen politischen Aushandlungen der Finanzkrise in Griechenland auf EU-europäischer, supranationaler und nationaler Ebene sowie den individuellen Konfrontationen mit diesen Politiken auf den lokalen (Alltags)-Ebenen beschäftigt (Poehls 2014).

Die europäisch ethnologische/kulturanthropologische Perspektive auf *Policy/Policies* pluralisiert nicht nur die Verständnisse von politischen Feldern, sondern auch die von politischen Subjekten und zeigt Zugänge ihrer empirischen Untersuchung auf. Diese Überlegungen liegen meiner Arbeit zu Grunde. Wie bereits dargelegt, verstehe ich den Kunstbereich als Feld sozialer und politischer Aushandlungen und die Kunstakteur_innen als politische Subjekte. Ich frage jedoch nicht nur nach den „sichtbaren" (machtvollen) Interaktionen in diesem Feld, (dessen Teil auch ich als Forscherin bin), sondern auch nach den verborgenen Logiken, Bedeutungen und Potenzialen (z. B. rezentrierende bzw. dezentrierende Praxen bezüglich der Herstellung eines europäischen Kunstfeldes), die politisch wirksam sind, und deute sie in ihrer Verwobenheit. So bringe ich aus einer Perspektive der politischen Anthropologie in dieser Arbeit die europäisch ethnologischen/kulturanthropologischen Forschungsfelder „Kunst" und „(postsozialistische)Transformation/Europäisierung" zusammen. Die spezielle Verknüpfung der beiden Felder verstehe ich als eine „Formation des Politischen", die ich empirisch untersuche.

2. Arbeitsthesen, Fragestellungen und Anliegen

Mein Forschungsinteresse und -vorhaben basiert auf zwei Arbeitsthesen, die ich an dieser Stelle zusammenfassen möchte.

Erstens gehe ich davon aus, dass Kunstakteur_innen, insbesondere in Zeiten tiefgreifender politischer, sozialer, ökonomischer Transformation, Umbrüchen und Krisen, (wie sie auch die rumänische Gesellschaft seit 1989 erlebt), aufgrund verstärkt destabilisierter Ordnungen, Strukturen und Normen aktive Mitgestalter_innen gesellschaftspolitischer Prozesse sein können. Indem sie künstlerische und soziale Entwürfe, Modelle und Utopien formulieren und damit verbunden durch ihre Praktiken, Räume und Öffentlichkeiten auf mikropolitischer Ebene produzieren, sind sie an der Entwicklung von sich wandelnden (zivil)gesellschaftlichen Strukturen, Narrationen, Debatten und Diskursen sowie Netzwerken beteiligt und halten sie in Bewegung. Die Akteur_innen entwickeln bzw. (re)formulieren Konzepte, Inhalte und Praktiken, die die Schnittstellen von künstlerischen sowie sozialen und politischen Interventionen herausfordern, und machen sie für den lokalen Kontext nutzbar. So tragen sie konkret zu pluralen und differenzierteren Verständnissen von politischen und sozialen Praktiken im Rahmen künstlerischen Produzierens bei. Diese reichen in ihren Bedeutungen und Logiken über die lokalen Zusammenhänge hinaus und wirken

an transnationalen Debatten um handlungsorientierte Perspektiven in der Kunst mit dem Ziel, in gesellschaftliche Prozesse zu intervenieren, mit. Durch potenziell erhöhte Erfahrungswerte der Akteur_innen mit Improvisation, Flexibilität, Prekarität und Krisenmanagement, aufgrund fortdauernder sozialer, politischer und ökonomischer Instabilitäten, können in mehrfacher Hinsicht Potenziale freigesetzt werden, die zu spezifischen Raum- und Öffentlichkeitsstrategien führen. Diese sind ebenfalls nicht nur für das jeweils lokale, sondern auch für ein transnationales bzw. europäisches Kunstfeld bedeutungsvoll, ggf. zukunftsweisend und stellen es mit her.

Zweitens vermute ich, dass die Verständnisse der rumänischen Kunstakteur_innen meines Untersuchungsfeldes von z. B. „politischem und/oder feministischem Handeln" oder „öffentlichen Räumen" sowie ihre daraus abgeleiteten Praktiken und Strategien im Rahmen künstlerischen Produzierens bis in die Gegenwart sowohl durch ihre (Alltags)Erfahrungen mit dem sozialistischen Gesellschaftssystem und seinen Logiken sowie den einschneidenden sozialen, politischen und ökonomischen Umbrüchen in Rumänien 1989 als auch mit den neoliberalen Transformationsprozessen eines flexiblen, globalisierten Kapitalismus und seiner Effekte sowie mit der seit 2008 fortdauerenden sozialen und wirtschaftlichen Krise bestimmt sind. Logiken und Narrative der sozialistischen Zeit haben sich als kollektive Erfahrungen eingeschrieben und sind bis heute relevant, auch für die jüngere Generation Kulturschaffender. Ich gehe jedoch davon aus, dass sie vielfach gebrochen und verschränkt sind mit gegenwärtigen Alltagserfahrungen wie z. B. prekarisierten Arbeits- und Lebensbedingungen im Rahmen neoliberaler Umgestaltung und wirtschaftlicher Krise, notwendigem Selbstmanagement und Improvisationstalent sowie der Auseinandersetzung mit defizitären (Selbst)Zuschreibungen und Narrativen im (EU)europäischen Kontext.

Vor dem Hintergrund dieser Ausgangsannahmen möchte ich vier Kernfragestellungen formulieren, denen ich in der Untersuchung der exemplarischen Kunstinitiativen bzw. -projekte *h.arta* in Timişoara und *The KNOT* in Bukarest nachgehe und die sie leiten.

- Welche Verständnisse und Vorstellungen von Raum- und Öffentlichkeitsproduktion im Rahmen von Kunst werden durch die Projekte *h.arta* und *The KNOT* sichtbar vor dem Hintergrund des lokalen und regionalen gesellschaftshistorischen und politischen Kontext? Wie werden diese Verständnisse von den Akteur_innen verhandelt und welche Praktiken und Strategien entwickeln sie daraus?

- Inwiefern sind die spezifischen Erfahrungen mit dem sozialistischen Kontext, den Umbrüchen und neoliberalen Transformationsprozessen nach 1989 sowie der andauernden ökonomischen Krise für diese Verständnisse, Praktiken und Strategien mitbestimmend?

- Inwiefern und wann werden dichotome Kategorisierungen wie „west- vs. osteuropäisch" oder „Zentrum vs. Rand" im Rahmen der künstlerischen Produktionsprozesse (noch) aufgerufen und mit Bedeutungen gefüllt, wann werden hingegen andere Kategorien bedeutsam bzw. verlagern sich die Gewichtungen?

- Inwiefern zeigen sich in den Verständnissen und Praktiken der Kunstakteur_innen spezifische Perspektiven und Potenziale, die über das Lokale hinaus nicht nur dazu beitragen, ein europäisches Kunstfeld mit herzustellen, sondern es auch von „seinen Rändern her" zu dezentrieren?

Die letzte Frage markiert ein grundsätzliches Anliegen dieser Arbeit.

Im abschließenden Kapitel greife ich europäisch ethnologische/kulturanthropologische Ansätze von u. a. Chakrabarty (2000), Welz (2005/2009), Lottermann (2009), Römhild (2009/2010) und Randeria/Römhild (2013) auf, die, wie bereits erläutert, einen Wechsel der Perspektive in Forschung, Wissensproduktion und Alltagshandeln fordern, indem sie sich dafür einsetzen, Europa von seinen „Rändern" her zu denken und es somit zu dezentrieren[15]. Das heißt zum einen, europäisches Denken und die europäische Moderne als eine machtvolle, „westlich-zentrierte" Entwicklung zu markieren, die fortlaufend Ausschlüsse produziert(e), zum anderen aufzuzeigen, dass (EU)Europa auch durch die von ihm ausgeschlossenen und marginalisierten Regionen und seine „Ränder" hergestellt wird. Folge ich den bereits erwähnten Überlegungen Römhilds, sind an diesen die Potenziale von Möglichkeitsräumen der Selbstermächtigung und Kreativität besonders hoch (vgl. Römhild 2010, S. 43). Die genannten theoretischen Ansätze setze ich im letzten zusammenführenden und ausblickenden Kapitel in Bezug zu meinem Untersuchungsfeld und empirischen Material. Dabei geht es mir nicht nur darum zu erörtern, inwiefern die „lokalen" Praktiken und Strategien der Kunstakteur_innen zu transnationalen werden und über

[15] Wie bereits dargelegt, nutze ich den Begriff „Ränder" in dieser Arbeit im Sinne Kaschubas und Darievas (2007) sowie Römhilds (2009/2010) Ansätzen, die durch die Begriffsverwendung die binäre Denklogik in „Zentren vs. Ränder" markieren und hinterfragen, die spätestens seit der europäischen Moderne im 19. Jh. bestimmend ist und reproduziert wird. Da diese Logik in den kulturellen, symbolischen, sozialen, ökonomischen und politischen Debatten hinsichtlich der „europäischen Einigung und Integration" dominierend ist mit entsprechenden politischen Konsequenzen, kann durch die bewusste Markierung erstens auf ihre innewohnende Problematik verwiesen, zweitens ein Perspektivwechsel eröffnet werden, der Praxen in den Blick nimmt, die von den vermeintlichen „Rändern" her dezentrierend sowie binäre Zuschreibungen durchkreuzend und unterlaufend wirken (vgl. Darieva/Kaschuba 2007, S. 14).

ihre lokale Bedeutung hinausweisen, indem sie aktiv in den Herstellungsprozess eines europäischen Kunstfeldes und seiner Debatten involviert sind. Ich möchte insbesondere aufzeigen, welche De- oder aber auch Rezentrierungspraxen eines solchen von den „Rändern" (EU)Europas her sichtbar werden, und erörtern, inwiefern sie je nachdem als selbstermächtigende Möglichkeitsräume gedeutet werden können.

Indem ich, unter Einbeziehung feministischer Ansätze, die empirische Untersuchung künstlerischer Verständnisse und Praktiken als Formen mikropolitischer Aushandlungen mit einer dezentrierenden Perspektive auf (postsozialistische) Transformation und Europäisierung verknüpfe, um nach den politischen Konsequenzen zu fragen, möchte ich mit meiner Arbeit eine Forschungslücke in der deutschsprachigen Europäischen Ethnologie/Kulturanthropologie schließen.
Der rumänische Kunstkontext wurde exemplarisch als Ort der empirischen Untersuchung gewählt. Darauf werde ich im nächsten Kapitel eingehen. In der Wissenschaftsliteratur gibt es bislang einige Werke, die sich mit Positionen von Künstler_innen in Rumänien unter Berücksichtigung des soziopolitischen Kontexts beschäftigen. In diesen meist kunsthistorischen und kulturwissenschaftlichen Studien stehen jedoch selten die Akteur_innen und ihre Verständnisse im Fokus der Befragung. Zu nennen sind Arbeiten von Cârneci/Titu (1997), Pintilie (2002/2005), Bejenaru (2003), Costinas (2004), Babias (2005/2007a+b/2008), *h.arta group* (2006/2010) Corina L. Apostol (2011), Bojenoiu/Niculescu (2011), Morariu/Voinea (2011). Aus europäisch ethnologischer/kulturanthropologischer Perspektive ist mit Blick auf den rumänischen Kunstbereich und seine Akteur_innen bislang fast gar nichts veröffentlicht worden. Eine der wenigen Studien stammt von Laura Panait (2011), die zu Kunst(-praktiken) und öffentlichem Raum in Rumänien nach 1989 publiziert hat und an ihrem PhD mit dem Titel „Art and Public Space in Romania after 1989" arbeitet. Diese Arbeit stellt die künstlerischen Interventionen jedoch nicht in Beziehung zu einer über den regionalen Zusammenhang hinausweisenden, kritischen Europäisierungsforschung. Kornelia Ehrlich stellt in ihrer Untersuchung zu kulturpolitischen und künstlerischen Praktiken von Akteur_innen in Ljubljana diese Verknüpfungen her, fokussiert jedoch in erster Linie das Herstellen städtisch-urbaner Räume und Images im Rahmen neoliberaler Politiken. Eine europäisch ethnologische/kulturanthropologische Forschung, die unter Berücksichtigung feministischer Perspektiven nach den politischen Potenzialen und Effekten von Raum- und Öffentlichkeits-

verhandlungen durch Kunstakteur_innen in Rumänien sowohl in lokalen als auch in europäischen Kontexten fragt, bietet in diesem Sinne neue wissenschaftliche Einblicke an.

3. Persönliche und fachspezifische Zugänge

Seit 2003 war ich im Rahmen verschiedener kooperativer Kunst- und Filmprojekte sowie europäisch ethnologischer Forschungsvorhaben immer wieder für längere Zeit in Rumänien. So habe ich nicht nur den regionalen Kontext und insbesondere die urbanen Zentren Bukarest, Timişoara, Cluj und Iaşi mit ihrer jeweilig spezifischen Situation der Kunst- und Kulturszene kennengelernt. Vor allem habe ich vielfältige Kontakte zu Kunstakteur_innen, Aktivist_innen und Theoretiker_innen vor Ort knüpfen und zu Arbeits- und/oder Freundschafts-Netzwerken ausbauen können. Insbesondere die Arbeit an meiner Magisterarbeit und an dem ergänzenden Dokumentarfilm „Kunst und Gender – (k)ein Thema in Rumänien? Lebenswelt und Gender-Perspektiven junger Künstlerinnen in der rumänischen Gegenwarts-Gesellschaft“[16] (2005-2006) haben mein Interesse an der Kunst- und Kulturproduktion vor dem Hintergrund der sozialen, kulturellen und politischen Umgestaltungen nach den Umstürzen von 1989 und den damit einhergehenden Neoliberalisierungs- und EU-isierungsprozessen gefestigt. In dieser Arbeit beziehe ich mich auf mein bestehendes Wissen und entwickele weiterführende Fragestellungen. Während der Teilnahme an Kunstprojekten sowie während meiner empirischen Forschungen vor Ort wurde ich von meinen rumänischen Kolleg_innen und Gesprächspartner_innen wiederholt gefragt, warum ich ausgerechnet in Rumänien forsche bzw. was mich an dem hiesigen Kontext interessieren würde. Eine natürlich nicht unberechtigte Frage, die mich selbstkritisch fragen ließ: Ist mein Forschungsinteresse gelenkt durch die exotisierende Vorstellung der Andersartigkeit von künstlerischen Lebenswelten, Positionen und Praktiken in ehemals sozialistischen Kontexten? Reproduziere ich nicht – wenn auch ungewollt – mit der Konstruktion meines Forschungsfeldes und der Fokussierung auf die rumänischen Kunstkontexte binäre Denklogiken und symbolische Geographien von „postsozialistisch-osteuropäisch vs. kapitalistisch-westeuropäisch“? Wie gehe ich mit meiner Rolle als Wis-

[16] In meinem Forschungsprojekt (2005-2006) im Rahmen der Magisterarbeit „Kunst und Gender – (k)ein Thema in Rumänien? Lebenswelt und Gender-Perspektiven junger Künstlerinnen in der rumänischen Gegenwarts-Gesellschaft“ untersuchte ich vor dem Hintergrund der Transformationssituation in Rumänien nach 1989 die Bedeutungen dieser Prozesse für die Kategorie Geschlecht. Meinen Interessenfokus bildeten Lebensentwürfe, Identitätskonstitutionen und Positionen junger Künstlerinnen der rumänischen Gegenwartskunstszene. Im Mittelpunkt meiner Forschung standen die Fragen, inwiefern eine kritische Auseinandersetzung mit der Konstruktion von Geschlecht und Sexualität und deren Selbstwahrnehmung Teil der künstlerischen Debatte und Produktion in Rumänien ist und wie Geschlecht in der Alltagpraxis und im Selbstverständnis der Künstlerinnen ausgehandelt wird. Des Weiteren interessierte mich, inwieweit eine solche Auseinandersetzung als kreativer Input für eine geschlechterkritische Debatte in der rumänischen Gesellschaft fungiert – vor der Folie sozialistischer Vergangenheitsbewältigung sowie gegenwärtiger EU-Integration.

senschaftlerin um, die durch ihre Perspektiven, Fragestellungen und (normativen) Vorstellungen interaktiver Teil des Forschungsprozesses und damit (machtvoller) Wissensproduktion und Repräsentation ist?

Wie bereits dargelegt, war es mein Ansatz, mich an die „Ränder" (EU)Europas zu begeben, um Öffentlichkeits-Verständnisse, -Praktiken, -Strategien und (Raum)Aushandlungen von künstlerischen Akteur_innen zu beobachten und sie letztendlich nach Potenzialen zu befragen, die ein von den „westlichen Zentren" her imaginiertes europäisches Kunstfeld dezentrieren können. Mir ist bewusst, dass ich mit dem Verwenden der Begriffe „Ränder" und „Zentren" sowie der Zuschreibung bestimmter Regionen dazu normativ-dualistisches Denken symbolischer Geographien tendenziell reproduziere. Ich befinde mich mit meiner Arbeit deshalb mit dem Dilemma konfrontiert, einerseits das Anliegen zu verfolgen, eben solche normativen Logiken hinterfragen zu wollen, mich andererseits für den Erkenntnisprozess auf sie zu beziehen. Im Kapitel „Arbeitsthesen, Fragstellungen und Anliegen" erwähnte ich bereits die Ansätze von Kaschuba/Darieva (2007) und Römhild (2009/2010), die erstens deutlich gemacht haben, dass die problematischen Begriffe noch eine kulturelle und politische Wirkmächtigkeit haben, die nicht ausgeblendet werden darf, und zweitens, dass erst ihre Markierung und Problematisierung den Blick für einen langfristigen Perspektivwechsel ermöglicht. So verstehe ich im Sinne Römhilds das Untersuchen künstlerischer Praktiken beispielhafter Initiativen in verschiedenen urbanen Kontexten Rumäniens als exemplarisch für eine Perspektive auf Europäisierung, die diese Prozesse von den „Rändern" und „von unten" (auf den Alltagsebenen) her denkt und beobachtet.
Das Interesse am rumänischen Kontext ist jedoch auch den spezifischen soziopolitischen Umständen der sozialistischen Vergangenheit und ihren Auswirkungen in der Gegenwart geschuldet. Die Diktatur Ceauşescus (1965-1989) unterdrückte nicht nur jede Form emanzipatorischer Bewegung (ähnlich anderen Diktaturen im sozialistischen Staatenbund), wovon insbesondere auch non-konforme Künstler_innen und Intellektuelle betroffen waren. Sie stellte durch ihre einzigartige repressive pro-natale Bevölkerungspolitik auch einen massiven Eingriff in das Recht von Frauen dar, über ihren Körper zu verfügen und ihr Leben selbstständig zu planen. Das reproduktive Verhalten der Frauen wurde kontrolliert und für staatliche Zwecke instrumentalisiert. Dies bedeutete einen deutlichen Übergriff auf die Körper der Frauen und ihre Sexualität. So hat es mich besonders interessiert, wie künstlerisch aktive Frauen (auch der jüngeren bzw. meiner Generation) mit dem Erbe dieser Politik und Entmündigung umgehen, wie diese kollektiven Erfahrungen das Bewusstsein von

Künstlerinnen und ihre Selbstwahrnehmungen und Verständnisse von Emanzipation, Feminismus und Öffentlichkeiten-Schaffen sowie ihre Raumpraktiken mitbestimmen.

Als Akademikerin, die im (West)Berliner Kunst- und Wissenschaftsumfeld sozialisiert wurde, prägen mich bestimmte Ideen, Vorstellungen und Praktiken von beispielsweise feministischer Kunst, politischer Kunst oder öffentlichen Räumen, die ich – wie ich gemerkt habe – im Laufe der Forschung immer wieder unbewusst als normativen Rahmen gesetzt habe, um die Verständnisse und Praktiken der Kunstakteur_innen von *h.arta* und *The KNOT* zu deuten bzw. etwaige „Abweichungen" davon zu analysieren. Wesentlich ist, sich diesen im Forschungsprozess oft unbemerkten Dynamiken, die bestimmte stereotype und/oder normative Vorstellungen (re)produzieren, bewusst zu sein und sie als Teil der eigenen Wissensproduktion zu reflektieren.

Der aus dem US-amerikanischen Wissenschaftskontext stammende Begriff *Othering* verdeutlicht die Problematik, die jeder europäisch ethnologischen/kulturanthropologischen Forschung zu Grunde liegt: *Othering* meint aus dieser Forschungsperspektive den Prozess der Herstellung und kulturellen Differenzierung eines „Anderen". Obwohl die Ethnographie bzw. die ethnographische Beschreibung Gegenteiliges intendieren mag, so sieht sie sich stetig mit dem Dilemma ihrer eigenen Erkenntnistheorie konfrontiert. Durch die Beobachtung und Beschreibung eines Gegenübers konstruiert sie dieses nicht nur als „Anderen", sondern schreibt ihm auch den „Status kultureller Differenz" in Bezug zur eigenen Position zu. Erst nach der ersten „Objektivierung" kann die Subjektivität „des Anderen" „in Beziehung zur eigenen gesetzt, in differenzierte Bilder aufgelöst und in 'verstehenden' Begriffen erklärt werden." (Kaschuba 1999, S. 198-199, vgl. auch: Berg/Fuchs 1993, S. 11-108). Wolfgang Kaschuba fasst es griffig, wenn er darlegt, dass „die Anderen", welche im Rahmen europäisch ethnologischer/kulturanthropologischer Forschung beobachtet, „verstanden", gedeutet und letztendlich beschrieben werden (sollen), erst durch die Fokussierung der Forscher_in hergestellt und zum „Beobachtungsgegenstand" werden. In diesem Sinne bedeutet „Verstehen", „daß wir es in unser Deutungssystem […] übersetzen wollen, um zu begreifen, was und wie es für uns ist – und gleichzeitig, um zu begreifen, wer und wie wir sind, indem wir eben wiederum 'anders' sind." (Kaschuba 1999, S. 107). In der Weise, wie der/die „Andere(n)" durch uns als Forscher_innen hergestellt wird/werden, ist es auch das Feld selber, welches erst durch eine bestimmte Perspektive, Fragestellung und Fokussierung zu einem solchen wird. Das heißt, dass auch ich als For-

scherin Teil dieses Feldes bin, es durch meine Anwesenheit und mein Handeln mitbestimme. So bin ich während des Feldforschungsprozesses, bezogen auf meine Untersuchung, aktiv in den von mir untersuchten Herstellungs- und Aushandlungsprozess von Öffentlichkeiten und Raum mit eingebunden. In der Interaktion mit den Kunstakteur_innen werden bestimmte Verständnisse, soziale Praxen und Wissen erst produziert, ausgetauscht und Perspektiven entwickelt, die durch die temporäre „Projektzusammenarbeit" beeinflusst sind. Diese, durch uns als Forscher_innen veränderte Situation, muss methodologisch mitgedacht, reflektiert und in der Analyse mit bedacht werden. Sichtbar werden so nicht nur wichtige Erkenntnisse über „die Anderen", sondern in erster Linie über uns und unsere Position im Feld (vgl. Kaschuba 1999, S. 200). Wie Adam, Vonderau und Binder hinsichtlich einer Anthropologie politischer Felder, die den Rahmen meiner Untersuchung bildet, nachdrücklich verdeutlicht haben, sollte deren Anliegen auch darin bestehen, *Policies* (Politiken) in ihren meist normativ bestimmten Selbstverständlichkeiten zu hinterfragen, wobei die Forscher_innen die eigene Rolle, Positioniertheit und das eigene Selbstverständnis reflektierend, sich in den von ihnen „untersuchten politischen Formationen positionieren und situativ auch an den diesen Formationen inhärenten Aushandlungen als Akteur und Akteurin teilnehmen. Dabei geht es neben dem ethnografischen Nachzeichnen eines Prozesses also auch um ein Nachdenken darüber, wie die eigene Präsenz die Beziehungen zwischen den Akteuren in einem politischen (Forschungs)Feld beeinflussen und möglicherweise verändern kann. Wie Beate Binder […] festhält, wird die anthropologische und ethnologische Politikforschung nicht einfach mit politischen Prozessen konfrontiert; vielmehr argumentiert sie immer schon aus einem solchen Prozess heraus" (Adam/Vonderau 2014, S. 27).

Als Forscherin nehme ich nicht nur immer eine subjektive Perspektive und Position ein bzw. argumentiere aus einer solchen, sondern möchte mich, anknüpfend an zuletzt genannte Überlegungen, auch bewusst mit dieser Perspektive politisch positionieren mit dem Anliegen, in normative Wissensproduktionen verändernd zu intervenieren. Das heißt in erster Linie, auch Verantwortung zu übernehmen, wie ich was letztendlich präsentiere, indem ich es deute und beschreibe. Spätestens seit der ethnologischen/kulturanthropologischen *Writing Culture*[17] Debatte in den 1980er Jahren wird nicht

[17] In der zweiten Hälfte der 1970er Jahre sowie fortführend in den 1980er Jahren wurde vor allem im englischsprachigen Raum die so genannte *Writing Culture* Debatte geführt. Verallgemeinernd gesagt ging es dabei um Versuche und Forderungen eines neuen Objektverständnisses im Rahmen sozialwissenschaftlicher und kulturanthropologischer Forschung sowie um das Ausloten von Möglichkeiten, die polarisierende Beziehung zwischen Subjekt und Objekt zu überwinden. Die Problematiken von Repräsentation und Repräsentationsformen galt es zu

nur die Subjektposition der Forscher_in im Feld diskutiert, die alle „Daten“ durch ihre jeweilige soziale Perspektive filtert, sondern auch die Repräsentationsproblematik der Ethnographie (vgl. Nippe 2011, S. 54). Schreiben ist soziale und kulturelle Praxis des/der Autor_in. So gibt auch der ethnographische Text nicht nur Einblicke in die Verständnisse und Handlungen der „Erforschten“, sondern ist in erster Linie Interpretation, Ausschnitt, Perspektive der/des (Be)Schreibenden. Es gilt auch hier, sich mit diesem nicht aufzulösenden Spannungsverhältnis reflektiert auseinanderzusetzen, vielmehr Fragen aufzuwerfen und Konflikte, Kontroversen und Zweifel offenzulegen als abschließend erscheinende Antworten liefern zu wollen (vgl. Kaschuba 1999, S. 253).

4. Exemplarische Initiativen: *h.arta* und *The KNOT*

In der Einleitung zur dieser Arbeit habe ich die Kunstinitiativen bzw. -projekte *h.arta* und *The KNOT* bereits kurz vorgestellt. An dieser Stelle möchte ich nun expliziter darauf eingehen, warum ich sie ausgewählt habe. Das Künstlerinnenkollektiv *h.arta* ist aus meiner Perspektive exemplarisch für eine praktische Auseinandersetzung mit Geschlechterfragen und Feminismus im Rahmen künstlerischer Arbeit. Das Produzieren von Räumen ist bei allen Projekten *h.artas* konzeptueller Ausgangspunkt und damit wesentlicher inhaltlicher Bestandteil. Seit 2001 haben sie sowohl temporäre Projekträume in verschiedenen Innenräumen als auch im städtischen Außenraum geschaffen. Mit diesem Ansatz und in dieser Kontinuität ist *h.arta* im rumänischen Kunstkontext einzigartig. Da die Fragen nach dem Herstellen und Verhandeln von Öffentlichkeiten und Räumen für mich wesentlich mit feministischen Perspektiven verknüpft sind, denke ich, dass eine Initiative wie *h.arta,* die sich von einem nicht-feministischen Selbstverständnis zu Beginn ihrer Zusammenarbeit hin zu einer Positionierung als Feministinnen heutzutage verändert hat, im Nachzeichnen dieser Entwicklungen und veränderten Perspektiven für die Fragestellungen dieser Arbeit erkenntnisbringend ist.

Bei *The KNOT* hat mich interessiert, wie ein mit europäischen Fördergeldern (und entsprechenden Zielvorgaben) finanziertes temporäres „Kunst im öffentlichen Raum“-Projekt, welches, entwickelt im Rahmen einer internationalen Kurator_innen-Zusammenarbeit, intendiert, die Grenzen zwischen künstlerischem und sozialem Raum

reflektieren und zu diskutieren. Die Debatte war breit angelegt und umfasste verschiedene kontroverse Ansätze und Positionen. Schlüsselfiguren waren u. a. George E. Marcus und James Clifford, die 1986 den Band „Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography“ herausgegeben haben sowie Paul Rabinow, Dennis Tedlock, Stephen Tyler, Veena Das und Pierre Bourdieu (vgl. Berg/Fuchs S. 70-71).

aufzulösen und mit einer Vielzahl an Aktionen in öffentliche Stadträume zu intervenieren, sich im Versuch seiner Implementierung im lokalen Kontext ausdifferenziert und welche eventuellen Widersprüche zwischen Selbstverständnis, Umsetzung und Rezeption dabei sichtbar werden.

Beide Initiativen sind demnach mit unterschiedlicher Konzeption, Perspektive und Realisation am Produzieren und Aushandeln von Räumen und Öffentlichkeiten im rumänischen Kunstkontext vertreten, wobei Temporalität sowohl bei *h.arta* als auch bei *The KNOT* einen wesentlichen Faktor beschreibt, der nicht zuletzt auf die vielfach krisenhaft-prekäre Situation des rumänischen Kunstsektors und seiner Akteur_innen verweist.
Die Akteur_innen beider Projekte habe ich bereits vor dem Beginn der Forschung persönlich gekannt, was u. a. auch einen Grund für die Auswahl ihrer Projekte darstellte. Der Kontakt zu den Initiator_innen von *The KNOT* ergab sich durch die Zusammenarbeit an vorangegangenen Kunstprojekten in Berlin und Bukarest seit 2007. Die Frauen von *h.arta* lernte ich im Rahmen meiner empirischen Forschung zu Geschlechterperspektiven und -positionen von Künstlerinnen in Rumänien 2005 kennen. Insbesondere zu Letzteren hat sich über die Jahre sowohl eine Arbeits- als auch Freundschaftsbeziehung entwickelt. Das dadurch bereits bestehende Vertrauen und der gegenseitige Respekt waren für die Arbeit an diesem Dissertationsprojekt grundlegend. Erst auf dieser Basis konnten Gespräche entstehen, die auch intern Widersprüchliches und Kontroverses offen gelegt haben, aber im gegenseitigen Vertrauen, damit entsprechend sensibel umzugehen. Das enge Verhältnis war für mich im Laufe der Forschung aber auch immer wieder problematisch, da meine Rollen als Forscherin, Kollegin und Freundin sich permanent vermischten. Je nach Situation fiel es mir oftmals schwer, entweder eine für den Erkenntnisprozess notwendige beobachtende Distanz einzunehmen oder in mehr intimen Situationen nicht einer Wissensgier anheimzufallen, indem ich begann, in diesen Momenten Fragen zu stellen, die mich (vermeintlich) in meiner Forschung weiterbringen würden.

Europäisch ethnologisches/kulturanthropologisches Arbeiten ist aufgrund seines methodologischen Erkenntnisprozesses immer durch ein Changieren zwischen Nähe und Distanz gekennzeichnet. Das gilt sowohl für die empirischen Methoden der Teilnehmenden Beobachtung und der Interviews als auch für die Analyse und Repräsentation. Die Herausforderung jedes Forschungsprozesses ist es, dieses Spannungsverhältnis auszutarieren. Gisela Welz weist darauf hin, dass sich nicht nur „klassische“ Forschungsfelder der Europäi-

schen Ethnologie/Kulturanthropologie in den letzten Jahrzehnten vor dem Hintergrund weltweiter Transnationalisierungs- und Globalisierungsprozesse verändert haben, sondern damit auch die Forscher_in-Proband_innen-Verhältnisse und die Methoden (vgl. Welz 2009, S. 200). Statt des früheren Bestrebens der Forscher_in, sich weitgehend in die „fremde" Kultur zu integrieren und sie zu „erlernen", zielen gegenwärtige Forschungen vermehrt auf ein Kollaborationsverhältnis zwischen Forscher_in und Expert_innen, wie Marcus konstatiert (vgl. Marcus 1998/2008). Ulf Hannerz nennt die entsprechende Methode „studying sideways", die das Forschen „auf Augenhöhe" meint (vgl. Hannerz 1998): Heterogene Akteur_innen treffen im Feld aufeinander, haben gegenseitige Interessen und gehen temporäre Zweckbündnisse ein, bei denen die Grenzen der jeweiligen Rollen oftmals verwischt werden. Welz bezieht sich auf Faßler (2008), wenn sie europäisch ethnologische/kulturanthropologische Forschungsprojekte als zunehmend „neu entstehende soziale Zusammenhänge von zeitlich begrenzter Dauer" bezeichnet, „deren Teilnehmer sich 'frei und herkunftsungleich' zusammenfinden und um ein Projekt – im weitesten Sinne – kristallisieren." (Welz 2009, S. 200). Dieses Verständnis von Forschungsprojekten und Beziehungsverhältnissen im Feld liegt meiner Arbeit zugrunde.

Über die vielen Jahre hinweg, in denen ich mit den Frauen von *h.arta* immer wieder zusammengearbeitet habe, bemerkte ich eine veränderte Rollenzuschreibung meiner Person ihrerseits: War ich 2005 noch eine Berliner Wissenschaftlerin und Kulturarbeiterin, die potenziell die Möglichkeit eröffnete, über ihre Arbeit und Netzwerke die Gruppe *h.arta* im (Berliner) Kunstkontext bekannt zu machen, änderte sich diese Rolle zunehmend zu der einer temporären Kollegin bei verschiedenen gemeinsam entwickelten Projekten oder gar zu der einer Probandin, die von ihnen für ein Buchprojekt interviewt wurde.
Im Rahmen von *The KNOT* war ich offiziell eine von den Kurator_innen beauftragte filmische Dokumentaristin des Projekts. In Gesprächen und Interviews habe ich zwar immer wieder darauf hingewiesen, dass ich zusätzlich auch als Forscherin für meine Dissertation an dem Projekt teilnehmen würde, wahrgenommen wurde ich von den Teilnehmenden, wie es schien, jedoch ausschließlich als Filmemacherin. An diese Rolle knüpften sich bestimmte Erwartungen: in erster Linie solche einer möglichst positiven Repräsentation des Projekts und seines Verlaufs. Hierbei kam ich immer wieder in Konflikt mit mir selbst und meiner „Doppelrolle", da ich zum einen viele Situationen, Praktiken und Umsetzungen im Rahmen des Projekts kritisch beurteilte, mich zum zweiten jedoch auch befangen fühlte, mich als bezahlte „Auftragnehmerin" in der filmischen Dokumentation entsprechend zu

positionieren. So schafft mir diese Arbeit jetzt den Raum einer kritischen Distanz, die mich jedoch nicht vollständig aus der Befangenheit mit den verschiedenen Rollen und Erwartungen befreit.

5. Methoden

Auch wenn sich Forschungsfelder, -situationen und -methoden im Zuge der Transnationalisierung von Lebenswelten verändert haben mögen, beziehe ich mich auf Geertz' Ansatz, der ethnographisches Arbeiten als „dichte Beschreibung" (Geertz 1987) konzeptualisiert hat. Dazu werden exemplarische Felder aus verschiedenen Perspektiven und Quellen möglichst detailliert untersucht und gedeutet, um so verallgemeinernde Fragestellungen und Rückschlüsse ziehen zu können.

Für meine Untersuchung habe ich auf „klassische" Methoden der empirischen Sozialforschung zurückgegriffen und sie nutzbar gemacht. Dazu zählten Nicht-Teilnehmende und Teilnehmende Beobachtung, qualitative Interviews, Internet- und Medienrecherche sowie das Führen eines Feldtagebuchs. Um Erkenntnisse hinsichtlich meiner zentralen Forschungsfragen (S. 26/27) zu gewinnen, erachte ich die genannten Methoden als die produktivisten. Darauf gehe ich gleich näher ein.

Teilnehmende Beobachtung meint die aktive Teilnahme am Alltagsgeschehen der Akteur_innen des Feldes, „um über die Rollen, die dabei eingenommen werden, die eigenen wie die anderen kulturellen Regeln genauer erkennen und deuten zu können, die im Feld aufeinander treffen." (Kaschuba 1999, S. 207). Seit 2005 habe ich wiederholt über mehrere Wochen am alltäglichen Lebens- und Arbeitsgeschehen der Künstlerinnengruppe *h.arta* teilgenommen, indem ich 2005/2006 und 2013 an der Vorbereitung und Durchführung einiger ihrer Ausstellungs- und Veranstaltungsprojekte mitwirkte, 2009 als Kooperationspartnerin mit ihnen gemeinsam einen mehrwöchigen Videoworkshop in Timșoara initiierte und realisierte, sie zu Veranstaltungen, Orten, Treffen begleitete und mit ihnen immer wieder über längere Zeit den Alltag verbracht habe. Bei *The KNOT* nahm ich als Videodokumentaristin 2010 für drei Monate aktiv am Gesamtprojekt teil. Insbesondere in Bukarest war ich vier Wochen täglich im Projekt vor Ort. Das bedeutete, dass ich neben meiner Filmarbeit auch viel Zeit mit informellen Gesprächen bei den gemeinsamen Essen aller Teilnehmer_innen, mit dem Helfen beim Einkaufen, Kochen, beim Auf- und Abbau oder sonstigen anfallenden Aufgaben verbrachte. Diese Formen der Teilnehmenden Beobach-

tung galten dem Verstehen von Konzepten, Herangehensweisen und Projektrealisierungen sowie dem von Beziehungen, Netzwerken, Strategien und sozialen Praxen der Alltagsbewältigung der Akteur_innen der exemplarischen Kunstinitiativen.
Als Nicht-Teilnehmende Beobachtung würde ich die zahlreichen Besuche von Ausstellungen, Veranstaltungen und (informellen) Treffen der Kunstszenen in Bukarest, Timșoara, Cluj und Iaşi zwischen 2003 und 2014 bezeichnen sowie meine Wahrnehmungsspaziergänge durch diese Städte. Diese Formen der Beobachtung galten in erster Linie der Informationsgewinnung über die Entwicklung des Gegenwartskunstbereichs in Rumänien, seiner Szenen, Trends, Orte und Akteur_innen.
Die Methode der Beobachtung erlaubte es mir, einen ausschnitthaften, aber intensiven Einblick in Strukturen, Dynamiken und Entwicklungen der zwei Initiativen *h.arta* und *The KNOT* und ihrer Projekte zu erlangen, wobei Zufälliges und Informelles einen wichtigen Stellenwert für die Analyse einnehmen.

Durch die aktive Teilnahme an Kunstprojekten der Initiativen konnte ich Prozesse, Kommunikationsabläufe und Umsetzungen von Konzepten in reale Projekte über jeweils längere Zeiträume miterleben und mitgestalten. Das heißt, bezogen auf meine Fragestellung, beobachtete ich, mit welchen Praktiken die Akteur_innen ihre sozialen und materiellen Räume (wieder)herstellten und welche Formen von Öffentlichkeiten sie bewusst und unbewusst damit produzierten. An der Art und Weise, wie sich (kollektive) Arbeitsformen gestalteten und wie sich bestimmten Inhalte angenähert wurde, diese umgesetzt, kommuniziert und präsentiert wurden, konnte ich deuten, welche Verständnisse und Vorstellungen von Öffentlichkeiten, politischem und/oder feministischem Handeln im Rahmen von Kunst die Akteur_innen leiteten und welche Repräsentationsstrategien sie dabei verfolgten. Diese setzte ich in ein vergleichendes Verhältnis mit meinen eigenen Verständnissen. Insbesondere bei *h.arta* ermöglichte mir die wiederholte Teilnehmende Beobachtung über längere Perioden in einem Zeitraum von acht Jahren, die Entwicklung der Gruppe und ihres sich veränderten Selbstverständnisses sowie unsere sich mitverändernde Beziehung zueinander nachzuvollziehen und zu analysieren.
Die Teilnehmende Beobachtung eröffnete mir des Weiteren den Zugang zu informellen Informationen, die Deutungen darüber zuließen, wann und mit welchen Verständnissen die Akteur_innen einen (post)sozialistischen Erfahrungskontext sowie dichotome Zuschreibungen wie „west- vs. osteuropäisch“ oder „Zentrum vs. Rand“ aufriefen. Dazu zähle ich beispielsweise das scheinbar zufällige situationsbedingte mal positiv, mal nega-

tiv konnotierte Rückbeziehen der Akteur_innen auf ihre Erfahrungen mit einem (post)sozialistischen Gesellschaftsumfeld für die Erklärung von Themenwahl, Präsentationsform und der Wahl der Kooperationspartner_innen, das situative Nutzen bestimmter Begriffe und Erklärungslogiken der Akteur_innen, intern oder gegenüber Dritten, oder wer und in welcher Weise während des Realisierens eines Projekts als Publikum angesprochen wurde und wie dieses darauf reagierte. Diese Beobachtungen ließen Rückschlüsse zu, welche Narrative, Vorstellungen und (Selbst)Wahrnehmungen die Akteur_innen in welchen Zusammenhängen bezüglich ihres (post)sozialistischen Erfahrunsgkontextes aufriefen, wann sie sie strategisch und wann sie sie unbewusst einsetzten.

Des Weiteren habe ich qualitative Interviews und Gespräche mit den Akteur_innen der Initiativen, ihren Besucher_innen sowie weiteren Akteur_innen aus Kunst, Aktivismus und Wissenschaft geführt. Bei den Leitfadeninterviews war es mir wichtig, dass die von mir vor den Interviews entwickelten Fragenkataloge im Laufe der Gespräche flexibel verschoben, verworfen, modifiziert oder ergänzt werden konnten und es auch wurden. Nach den von Siegfried Lamnek (1993) formulierten methodologischen Aspekten qualitativer Interviews habe ich einen weichen und offenen Interviewstil gewählt nach dem Prinzip, Sympathien und Parteilichkeit während der Befragung zuzulassen und diese als qualitative Bereicherung zu begreifen, die Art und Weise der Beantwortung der Fragen sowie den Gesprächsverlauf den Interviewten zu überlassen, auf Gegenfragen einzugehen und mich als Interviewerin so wenig wie möglich (nur bei zu weiten thematischen Abschweifungen) einzumischen. In dieser Weise besitzt das Interview mehr einen persönlichen Gesprächscharakter und wird zum Kommunikationsprozess zwischen zwei gleichermaßen aneinander interessierten Personen, werden Ängste und Unsicherheiten beiderseits verringert sowie das nie ganz aufzulösende ungleiche Machtverhältnis zwischen Interviewer_in und Interviewten abgebaut (vgl. Lamnek 1993, S. 59-78).

Von 2005 bis 2014 habe ich insgesamt 50 Interviews geführt, die für diese Arbeit relevant sind (siehe Übersicht, S. 291). Die Fragenkataloge wichen in ihren Inhalten und Schwerpunkten je nach „Personenkreis“ (Künstler_in, Kurator_in, Repräsentant_in einer Kulturinstitution, Wissenschaftler_in etc.) voneinander ab. Aber auch innerhalb derselben „Personenkreise“ habe ich die Interviews individuell angepasst. Die Fragen zielten in erster Linie auf die (Selbst)Verständnisse, Beurteilungen und Erfahrungen der Akteur_innen und ihren daraus abgeleiteten künstlerischen Praktiken und Strategien hinsichtlich Raum- und

Raumproduktionen, Öffentlichkeiten-Schaffen, feministischen und/oder politischen Ansätzen und Praktiken, ihren Anliegen, Beziehungen, Narrativen und Vorstellungen. Für viele der von mir befragten Akteur_innen waren Interview- und Gesprächssituationen kein Neuland oder gar Routine ihres Arbeitslebens. Der Vorteil für mich als Interviewerin war der einfachere Zugang und oftmals eine wenig verkrampfte Situation. Allerdings hatte ich in den Gesprächen öfter den Eindruck, dass bewusst ausschnitthaft erzählt wurde bzw. eventuell unangenehme oder konfliktbehaftete Themen ausgespart oder von den Befragten geschickt umgangen wurden. Nach Beendigung des „offiziellen" Interviews gab es häufiger die Situation, dass bestimmte Einschätzungen, Meinungen und Problematiken erst dann offen zur Sprache kamen. Ich befand mich während der Auswertung dann wiederum mit dem Dilemma konfrontiert, ob und wenn ja, wie ich diese sensiblen Daten nutzen könnte, ohne die Befragten zu hintergehen. Neben den Interviews, habe ich auch eine Vielzahl informeller Gespräche geführt, bei denen mein Gegenüber nicht wusste, dass ich diese nicht nur „privat", sondern auch aus Forschungsinteresse führte. Hier stellte sich dieselbe Problematik bei der Auswertung, für die ich Kompromisse finden musste.
Die Interviews und Gespräche habe ich alle auf Englisch geführt. Englisch ist eine in den international ausgerichteten Gegenwartskunstszenen fast überall auf der Welt gängige Kommunikationssprache und wichtiges kulturelles Kapital – so auch in Rumänien. Da es weder meine Muttersprache ist noch die, der von mir befragten Akteur_innen, war uns in dieser Form eine Kommunikation möglich, die keine von uns von vornherein benachteiligte. Allerdings kam es, weil niemand von uns Englisch perfekt beherrscht, auch zu Verständnis- und Interpretationsproblemen durch die unterschiedliche Auslegung englischer Begriffe. Dennoch bin ich der Meinung, dass für meine Untersuchung das Englische als gemeinsame Sprache am ehesten eine Form der Zusammenarbeit und des gegenseitigen Austausches ermöglichte. Namen habe ich nicht vollständig anonymisiert (Vorname und 1. Buchstabe des Nachnamens), da die Kunstakteur_innen wünschten, mit ihren Initiativen und Projekten in Verbindung gebracht zu werden. Denn fast alle werteten meine Arbeit als eine Form der Präsentation und Öffentlichkeit ihrer Projekte.

Die Methode der qualitativen Interviews ermöglichte mir, ähnlich wie die Teilnehmende Beobachtung, einen Zugang zu Verständnissen der Akteur_innen hinsichtlich sozialem, politischem und/oder feministischem Handeln im Rahmen künstlerischen Produzierens zu erhalten – wenn auch aus einem anderen Blickwinkel. In den Interviews konnte ich direkten Bezug auf meine Forschungsfragen nehmen, indem ich die Gesprächspartner_innen

nach ihren Kunst-Ansätzen und -Praktiken befragte, nach ihren Vorstellungen, Verständnissen und Erfahrungen, die ihre künstlerischen Anliegen, Konzepte, Praktiken und Strategien bestimmen sowie nach ihrer Selbstwahrnehmung als Kunstakteur_innen der „Ränder" (EU)Europas. Da ich mit einigen der Akteur_innen, wie den Frauen von *h.arta* oder der Kuratorin Raluca V., wiederholt Interviews mit ähnlichen Themenschwerpunkten über den Zeitraum 2005 bis 2014 führte, war es mir möglich, sich verändernde Perspektiven der Akteur_innen zu verfolgen und nachzuvollziehen. Die Interviews und Gespräche eröffneten mir des Weiteren die Möglichkeit, mich mit den Akteur_innen über die angesprochenen Themenfelder und unsere Sichtweisen dazu auszutauschen sowie Gemeinsamkeiten und Unterschiede auszuloten. Das heißt, das Setzen meiner Fragen und Schwerpunkte führte oftmals erst zum Nachdenken und Reflektieren – sowohl auf Seiten der Akteur_innen als auch auf meiner als Forscher_in – beispielsweise darüber, was feministisch-künstlerisches Handeln eigentlich für uns bedeutet und wie wir uns dazu positionieren. Das macht einmal mehr deutlich, wie ich als Forscher_in mein Untersuchunsgfeld nicht nur herstelle, sondern auch aktiv eingreife, es mit verändere und wie wesentlich es ist, diese Prozesse zu reflektieren.

Als weitere Methode nutze ich die Internet- und Medienrecherche. Das heißt konkret, dass ich mir die Webseiten, Blogs und digitalen sozialen Netzwerke der Initiativen und ihrer Akteur_innen anschaute und hinsichtlich meiner Fragestellungen analysierte. Das gleiche gilt für die Recherche von Texten, audiovisuellem Material und Fotografien, die dazu beitragen, die Inhalte, Arbeitsweisen und Strukturen der Initiativen sichtbar zu machen. Die Internet- und Medienrecherche nutze ich in erster Linie dazu, um die aus Beobachtungen und Interviews generierten Daten und Informationen mit denen der „offiziellen Außenpräsentation" der Initiativen und Akteur_innen zu vergleichen und mir die dabei eventuell sichtbar werdenden Widersprüche analytisch anzuschauen.

Während der gesamten empirischen Arbeit habe ich ein Feldtagebuch geführt, in das ich Beobachtungen, spontane Interpretationen, Beschreibungen der jeweiligen Interviewsituation und auftauchende Problematiken sowie Reflexionen hinsichtlich meiner Position, Ängste, Unsicherheiten und Zweifel im Feld geschrieben habe. Das Tagebuch ist demnach ein wichtiger Teil der gesamten Forschung, da sich hier konkrete Situationen, Deutungen, Gefühle und Stimmungen nachvollziehen lassen, die für die Gesamtanalyse relevant sind. Direkt nach der Durchführung der Interviews habe ich ein so genanntes Postskriptum an-

gelegt, in dem ich meine Eindrücke über den Kommunikationsverlauf, die Interviewpartner_in, die äußeren Einflüsse und den Ort, an dem das Interview stattgefunden hat, notiert habe. Diese Kontextinformationen sind für die Interpretation der Daten hilfreich, denn eine Notiz darüber, wie beispielsweise von meinen Gesprächspartner_innen auf bestimmte meiner Fragen reagiert wurde (z. B. zögernd, ablehnend) lässt ebenfalls Rückschlüsse über unsere möglicherweise differenten Verständnisse und Vorstellungen hinsichtlich u. a. feministischer und/oder politischer Kunst-Praktiken zu.

Der Methodenmix eröffnete mir den Zugang, die Beobachtung und Analyse meines Feldes aus verschiedenen Blickwinkeln vorzunehmen. Die unterschiedlichen Annäherungen und Perspektiven machten auch Widersprüchliches sichtbar. Während sich mir vermeintliche „Wahrheiten" durch die Analyse der verschiedenen Beobachtungssituationen im Rahmen der Kunstprojekte erschlossen, boten die Aussagen der Akteur_innen in den Interviews dazu gegebenenfalls konträre Bilder. Meine Einschätzung und Wahrnehmung bestimmter Situationen, Abläufe, Strukturen und Beziehungen innerhalb der Projekte stellten sich laut der Aussage von befragten Akteur_innen für diese eventuell anders dar. Da es in der Europäischen Ethnologie/Kulturanthropologie nicht darum geht, abschließende Beurteilungen und Wahrheiten zu formulieren, sondern im Gegenteil darum, Widersprüche, Brüche sowie heterogene Verständnisse und Wahrnehmungen zwischen Forscher_in und Expert_innen zuzulassen, zu reflektieren und als forschungsbereichernd zu deuten, bietet ein methodologisches Vorgehen, welches durch die Mischung von Beobachtung, Interviews und Medienrecherche verschiedene, sich letztendlich ergänzende Blick- und Analyserichtungen ermöglicht, einen optimalen Zugang für die Gesamtanalyse. Diese formuliert intendiert vielmehr Fragen, als dass sie Antworten liefert.

THEORETISCHE PERSPEKTIVEN

Wie bereits knapp dargelegt, bilden die Anthropologie politischer Felder und speziell Überlegungen zur empirischen Untersuchung so genannter „Formationen des Politischen" den theoretischen Rahmen meiner Forschung. Mit dieser Perspektivierung greife ich Ansätze aus zwei verschiedenen Forschungsfeldern der Europäischen Ethnologie/Kulturanthropologie auf, die ich in ihrer Verbindung als eine „Formation des Politischen" verstehe und untersuche. Den Ausgangspunkt bildet die Auseinandersetzung mit dem Produzieren von Kunst als sozialer Handlung und Interaktion von Akteur_innen so-

wie als Feld mikropolitischer Aushandlung. Da ich mir künstlerische Praktiken und Handlungsräume von Akteur_innen in konkreten lokalen Kontexten – exemplarisch in Rumänien – anschaue und frage, inwiefern sie am Produzieren eines europäischen Kunstfeldes teilhaben, knüpfe ich des Weiteren an Perspektiven der europäisch ethnologischen/kulturanthropologischen Transformations- und Europäisierungsforschung an. Diese beleuchtet die sozialen, politischen, ökonomischen und kulturellen Veränderungen nach den Umbrüchen von 1989 sowie die symbolischen (Re)Konstruktionsprozesse europäischer Regionen und die damit verbundenen Zuschreibungen, Bedeutungen und Narrative. Vor diesem Hintergrund richtet sich der Blick insbesondere auf das Herstellen von (EU)Europa auf den Alltagsebenen. Beide Forschungsfelder – „Kunst als soziales und mikropolitisches Handlungsfeld" sowie „(postsozialistische) Transformation und Europäisierung" – bringe ich in dieser Arbeit zusammen. Aus einer Perspektive der politischen Anthropologie deute ich diese spezielle Verknüpfung, die mein Untersuchungsfeld bildet, in Anlehnung an Adam und Vonderau als eine „Formation des Politischen". In den Verständnissen und Praktiken der Kunstakteur_innen werden Logiken, Narrative, machtvolle Strukturen sowie de- oder rezentrierende Herstellungs- und Aushandlungspraxen hinsichtlich eines europäischen Kunstfeldes sichtbar, die eine politische Wirkmächtigkeit besitzen. Dieser gilt mein Forschungsinteresse. Dazu mache ich insbesondere Ansätze der Europäischen Ethnologie/Kulturanthropologie stark, die dafür plädieren, (EU)Europa von seinen „Rändern" her zu denken, es zu dezentrieren und nach den politischen Konsequenzen dessen zu fragen. Mit diesen Untersuchungsfokussierungen schreibe ich mich in die anthropologische *Policy*-Forschung ein. Um das Kunstfeld als eines mikropolitischer Aushandlungen zu befragen, konzentriere ich mich in meiner Arbeit darauf, das Produzieren und Verhandeln von Räumen und Öffentlichkeiten durch die Kunstakteur_innen sowie ihre Verständnisse dessen zu untersuchen. Dazu beziehe ich Ansätze und Perspektiven der politischen und (queer)feministischen Theorie sowie Raumtheorien des Sozialen ein. Es geht mir dabei im Wesentlichen darum, das Produzieren von Räumen und Öffentlichkeiten in seiner Verflechtung konzeptionell und analytisch fassen und deuten zu können.

In den folgenden Kapiteln werde ich erstens die Perspektiven der politischen Anthropologie, die den theoretischen Rahmen meiner Arbeit bilden und mit denen ich mir die Verknüpfung der zwei genannten europäisch ethnologischen/kulturanthropologischen Forschungsfelder anschaue, vertiefen und argumentieren, warum ich diese Rahmung meines Materials als sinnvoll erachte. Zweitens werde ich die für meine Untersuchung zentralen

Ansätze aus den beiden genannten Forschungsfeldern erörtern und auf mein empirisches Material beziehen. Drittens erörtere ich Konzepte aus der Raumtheorie des Sozialen sowie der politischen und (queer)feministischen Theorie. Mit diesen schaue ich mir das Raum- und Öffentlichkeiten-Produzieren im Rahmen künstlerischen Schaffens in der Praxis an und argumentiere, warum sie geeignete Zugänge zu meinem empirischen Material sind.

6. Den Rahmen abstecken: Perspektiven auf die Anthropologie politischer Felder

Ich verorte meine Arbeit in der politischen Anthropologie. In diesem Kapitel stelle ich die Ansätze vor, auf die ich mich beziehe und argumentiere, warum ich mit meiner Forschung zu aktuellen Debatten einer politischen Anthropologie beitrage.

Seit Ende der 1990er Jahre hat sich die anthropologische Forschung politischer Felder diversifiziert. Insbesondere Cris Shore und Susan Wright haben in „Anthropology of Policy. Critical perspectives on governance and power“ (Shore/Wright 1997) und erweiternd in „Policy Worlds. Anthropology and the Analysis of Contemporary Power“ (Shore/Wright/Però 2011) wesentliche Impulse dafür gegeben, die kulturanthropologische Politikforschung sowie das Konzept des „politischen Feldes“ (Bourdieu 2001) zu pluralisieren, indem sie den Begriff *Policy* neu fass(t)en und ein Forschungsprogramm zur anthropologischen Untersuchung von *Policies* (Politiken) entwickelten (vgl. Adam/Vonderau 2014, S. 17-18). *Policies* bzw. Politiken werden mit diesem Forschungsansatz die Eigenschaft zugesprochen, jeweils wesentliches Ordnungsprinzip spätmoderner Gesellschaften zu sein, das „like 'family', 'nation', 'class' or 'citizenship', provides a way of conceptualizing and symbolising social relations, and around which people live their lives and structure their realities.” (Shore/Wright 2011, S. 2). *Policies* beschreiben keine fixen Konstellationen, sondern sind performativ, wandelbar, temporär, werden prozessual hergestellt und durchdringen alle Bereiche des sozialen Lebens, indem „sie verschiedene gesellschaftliche Kontexte miteinander verknüpfen und beständig neue soziale Beziehungen, materielle Konfigurationen und kulturelle Bedeutungen hervorbringen.“ (Adam/Vonderau 2014, S. 18). Mit diesem Verständnis von *Policies* trägt ihre Untersuchung „zu Erkenntnissen über grundlegende gesellschaftliche Transformationsprozesse, Regierungstechniken und Machtkonstellationen in der Gegenwart bei[trägt].“ (Adam/Vonderau 2014, S. 18).

Der Europäische Ethnologe Jens Adam konstatiert, dass diese Perspektive auf *Policies* die Möglichkeit eröffnet, das Handlungsvermögen von Individuen stärker in den Fokus zu rü-

cken, die sich mit „Kategorisierungen, Regulierungen und Ressourcenverteilungen von Politiken“ auseinandersetzen müssen. In diesem Sinne werden sie als kritische und bewusst handelnde Subjekte angesprochen, die „die Machtlogiken und Deutungsansprüche einer Politik durchschauen und oppositionelle Haltungen und Praktiken dazu entwickeln vermögen.“ (Adam 2011, o. S.). Mit ihrem kulturanthropologischen *Policy*-Ansatz grenzen sich Shore und Wright erstens von einem Verständnis ab, dass *Policies* als ein Zusammenspiel „rationaler, logischer und linearer Handlungen“ (Adam/Vonderau 2014, S. 18) konzeptualisiert, das von politisch-administrativen Entscheidungsträger_innen und Souveränitäten entwickelt, institutionell realisiert wird und insofern einer „top-down“-Logik entspricht (vgl. Adam/Vonderau 2014, S. 18). Zweitens erweitert der Ansatz das Konzept des „politischen Feldes“ in der Form, wie es Bourdieu theoretisch gefasst hat. Nach Bourdieu handelt es sich beim „politischen Feld“ um einen relativ autonomen Mikrokosmos, konkreter um ein Kräftefeld, das vor allem von Politiker_innen, Regierungsprogrammen, Parteien und anderen entscheidungstragenden Institutionen, Akteur_innen und Positionen bestimmt wird. Die Bürger_innen erscheinen in diesem Kontext vielmehr als passive Empfänger_innen, anstatt als Subjekte, die auf das Feld einzuwirken vermögen.

> „Das politische (Produktions)Feld ist der Ort, an dem von den dort befindlichen, miteinander konkurrierenden Akteuren politische Produkte hergestellt werden (Probleme, Programme, Analysen, Kommentare, Konzepte, Ereignisse), unter denen die auf den Status von 'Konsumenten' reduzierten gewöhnlichen Bürger wählen sollen, wobei das Risiko eines Mißverständnisses umso größer ist, je weiter sie vom Produktionsort entfernt sind.“ (Bourdieu 2001, S. 68-69).

Adam und Vonderau verweisen in ihren Überlegungen zu Formierungsprozessen politischer Felder und deren anthropologischer Untersuchung darauf, dass Bourdieus Konzept weiterhin erkenntnistheoretisch relevant ist, wenn es darum geht, Ausschlussmechanismen, Machtrelationen von Eliten und „symbolische Kämpfe und Ordnungen“ bei der Entstehung „politischer Produkte“ zu untersuchen. Gleichzeitig konstatieren sie, dass es konzeptuell zu kurz greift, wenn *Policies* bzw. politische Formationen in ihren komplexen Verbindungen und Bedeutungen sowie in ihrer Temporalität, Wandelfähigkeit, in ihren Überschneidungen und permanenten (Re)Formierungen analysiert werden sollen (vgl. Adam/Vonderau 2014, S. 16-17). Adam und Vonderau, die damit an die *Policy*-Forschung Shores und Wrights anschließen und sie um eigene Überlegungen ergänzen, rekurrieren in erster Linie darauf, die Dynamiken und Spannungen in den Blick zu nehmen, die sich zwi-

schen den so genannten „sichtbaren materiellen Spuren, Machteffekten und sozialen Interaktionen“ und den „zunächst verborgenen politischen Rationalitäten und längerfristigen Prozessen“ sowie machtvollen Relationen, die ein Feld bestimmen und es konstituieren, zeigen (vgl. Adam/Vonderau 2014, S. 9-10). Sie führen den Begriff „Formationen des Politischen“ ein, mit dem sie die Beziehungsgeflechte meinen, die im Rahmen politischer Prozesse produziert und sichtbar werden und die Zugänge für ethnographische Analyse bieten (vgl. Adam/Vonderau 2014, S. 21).

Der Begriff der „Formation des Politischen“ ist angelehnt an Überlegungen von u. a. Stephen J. Collier und Aihwa Ong, die mit dem Konzept der „Assemblages“ ein Analysemodell entwickelt haben, mit dem sie prozessual hergestellte Verbindungen und Verdichtungen dynamischer sozialer Räume meinen und fokussieren, in denen verschiedenen Akteur_innen, Positionen, Logiken, Wissen, Vorstellungen, Interessen sowie Materielles temporär miteinander in Interaktion treten (vgl. Ong/Collier 2005, S. 3-21). „Formationen des Politischen“ können mit dem Konzept der „Assemblages“ empirisch greifbarer werden. Genau wie „Assemblages“ existieren „Formationen des Politischen“ nicht im Vorfeld, sondern werden erst durch die Konstruktion eines Forschungsfeldes und seiner Fragestellungen mit hergestellt bzw. werden durch die ethnographische Analyse sichtbar gemacht. Verstehe ich mein Forschungsfeld als eine solche „Formation des Politischen“, so geraten z. B. politisches Handeln und machtvolle Prozesse in den Blick, die sich um kein Zentrum bewegen. In ihrer temporalen Verwobenheit werden die Beziehungen zwischen Akteur_innen, Institutionen, Regulierungen und Diskursen untersucht sowie „das Zusammenwirken von politischen Transformationsprozessen und Gewaltformen, das in einem konkreten lokalen Kontext greifbar wird.“ (Adam/Vonderau 2014, S. 21). Dabei verweisen Adam und Vonderau darauf, dass es vor allem die Dynamiken zwischen den „sichtbaren“ und den „unsichtbaren“ Verflechtungen, Beziehungen und Logiken ist, die eine „Formation des Politischen“ erst verständlich machen und die deshalb in den empirischen und analytischen Blick geraten müssen (vgl. Adam/Vonderau 2014, S. 21).

Mit den vorgestellten Ansätzen und Perspektiven zur Anthropologie politischer Felder deute ich meine Forschung zur Herstellung und Verhandlung von Räumen und Öffentlichkeiten durch Kunstakteur_innen in Rumänien als eine „Formation des Politischen“. Erst das Untersuchen von Kunst als gesellschaftlichem Handlungs- und Interaktionsfeld vor dem Hintergrund eines spezifischen soziopolitischen und historischen Kontexts, kurz, die Verflechtung dessen, bringt meiner Meinung nach diese „Formation des Politischen“

hervor. Ich verstehe mein Feld als einen politischen Kontext, da ich mir erstens die Logiken, Narrative und machtvollen Strukturen anschaue, die sich in den Verständnissen und Praktiken der Kunstakteur_innen zeigen. Diese sind politisch bedeutend. Zweitens untersuche ich das Produzieren (EU)Europas am Beispiel künstlerischer Handlungsräume und Diskurse von den „Rändern her" und frage dabei nach den de- und rezentrierenden Praktiken von Kunstakteur_innen eines lokalen Kontextes, die die Herstellung eines europäischen Kunstfeldes mitbestimmen. Mit dieser Perspektivierung geraten die politischen Konstellationen, Aushandlungen und Konsequenzen dieser Prozesse in den Blick und können in ihrem Zusammenwirken und ihren unterschiedlichen Logiken untersucht werden.

Bourdieu sagt: „Man kann von einer Institution, einer Person, einem Akteur sagen, dass sie in einem Feld existieren, wenn sie auf dieses einwirken." (Bourdieu 2001, S. 33). Auch wenn ich nicht empirisch „messen" kann, inwiefern und mit welchen Effekten die rumänischen Kunstakteur_innen auf ein europäisches Kunstfeld einwirken, so gehe ich dennoch davon aus, dass sie durch ihre Praktiken, Verständnisse und Visionen an der Herstellung dessen (bzw. der Idee dessen) als aktive, handelnde Subjekte beteiligt sind. Das Gleiche gilt für ihre Partizipation an feministischen, aktivistischen, kultur- und stadtpolitischen Diskursen und Debatten sowie ihre Formulierung von Vorstellungen von einem „anderen Leben", die sowohl lokal als auch darüber hinaus relevant sind. Die politischen Effekte zeigen sich, wenn durch die untersuchten Verständnisse und Praktiken hegemoniale Sichtweisen, Narrative und Normativitäten durchkreuzt und Begriffe in Frage gestellt oder aber solche im Gegenteil reproduziert werden. Der Ansatz, *agency* (Handlungsfähigkeit) von Akteur_innen in den Fokus zu rücken, um sich eine „Formationen des Politischen" zu erschließen, entspricht meinem empirischen Forschungsvorgehen: Ersten nehme ich die Auseinandersetzungen der Akteur_innen mit politisch wirksamen Kategorisierungen, machtvollen Strukturen, (geschlechtsspezifischen) Marginalisierungen, städtischen Raumverhandlungen sowie Ressourcenverteilungen in den Blick. Zweitens untersuche ich Praktiken, mit denen sie die Logiken machtvoller Strukturen offenlegen und dazu widerständige Haltungen und Positionen entwickeln oder diese im Gegenzug bestätigen. Beides hat ebenfalls politische Konsequenzen.

Ich folge Adams und Vonderaus Ansatz, dass eine „Formation des Politischen" sich erst vollständig in der Untersuchung des Zusammenwirkens von sichtbaren und unsichtbaren

Aspekten erschließt. Bezogen auf mein Forschungsfeld bedeutet das, dass ich den von mir untersuchten spezifischen Kunstkontext nicht nur als (symbolischen) Aushandlungsort künstlerischer und sozialer Fragestellungen und Problematisierungen fokussiere, die politisch wirksam sind. Sondern ich frage auch nach der politischen Wirkmächtigkeit der nicht auf den ersten Blick offensichtlichen materiellen Effekte, Logiken, Narrative, machtvollen Strukturen und Verknüpfungen, die erst in der Analyse freigelegt und verständlich werden. Dazu zählen die Untersuchungen von Verständnissen, Praktiken und Visionen der Kunstakteur_innen, die Potenziale bieten, normatives, „westlich-zentriertes" und dualistisches Denken im Allgemeinen zu de- und/oder rezentrieren oder ein von den „westeuropäischen Zentren" her gedachtes und bestimmtes europäisches Kunstfeld im Spezifischen. Das Zusammenspiel der konkreten politischen Aushandlungen, die sich beim Herstellen von Räumen und Öffentlichkeiten (im künstlerischen Kontext) zeigen mit den zunächst verborgenen Verflechtungen und Prozessen, die erst die Analyse freilegt, lassen mich mein Forschungsfeld als eine „Formation des Politischen" verstehen.
Im Folgenden werde ich Ansätze und Perspektiven der in dieser Arbeit verschränkten Forschungsfelder „Kunst als soziales und mikropolitisches Handlungsfeld" und „europäisch ethnologische/kulturanthropologische Transformations- und Europäisierungsforschung" erörtern, mit denen ich mir mein Feld und empirisches Material anschaue.

7. Der Kunstbereich als soziales und mikropolitisches Handlungsfeld

7.1 Soziale und ökonomische Verflechtungen im Kunstfeld

In den Sozial- und (empirischen) Kulturwissenschaften beschäftigen sich Theoretiker_innen schon seit langem mit den verschiedenen sozialen und ökonomischen Dimensionen des Kunstbetriebes. Als einer der Vorreiter kann sicher Howard Becker genannt werden. Als Wortschöpfer des Begriffs *Art Worlds* (1982) hat er schon sehr früh die sozioökonomischen Bedingungen im Feld der Kunst und ihre Verstrickung sowohl in lokale als auch in globale Zusammenhänge untersucht und sichtbar gemacht. Er versteht die Herstellung von Kunst als einen durch Abhängigkeiten gekennzeichneten Prozess, an dem die verschiedenen Akteur_innen im Kunstbetrieb beteiligt sind. Erst im Beziehungsgeflecht von Künstler_innen, Kurator_innen, Kunstvermittler_innen, Institutionen, Kritiker_innen, Rezipient_innen und noch einigen Beteiligten mehr entsteht ein bestimmtes Kunstprodukt, erhält Bedeutung und eine Form der öffentlichen Repräsentation. Ausgehend von diesen Annahmen schlägt Becker eine „Theorie von Kunst als einer Form kollektiven Handelns"

vor (Becker 1997, S. 23). Damit eröffnet er eine Perspektive, die die duale Künstler_innen-Werk-Beziehung als fragwürdig markiert. Kunstproduktion basiert fast immer auf einer „Arbeitsteilung“ (Becker 1997, S. 24).[18] Wie diese aussieht, wer, wie daran beteiligt ist und welche Rolle einnimmt, bestimmt letztendlich das, was als Kunstprodukt entsteht. Kunst(-projekte) lassen sich demnach als sozial verstehen, „da sie von Menschen geschaffen werden, die miteinander in Netzwerken kooperieren.“ (Becker 1997, S. 37). Die Aufgabe soziologischer Forschung im Feld der Kunst sieht Becker in der Untersuchung eben dieser Netzwerke als sozialer Organisationen, die Kunst in ihrem Herstellungsprozess verständlich machen (Becker 1997, S. 36-38). Auch wenn Becker von einer „steten Arbeitsteilung“ und einem „kollektiven Handeln“ im Kunstbereich ausgeht, frage ich mich, inwiefern das gegenwärtig noch stimmig ist bzw. welche Verschiebungen zu beobachten sind. Nimmt man zum Beispiel die „klassische Rollenverteilung“ zwischen Künstler_in und Kurator_in sieht man die Grenzen zunehmend verschwimmen. Vor der Folie neoliberaler Entwicklungen gewollter oder ungewollter Individualisierung und Selbstständigkeit (oftmals verkannter Selbstausbeutung) im „Kreativbusiness“ findet eine verstärkte Ökonomisierung des gesamten Kunstbetriebs statt (vgl. McRobbie 2002, S. 279-281). Diese führt unter anderem dazu, dass Künstler_innen anfangen, sich selbst zu kuratieren und Kurator_innen zwischen den Rollen „Produktionsleitung“ und „Person für Alle(s)“ changieren. Oftmals agieren Künstler_innen „(gewollt oder ungewollt) in Doppelfunktionen. Sie sind Kleinunternehmer, Arbeitgeber, Kurator, Kunstvermittler oder Galerist in eigener Sache.“, schreibt die Europäische Ethnologin Christine Nippe (2011, S. 22). Gerade wenn ich mir die Situation von Künstler_innen und freien Kurator_innen in Rumänien anschaue, lässt sich diese Tendenz dort bereits seit den Umbrüchen von 1989 beobachten. Wenn auch unter anderen Ausgangsvoraussetzungen im Vergleich mit denjenigen freier Kunst- und Kulturproduzent_innen in den kapitalistischen Gesellschaften mussten sich ebensolche Akteur_innen in Rumänien von Beginn der 1990er Jahre an selbst managen, weiterbilden, gegenseitig vermitteln, Kritiken verfassen und publizieren sowie so genannte *artist-run-spaces* in privaten Wohnungen betreiben, d. h. sich eigene Räume schaffen, um ihre Projekte zu realisieren. Gründe dafür sind, knapp gesagt, ein bis heute schlecht funktionierendes und überholungsbedürftiges Kunstmarkt-, Kunstförderungs- und Kunstausbildungssystem sowie fehlende bezahlbare Ateliers und Galerieräume in den

[18] Becker distanziert sich jedoch „von einem Funktionalismus, der davon ausgeht, dass der Künstler der Kooperation bedarf, und der dabei die Möglichkeit ignoriert, dass der Künstler auf Kooperation auch verzichten kann, wenn er bereit ist, den Preis dafür zu zahlen.“ (Becker 1997, S. 29).

Städten. Die lokalen sozialen und informellen Netzwerke der Kunstakteur_innen sind aus diesem Grunde eng geknüpft und „überlebensnotwendig“ (vgl. Costinas 2004, o. S.). Die Wichtigkeit, sich Zugänge zu Netzwerken zu schaffen und an ihnen teilzuhaben (und das gilt natürlich nicht nur für den rumänischen Kontext), scheint der Individualisierungs- und Selbstmanagementtendenz zu widersprechen. Untersuchenswert ist meiner Meinung nach, ob die Realität im Kunstbereich nicht von beidem geprägt ist. Denn je stärker der Druck der Selbstvermarktung, umso wichtiger wird auch der Zugang zu entsprechenden Kontakten und Beziehungen, die einem dabei „nützlich“ sind – so ist meine Vermutung. Auf der anderen Seite können und werden bestimmte Netzwerke auch genutzt, um sich den Selbstvermarktungslogiken zu entziehen und solidarische, kollaborative und selbstermächtigende Formen der Zusammenarbeit und des Austausches zu schaffen.
Um auf Beckers Überlegungen zurückzukommen, so bleibt festzuhalten, dass das Untersuchen sozialer Netzwerke im Kunstbereich ihre Relevanz keineswegs verloren hat – im Gegenteil. Allerdings haben sich, so meine Annahme, die „Arbeitsteilungen“ in diesen Netzwerken vielfach verschoben und verflüssigt. Was bei Becker nur blass angedeutet bleibt, ist die Bedeutung und das Sichtbarmachen von Machtstrukturen innerhalb dieser Netzwerke – bestimmt durch Geschlecht, soziale und kulturelle Hintergründe, Alter und weitere soziale Differenzen.

7.2 Das Künstlerische Feld im Feld der Macht

Wie bezüglich Beckers Ausführungen kritisch angemerkt, sind weder die Interaktionen der Akteur_innen des Kunstbereichs und die Netzwerke, in denen sie agieren, machtfrei noch das „Kunstfeld“ (Bourdieu 1998a/1999) als solches. Bourdieu bietet mit seinem Konzept der verschiedenen gesellschaftlichen Felder und seiner Theorie der drei Kapitalien (ökonomisches, soziales und kulturelles Kapital)[19], die in ihrer unterschiedlichen Mischung über die jeweiligen Positionen der Individuen in der Gesellschaft bestimmend sind, theoretisches Handwerkszeug, um den Kunst- und Kulturbereich und seine Akteur_innen als ein von Machtbeziehungen und Hierarchisierungen durchzogenes Untersuchungsfeld zu verstehen und zu deuten. Mit der Spezifizierung des „Kunstfeldes“ richtet Bourdieu die Perspektive auf die machtvollen Beziehungsverflechtungen im Feld der Kunst- und Kulturproduktion, indem er die Abhängigkeiten der Produktionen von den Rollen, die die je-

[19] Bourdieu erweitert den marxistischen Kapitalbegriff, der auf das Ökonomische zielt. Er differenziert ein ökonomisches Kapital, das sich im Wesentlichen auf Besitz und Einkommen bezieht, das soziale Kapital, verantwortlich für soziale Beziehungen und Netzwerke und das kulturelle Kapital, das für Bildung, Geschmack und Lebensstil steht (z. B. Bourdieu 1998a, S. 13-27; vgl. auch Kaschuba 1999, S. 157).

weiligen Akteur_innen einnehmen und den Ressourcen, die diesen zur Verfügung stehen, ins Blickfeld nimmt. Damit bietet er einen Zugang, Kunst- und Kulturproduktionen in ihren komplexen Verschränkungen, wirksamen Logiken und Bezügen zu verstehen. Bourdieu lokalisiert das Kunstfeld als Teil des Kulturellen Feldes innerhalb des Feldes der Macht.[20] Hier nimmt es im Verhältnis zum ökonomischen und zum politischen Feld eine dominierte Position ein. Oliver Marchart expliziert Bourdieus Schaubild (Bourdieu 1998a, S. 68), wenn er schreibt:

„Das soziale Feld, das Machtfeld und das Kunstfeld verhalten sich zueinander wie russische Puppen: Das Machtfeld, […], befindet sich innerhalb des sozialen Raums am herrschenden Pol, während das Kunstfeld sich wiederum innerhalb des Machtfeldes am beherrschten Pol befindet.“ (Marchart 2008, S. 93).

Trotz seiner beherrschten Position im Machtfeld und trotz der relativen autonomen Eigenlogik, die Bourdieu dem Kunstfeld attestiert[21], übt es (wie jedes andere Feld) Macht aus und wird zum Austragungsort um die Definitionshoheit und Strukturierung desselben[22] (vgl. Bourdieu 1995, S. 27). Um im Kunstfeld teilhaben zu können, müssen Akteur_innen vor allem über die dafür notwendigen kulturellen Ressourcen (oder Kapitalien) wie einen gewissen Bildungsgrad, Umgang und Lebensstil verfügen. Während Bourdieu das ökonomische Kapital als weniger relevant oder gar nachteilig für die Teilhabe im Kunstfeld ansieht, wenn er schreibt „Die Genese eines künstlerischen oder eines literarischen Felds ist die allmähliche Entstehung einer verkehrten ökonomischen Welt, in der die positiven Sanktionen des Marktes nicht von Belang oder gar negativ sind“ (Bourdieu 1998a, S. 183), räumt er dem symbolischen Kapital einen zentralen Stellenwert ein. Er spricht von der Logik einer interessenfreien, einer „reinen“ Kunst, die sich von der kommerzialisierten Massenkultur absetzt – bestimmt durch den hierarchisierenden Klassenhabitus. Das symbolische Kapital der Künstler_innen speist sich in erster Linie aus Anerkennung, Ehre und Bekanntheit.

[20] Bourdieu definiert das Machtfeld wie folgend: „Das Feld der Macht ist der Raum der Kräftebeziehungen zwischen den Akteuren oder Institutionen, deren gemeinsame Eigenschaft darin besteht, über das Kapital zu verfügen, das dazu erforderlich ist, dominierende Positionen in den unterschiedlichen Feldern (insbesondere dem ökonomischen und dem kulturellen) zu besetzen. Es ist der Ort, an dem die Auseinandersetzungen zwischen den Inhabern unterschiedlicher Machttitel (oder Kapitalsorten) ausgetragen werden, bei denen es, wie in den symbolischen Kämpfen zwischen Künstlern und Bourgois im 19. Jahrhundert, um die die Veränderung oder Bewahrung des relativen Wertes der unterschiedlichen Kapitalsorten geht, eines Wertes, der selbst jederzeit darüber entscheidet, welche Kräfte in diesen Auseinandersetzungen mobilisierbar sind.“ (Bourdieu 1999, S. 342).

[21] Bourdieu zufolge führte die relative Autonomisierung des Kunstfeldes, die im Zuge des historischen Prozesses gesellschaftlicher Ausdifferenzierung erfolgte, nicht zu dessen Ablösung vom Feld der Macht, sondern nur zu einer weiteren Diversifizierung des Machtfeldes (vgl. Marchart 2008, S.93).

[22] „Das Kunstfeld, das ist der Kampf um 'das Kunstfeld'. Was folglich auf dem Spiel steht in den hegemonialen Auseinandersetzungen und Kanonverschiebungen „im“ Kunstfeld, ist das Kunstfeld selbst – die Natur und Beschaffenheit seiner legitimen Objekte, Regeln, Akteure, Institutionen, vor allem aber seiner Grenzen.“ (Marchart 2008, S. 95).

Ob solche Unterscheidungen gegenwärtig noch in dieser Form sinnvoll sind, bleibt zu diskutieren. Bourdieu selber relativiert seine Aussage, wenn er schreibt, dass diese Kunstauffassung „heute in dem Maße an Boden verliert, wie die Felder der kulturellen Produktion ihre Autonomie verlieren." (Bourdieu 1998a, S. 183). Dennoch sind die Vorstellungen von „echter Kunst" (gegenüber den Gütern der Massen- und Popkultur) noch weit verbreitet und durch diese Schemata geprägt. Christine Nippe vertritt in ihrer Arbeit zu stadtbezogenen Ansätzen von Künstler_innen in Berlin und New York (Nippe 2011) die Ansicht, dass sich im zeitgenössischen Kunstbetrieb des 21. Jahrhunderts ökonomische Verwertung und Vermarktung mit der symbolischen Aufwertung durch Museen, Kunstvereine, Biennalen und andere Kulturinstitutionen gut vereinen lassen (vgl. Nippe 2011, S. 25).

Ich frage mich, ob in der Welt der Kunstprojekte – einem Begriff, hinter dem sich weniger verkaufbare Güter als vielmehr temporäre konzeptuelle Aktionen verschiedener Formate (Performance, temporäre Installation, Diskussion, interaktive Netzkunst, Workshops u. ä.) verbergen – das Zustandekommen und der meist schwer kategorisierbare Erfolg eines bestimmten Projekts mit großem symbolischen Gehalt nicht in erster Linie hohes soziales Kapital (als Voraussetzung für die Erlangung ökonomischer Ressourcen) voraussetzt. Denn was auf dem globalisierten Markt der Kunstprojekte zählt, sind vor allem Kontakte, Netzwerke und Beziehungen, so meine Annahme. Ohne diese wird das ambitionierteste, konzeptionell bestdurchdachteste und inhaltlich gesellschaftsrelevanteste Projekt im umkämpften Terrain um nationale, supranationale und europäische Fördermittel und Stiftungsgelder wenig Chancen auf Realisierung bekommen. Die ökonomische Dimension scheint hier vordergründig fast zu verschwinden, durchdringt im Endeffekt jedoch das ganze System: Es wird sogar noch paradoxer, führt man sich vor Augen, dass je sozialer, nicht-kommerzieller und anti-kapitalistischer eine Projektidee präsentiert wird, desto eher finden sich Institutionen und Fördertöpfe zur Finanzierung – die entsprechenden Kontakte und eine gewisse Bekanntheit vorausgesetzt[23] (vgl. Frohne/Katti 2008, S. 17-19). Insbesondere frei arbeitende Kulturproduzent_innen und -initiativen, wie auch die Akteur_innen von *h.arta* und *The KNOT*, sind gefragt, zwischen einer Projektidee, dem Verkauf derselben durch die Antragstellung bei Institutionen sowie der meist bis zum Schluss

[23] Frohne und Katti verweisen darauf, dass künstlerische Positionen, die sich gesellschaftskritischen Fragestellungen widmen sowie die Nähe zu aktivistischen Bewegungen und Formaten suchen, seit den 1990er Jahren wieder *en vogue* sind, jedoch im Zuge der spätkapitalistischen Vereinnahmungs- und Vermarktungslogik, kein „Hindernis mehr für den institutionellen und wirtschaftlichen Erfolg von Kunst" und Künstler_in darstellen. Im Gegenteil: „[…] emanzipatorische Kunstpositionen [genießen] einen mindestens so privilegierten Status wie jene Institutionen, die diese nicht nur der guten Sache wegen, sondern auch mit großen wirtschaftlichen Erfolgen präsentieren." (Frohne/Katti 2008, S. 18).

prekären, finanziell ungesicherten Situation der Durchführung zu changieren. Kulturelle und soziale Ressourcen scheinen im durchökonomisierten Feld des Kunstbetriebs ausschlaggebend. Das Ökonomische bleibt vielfach verschleiert oder tritt in den Hintergrund, ist jedoch mächtiger denn je. Die Ware Kunst scheint sich, zumindest im Rahmen der „Projektewelt" als Teil des Kunstfeldes, zunehmend vom Materiellen ins Immaterielle zu verschieben. Was als „Werk" nach der Durchführung eines Projektes bleibt, sind – wenn überhaupt – eine gedruckte Projektdokumentation, eine Videoaufzeichnung und eine meist nach Beendigung nicht mehr aktualisierte Website. Für die Zukunft scheinen vielmehr die neu geknüpften oder intensivierten Kontakte im Kunstbetrieb (vor allem auch zu geldgebenden Institutionen), der Netzwerkausbau, die Erfahrung und schlussendlich der zusätzliche Eintrag im Curriculum Vitae zu zählen.

Für mein Feld, in dem ich die Perspektive auf die Praxen und Aushandlungen von Akteur_innen im Rahmen temporärer und kooperativ gestalteter Kunstprojekte richte, bietet sich die Verwendung von Bourdieus theoretischem Instrumentarium aus zweierlei Gründen an. Kurz auf den Punkt gebracht, ist es erstens der analytische Blick auf die machtvolle Durchdringung des Kunstfeldes selbst mit seinen hierarchischen Beziehungen, Strukturen und Logiken, die es bei der Untersuchung von künstlerischen Praktiken im (globalisierten) Kunstbetrieb immer mitzudenken gilt. Zweitens gilt es zu fragen, inwiefern der Kunst- und Kulturbereich als Produktionsort von Wissen, Geschmack und Lebensstil (Kanonverschiebungen mitgedacht) eine dominierende Position innerhalb von Gesellschaft bzw. dem Sozialen Raum einnimmt und somit selber Macht ausübt. Für meine Untersuchung der Herstellung und Verhandlung von Räumen und Öffentlichkeiten durch Kunstakteur_innen stehen u. a. künstlerische Projekte im Fokus, die in den öffentlichen Stadtraum intervenieren. Gerade in diesem Kontext wird das die Projekte bestimmende Machtgefüge, in dem die unterschiedlichen Interessen der Akteur_innen der Kunstszene, der Stadtverwaltung, der Geldgeber etc. auf einander treffen, besonders deutlich, wenn Bestimmungen, Regeln, Entscheidungen, Abhängigkeiten und Repräsentationen in öffentlichen, städtischen Räumen verhandelt werden (müssen). Ein weiterer wichtiger Aspekt lässt sich unter der Problematisierung von Kunst(-projekten) als Produktionsorten von Wissen und Macht fassen: Der Begriff der „symbolischen Schwelle"[24] (Lewitzky 2005, S.

[24] Lewitzky bezieht sich damit auf Bourdieus theoretische Überlegungen: „In einer hierarchisierten Gesellschaft gibt es keinen Raum, der nicht hierarchisiert ist und nicht die Hierarchien und sozialen Distanzen zum Ausdruck bringt, (mehr oder minder) verschleiert durch den Naturalisierungseffekt, den die dauerhafte Einschreibung der sozialen Realitäten in die physische Welt hervorruft: Aus sozialer Logik ge-

66; S. 123) verdeutlicht die machtvollen Mechanismen von Ein- und Ausschluss bestimmter sozialer Gruppen, wenn es um den Zugang zu Kunst und öffentlichen Kunstorten geht – ob es sich nun um ein Museum oder eine Kunstintervention auf einem städtischen Platz handelt. Künstlerische Produktionen werden durch mit hohem kulturellem Kapital ausgestattete Akteur_innen geschaffen und richten sich meistens, wenn auch oft nur unterschwellig, durch die Verwendung bestimmter Symbole und Ästhetiken an ein dementsprechend privilegiertes Publikum. Im Rahmen einer durch den Klassenhabitus bestimmten Rezeption kann die Kunst für andere gesellschaftliche Gruppen durch ein spezifisches Repertoire an Form, Sprache und Ästhetik zur „symbolischen Schwelle" werden (vgl. Lewitzky 2005, S. 66). Unabhängig von kunsttheoretischen Debatten und Konzeptionen können künstlerische Projekte – wenn auch nicht intendiert – den Zugang und die Nutzung öffentlicher Räume als Orte der Repräsentation und Artikulation für Gruppen mit im Bourdieu`schen Sinne wenig ausgestattetem kulturellen Kapital erschweren oder gar verhindern (vgl. Lewitzky 2005, S. 66-67).

Insbesondere mit „Kunst im öffentlichen Raum"-Projekten haben Künstler_innen, Kurator_innen und Aktivist_innen mit Hilfe ortspezifischer und partizipativer Ansätze seit den 1970er Jahren versucht, einer „symbolischen Schwelle" und machtvollen Strukturen im Kunstbereich entgegenzuwirken. Ein Beispiel dafür ist das Konzept *New Genre Public Art* (kurz: *NGPA*) der Künstlerin Suzanne Lacy, welches, vielfach diskutiert und kritisiert, seit den 1990er Jahren in Debatten des globalen Kunstbetriebs und den Kunstwissenschaften zirkuliert. Laut Lacy, so die Kunstwissenschaftlerin Miwon Kwon, bemühe sich *NGPA* um ein „demokratisches Modell einer auf der Mitwirkung und Mitarbeit von Teilen des Publikums an der Herstellung der künstlerischen Arbeit basierenden Kommunikation. In ihrem gleichzeitigen Streben nach sozialem Wandel bewahrt sie eine gewisse instrumentale Haltung gegenüber der Kunst als Mittel, grundsatzpolitische Veränderungen zu erleichtern oder soziale Ungerechtigkeiten zu korrigieren." (Kwon 2002b, S. 4). Dabei zielt die *NGPA* mit partizipativen und interventionistischen (künstlerischen) Formaten auf die Zusammenarbeit mit oftmals unterprivilegierten *Communities*[25], um soziale und politische

schaffene Unterschiede können dergestalt den Schein vermitteln, aus der Natur der Dinge vorzugehen (denken wir nur an die Vorstellung der 'natürlichen Grenze')." (Bourdieu 1991, S.26-27).

[25] Mit *Communities* sind hier soziale (und politische) Interessengruppen, Netzwerke, Gemeinschaften oder Nachbarschaften gemeint (z. B. Netzwerke von Migrant_innen und Flüchtlingen, Roma-Gemeinschaften, subkulturelle Initiativen).

Räume für schwache Teilöffentlichkeiten herzustellen sowie Zugangsmöglichkeiten zu dominanten Öffentlichkeiten und Diskursen zu schaffen.

Miwon Kwon äußert diesen und ähnlichen Konzepten gegenüber eine meiner Meinung nach berechtigte Kritik, der ich mich anschließen möchte. Sie gibt zu bedenken, dass solche Praktiken die Gefahr bergen, dass die teilnehmenden Künstler_innen eine paternalistische Rolle einnehmen, in der sie quasi als Vermittlungsexpert_innen die Belange der jeweiligen *Community,* mit der sie zusammenarbeiten, und die Erfahrungen der sozial Unterprivilegierten „übersetzen" und zu repräsentieren versuchen. Dadurch würde laut Kwon der Alltag der „Anderen" zum Objekt degradiert. Genauso problematisch ist es, wenn die Künstler_innen die Funktion von Sozialarbeiter_innen einnehmen und versuchen, Lösungswege oder Strategien mit den teilnehmenden *Community*-Mitgliedern zur Verbesserung ihrer Lebenssituation zu entwickeln (vgl. Kwon 1996, S. 33). In dieser Weise wird Kunst zum „entstörenden" Mittel (Höller 1995). Strukturelle sozioökonomische Ungleichheit bleibt dabei meistens weiterhin verschleiert, weil sie nicht als gesamtgesellschaftliches Problem und Folge spätkapitalistischer Verwertungslogik sichtbar gemacht wird, sondern als „selbstverschuldetes Problem" der *Community* erscheint. Anstatt das *Empowerment* von Gruppen und Individuen zu stärken, um eigene Positionen und Strategien zu entwickeln, können solche sozialpädagogischen Praktiken soziale Unzufriedenheit, Zorn und politisches Engagement kanalisieren und befriedigen – im Sinne staatlicher Sozialpolitik[26] (vgl. Kwon 1996, S. 34). Des Weiteren vergrößert sich die Kluft – hochwahrscheinlich meist nicht intendiert – zwischen Künstler_innen und Teilnehmer_innen, die z. B. einer sozial schwächeren *Community* angehören oder solchen mit so genanntem Migrationshintergrund.[27] Somit wird der/die „Andere" als solche her(aus)gestellt – reduziert auf die Funktion als Artikulationsmedium der einen Identität einer spezifischen *Community* (vgl. Kwon 1996, S. 34). Kwon formuliert es knapp folgenderweise:

„KünstlerIn + Community + soziales Anliegen = neue kritische „Public Art": Solch eine Formel verordnet, ja diktiert die Unterschiede unter dem Vorwand, sie zu thematisieren,

[26] Frohne und Katti konstatieren, dass „die künstlerische Vereinnahmung politischer Themen und sozialer Konflikte von gesellschaftlichem Belang zur Verdrängung politischer Auseinandersetzungen in die reservatartige Sphäre der Kunst beiträgt, anstatt zu kritischem Denken und Handeln im gesamtgesellschaftlichen Bereich beizutragen." (vgl. Frohne/Katti 2008, S. 19).

[27] Kwon expliziert, dass z. B. häufig Künstler_innen zu Kunstprojekten eingeladen werden, die sichtbar einer „ethnischen Minderheit" angehören, was dann mit Identitätspolitik und interkulturellem Austausch assoziiert wird. Die Künstler_innen sollen ihre jeweilige Minderheit repräsentieren, wobei andere Aspekte, Identitäten und Komplexitäten der künstlerischen Position oder Intervention aus dem Fokus des Interesses fallen (Kwon 1996, S. 34).

weil sie einen subjektivistischen und auf Identität gegründeten Ansatz einer Politik der Differenz fördert.“ (Kwon 1996, S. 34).

Mit diesen Ausführungen möchte ich zeigen, dass auf verschiedenen Ebenen machtvolle Strukturen sichtbar werden, sobald man den Kunstbereich bzw. das Produzieren von Kunst als interaktives soziales Feld in den Blick nimmt – vor allem in Form symbolischer Macht. Bei der Untersuchung von Praktiken zur Herstellung politischer Öffentlichkeiten und Räume im Kunstfeld muss ich demnach mit bedenken, dass selbst wenn sich die Kunstakteur_innen von *h.arta* und *The KNOT* in ihrem Selbstverständnis als „nicht-hierarchisch“ und/oder „widerständig“ zu herrschenden (Ungleichheits)Strukturen bezeichnen, mit Projekten marginalisierte soziale Gruppen einbeziehen wollen und dazu partizipative Formen entwickeln, sie dennoch in machtvolle und machtausübende Beziehungen verstrickt sind und diese reproduzieren. Interessant wird es dann, wenn sie sich selber dazu positionieren.

Mit Bourdieus Konzepten kann ich diese für mein Feld wichtigen Dimensionen mitdenken und sie als Folie für die Forschung nutzen, sie aber auch auf der Ebene meiner eigenen Praxis als Ethnologin und Produzentin von Wissen und Repräsentationen und schlussendlich Macht kritisch reflektieren. Was mit Bourdieu allerdings nicht in den Blick gerät, ich jedoch für meine Untersuchung als wesentlich erachte, ist die Verknüpfung einer Theorie der Praxis mit *agency* (Handlungsfähigkeit), wie es die Kulturanthropologin Sherry Ortner in ihrem Aufsatz „Making Gender“ (1996) in Bezug auf feministische Strategien vorschlägt:

„Within a practice framework, there is an insistence […] that human action is constrained by the given social and cultural order (often condensed in the term 'structure'); but there is also an insistence that human action *makes* 'structure' – reproduces or transforms it, or both.” (Ortner 1996, S. 2).

Ortner richtet mit ihrem Ansatz die Perspektive darauf, wie die Akteur_innen „ihre“ sozialen und kulturellen Kontexte verhandeln und deuten und damit an ihrer Herstellung als bewusst Handelnde beteiligt sind. Sie führt aus: „The making may turn out to produce the same old social and cultural thing – 'reproduction'. Or it may turn out to produce something new […]“. (Ortner 1996, S.1).

Diese Perspektive ermöglicht es mir, nicht nur das den von mir untersuchten künstlerischen Praktiken möglicherweise verändernde Potenzial in den Blick zu nehmen, sondern vor allem die Verständnisse und Deutung dessen durch die Kunstakteur_innen selber. Eine

weitere Perspektive, die in Bourdieus Überlegungen fast vollständig unbeachtet bleibt, ist die auf Geschlecht und geschlechtliche Differenz als Form sozialer Ungleichheit. Gerade wenn es jedoch um machtvoll strukturierte Beziehungsgefüge geht, die im Kunstfeld wirksam sind, ist Geschlecht meines Erachtens eine in der Untersuchung wesentlich mitzudenkende Dimension.

7.3 Feministische Perspektiven auf das Kunstfeld

Feministische Kunst- und Geschlechterwissenschaftler_innen wie u. a. Söntgen (1996/2001), Frübis (2000), von Osten (2005), Deepwell (2009), Paul/Schaffer (2009), Adorf/John (2010) haben eindrücklich darauf hingewiesen, dass das Produzieren von Kunst und damit auch das Herstellen von Räumen und Öffentlichkeiten im Kunstbereich durch die sozial hergestellte Kategorie Geschlecht in ihrer Interaktion und Verflechtung mit anderen Kategorien wie u. a. soziale und kulturelle Hintergründe, Sex, Alter, Religion, Behinderung bestimmt ist. Die interagierenden sozialen Dimensionen werden von den herrschenden asymmetrischen Geschlechter- und Klassenordnungen sowie strukturellen Rassismen bestimmt. So sind Handlungsräume im Kunstfeld in dieser Hinsicht immer machtvoll strukturiert. Sie beschreiben jedoch kein starres System immer gleicher machtvoller Aushandlung, sondern sind durch ihr prozessuales und relationales Herstellen vielfach brüchig und potenziell herrschaftsverändernd.[28]

Die geschlechtliche Dimension durchdringt das Kunstfeld in mehrfacher Hinsicht. Auf der Ebene der Produzent_innen sind es die Arbeits- und Lebensverhältnisse, Ressourcenverteilungen, Teilhabe- und Zugangsmöglichkeiten, Positionen, Zuschreibungen sowie Selbstwahrnehmungen von Künstler_innen, die durch strukturelle Geschlechterungleichheit bestimmt sind. Außerdem ist es die Disziplin der Kunstgeschichte selbst, die in ihrem Selbstverständnis und ihrer Geschichtsschreibung als „ideologische Praxis“ (Parker/Pollock 1981), als Fortschreibung binärer Geschlechterbilder und ungleicher Ge-

[28] Die genannten sozialen Kategorien werden von den Akteur_innen in performativen Akten hergestellt. Das bedeutet, so konstatiert die queer-feministische Theoretikerin Antke Engel, dass herrschende Strukturen nicht zwangsläufig immer aufs Neue reproduziert werden. In der Performativität von Handlungsabläufen ist das möglicherweise verändernde Potenzial angelegt:

„Mit jeder Reartikulation ist jedoch auch eine potenzielle Veränderung gegeben, denn nichts kann garantieren, dass die Wiederholung genau wie ihre Vorgängerin ausfällt. Über die Konzepte der Reartikulation bzw. der Performativität wird ein Moment der Kontingenz und der offenen Zukünftigkeit in die Herrschaftsverhältnisse eingeführt. Diese ermöglichen, politische Veränderung als einen prinzipiell offenen Prozess der Aushandlung und nicht als von historischen oder strukturellen Gesetzen vorbestimmten Verlauf zu verstehen. Das heißt nicht, dass deshalb eine Strukturiertheit der Herrschaftsverhältnisse unbenennbar würde, jedoch verändert sich das Verständnis von Struktur.“ (Engel 2002, S. 91).

schlechterrollen verstanden werden muss.[29] In diesem Sinne sind die Rezeption, Präsentation und Repräsentation von künstlerischen Positionen sowie die (Bild)Sprache der Werke an sich geschlechtlich codiert (vgl. Schade/Wenk 1995; Söntgen 1996; Paul/Schaffer 2009). Insbesondere feministische Künstler_innen und Kunstwissenschaftler_innen (u.a. Nochlin 1971, Parker/Pollock 1981) haben ab Ende der 1960er im Rahmen bzw. als Teil der in vielen (vor allem westlichen) Ländern entstehenden Protestbewegungen, die, wie fast alle gesellschaftlichen Felder auch das künstlerische und (kunst)wissenschaftliche adressierten[30], dazu beigetragen, dass bei der Analyse künstlerischer Werke und Positionen der soziale Kontext der Produktion, die jeweiligen Zugänge und Ressourcen von Künstler_innen sowie die hegemonialen und heteronormativen Ein- und Ausschluss-Mechanismen des Kunstfeldes und seiner Geschichtschreibung ins Blickfeld geraten und kritisch beleuchtet werden.[31]

Die Kulturschaffende und Wissenschaftlerin Marion von Osten verweist darauf, dass feministische Kunstpraxen und -positionen nicht in erster Linie auf identitätspolitische Fragestellungen oder „frauenspezifische“ Themen zielen müssen (vgl. von Osten 2005, S. 133). Es geht vielmehr um eine spezielle reflexiv-kritische Perspektive auf gesellschaftli-

[29] Im klassischen modernen Denkmodell, in dem der Mann als Gestalter und Kulturproduzent fungiert(e), ist die Figur des Künstlers als das „Männliche“ schlechthin konstruiert worden. Der Künstler als Träger des Blickes eignet(e) sich die Frau als Objekt an. Sie ist das passive Bild, das er in seiner künstlerischen Übersetzung entworfen hat. Die Figur der gestaltenden Künstlerin widerspricht in diesem Denkmodell jeder Logik. Aus diesem Grund ist der Status, die Sichtbarkeit und Öffentlichkeit von Künstlerinnen über viele Jahrzehnte im westlich-abendländischen Diskurs marginalisiert worden (vgl. Söntgen 1996, S. 11ff).
Der feministische Ansatz und die Intention kritischer Künstler_innen ab den späten 1960er und 1970er Jahren (überwiegend in den „westeuropäischen“ und US-amerikanischen Kontexten agierend) war es, den weiblichen Körper aus seinem bisherigen Bildobjekt-Status und seiner klischeehaften Repräsentation – fixiert und konstruiert durch den männlichen Blick – zu befreien. Es galt, das tradierte, aber in der Wahrnehmung von Männern und Frauen gleichermaßen virulente Weiblichkeitsklischee visuell auseinander zu nehmen und eine andere Form von Weiblichkeit und weiblicher Ästhetik zu definieren – in Abgrenzung zur männlichen Dominanz des Blicks. Kunstgeschichte sollte aus einer weiblichen Perspektive heraus neu- und umgeschrieben werden. Das stellte sich als janusköpfig heraus, da auf der Suche nach einer authentischen unverfälschten Weiblichkeit und einer weiblichen Ästhetik das essentialistische, binäre Denkmodell reproduziert wurde (vgl. Sykora 2002, S. 193).

[30] Die Debatten und Kämpfe der sozialen Bewegungen der 1960er und 1970er, vornehmlich in den „westeuropäischen“ und US-amerikanischen Kontexten, haben auch den zeitgenössischen Kunstbereich maßgeblich mitbestimmt und verändert. Künstlerische Formate wie Konzept- und Aktionskunst, Fluxus, Performance und *Community* Projekte sowie „neue Medien“ wie Fotografie und Video erweiterten den Kunstbegriff („Soziale Skulptur“ (Beuys 1967) und boten die Möglichkeit neuer Repräsentationspraxen. Der klassische Werkbegriff und das Künstlersubjekt an sich standen zur Disposition. Die Kunstakteur_innen nahmen nicht nur vermehrt gesellschaftliche Missstände und Ungleichheitsverhältnisse in den Blick, sondern brachen auch mit dem herkömmlichen Verhältnis Autor_in vs. Publikum und experimentierten mit Formen kollektiven Kunstproduzierens. Partizipative Aktionsformen, die das Publikum miteinschlossen, gehörten ebenso dazu wie Praktiken, die sich mit dem Körper als direkter Interaktionsform beschäftigten oder Performances, die mit Körperbildern, Repräsentation, Identität und Ritualen arbeiteten. Auch das institutionalisierte Kunstsystem, dessen Vermarktungslogik sowie das hierarchische Verhältnis „Künstler-Institution“ gerieten in den Fokus der Kritik. Die Eröffnung unabhängiger nicht-kommerzieller Kunsträume sowie die Verlagerung von Aktionen auf die Straße, in den öffentlichen Stadtraum, waren Versuche, Alternativen dazu schaffen und neue künstlerische Öffentlichkeiten zu formulieren (vgl. u. a. Belting 1998, S. 445-467; Held 2008, S. 9-13).

[31] Der Aufsatz von Linda Nochlin „Why have there been no great women artists?” (1971) nimmt die Kunstinstitutionen und Kunstausbildungsstätten in den Blick, deren Zugang für Frauen jahrhundertelang verwehrt war. „Der Beitrag macht die institutionellen Praktiken und Taktiken sichtbar, die 'den Künstler' produzieren und gleichzeitig zum Ausschluss der Frauen aus der Kunstproduktion geführt haben.“ (Söntgen 1996, S. 11). Rozsika Parker und Griselda Pollock`s Aufsatzreihe „Old Mistresses“ (1981) markiert den Übergang von einer Geschichte der Kunst von Frauen zur Geschlechterforschung in der Kunstgeschichte. „Sie begreifen die Kunstgeschichtsschreibung als ideologische Praxis, in der 'das Weibliche' eine strukturierende Kategorie bildet. […] Sie hinterfragen Kategorien und Werte, die der Geschichte der Kunst, wie sie heute geschrieben wird, zugrundeliegen.“ (Söntgen 1996, S.11).

che Strukturen, Verflechtungen und Systeme, deren (re)produzierender Teil jede_r Einzelne ist sowie um die Methoden des Umgangs damit, die zu feministischen „Gegenpraktiken“ werden können. Dazu zählen beispielsweise die Bildung von Kollektiven, informellen Netzwerken, solidarischen Formen der Zusammenarbeit, von eigenen Räumen sowie die Entwicklung von anderen Repräsentationsformen, Bildern und Inhalten, die neue Subjektpositionen hervorbringen und hegemoniale Strukturen unterlaufen können. Mit von Osten gehe ich davon aus, dass feministische Theorien und Praktiken wesentlich waren und sind, um zu den tradierten Strukturen widerständige Öffentlichkeiten im Feld der Kunst herzustellen, seine Debatten zu verändern und somit auch in gesamtgesellschaftliche Prozesse zu intervenieren (vgl. von Osten 2005, S. 124-137). Dabei gilt es aus feministischer Perspektive, sich mit der eigenen Einbindung und Positionierung in herrschende Strukturen und Wissensproduktionen kritisch auseinanderzusetzen. Mit diesem Ansatz knüpfe ich an ein Verständnis von Feminismus und feministischer Praxis an, wie es Kurz-Scherf, Lepperhoff und Scheele vorschlagen, ohne es als allgemeingültig zu definieren:

„Feminismus ist ein Diskurs- und Politikfeld, in dem es um die Bearbeitung der wechselseitigen Verschränkung von Herrschaft und Geschlecht, um die Kritik an und die Überwindung von herrschaftlich geformten Geschlechterverhältnissen und geschlechtlich fundierten Herrschaftsverhältnissen geht. Feminismus steht nicht außerhalb der Gesellschaft, sondern ist geprägt von den Verhältnissen, gegen die er sich wendet. […] 'Feminismus' kann nicht als homogenes Projekt verstanden […] werden. Er lebt vielmehr von differenten Bewegungen, von Konflikten und Kontroversen – 'nach innen' ebenso wie 'nach außen'. [Das] Verständnis von Feminismus als einer sozial-emanzipatorischen Bewegung an der Schnittstelle von Herrschaft und Geschlecht, die von 'Unrechtserfahrungen' ausgelöst und sich aus dem Begehren nach Gleichheit, Freiheit und Solidarität speist, soll keine Allgemeingültigkeit beanspruchen.“ (Kurz-Scherf/Lepperhoff/Scheele 2009, S. 291).

Die Autorinnen nennen „Kritik“ und „Intervention“ als wesentliche Linien, an denen sich feministische Praxis herstellt, positioniert, ausdifferenziert und sich beständig verändert in der Reflexion mit den „eigenen“ und „äußeren“ Bedingungen. Feministische Interventionsformen können vielseitig und auch widersprüchlich sein. Sie können sich mit Forderungen nach Auflösung struktureller Ungleichheit und Diskriminierung jenseits und diesseits institutioneller Rahmen bewegen, sie können wissenschaftlich-analytisch in Normativitätsdiskurse und machtvolle Wissensräume eingreifen oder andere Formen der politischen Praxis jenseits von Autonomie oder Institutionalisierung formulieren, indem vermeintliche Normalitäten und Identitätszuschreibungen irritiert und dekonstruiert werden (vgl. Kurz-Scherf/Lepperhoff/Scheele 2009, S. 286-291).

Zuletzt genannter Aspekt lässt sich beispielsweise für eine queer-politische Perspektive auf Kunst nutzbar machen, wie sie Barbara Paul und Johanna Schaffer leitet und die auch ich für meine Untersuchung einnehmen möchte. Kunst und visuelle Kultur verstehen Paul und Schaffer als Formen der Wissensproduktion, Kommunikation und der möglichen Intervention in gesellschaftliche Prozesse und Debatten. Sie befragen sie als Praxisfelder queerer Politiken, die den Anspruch vertreten, Paradoxien und Gleichzeitigkeiten zu denken und zu realisieren. Denn, so die Autorinnen, gehe es bei queerer Theorie und Politik gerade darum, widersprüchliche, unvereinbare und uneindeutige Positionen zu entwickeln und sich mit diesem Spannungsfeld produktiv auseinanderzusetzen, um letztendlich solidarische Praxen formulieren zu können (vgl. Paul/Schaffer 2009, S. 7). Mit dem Blick auf Kunst und visuelle Kultur stellt sich die zentrale Frage, wie bestimmte Bild- und Repräsentationspolitiken „einflussreiche Normalitäts- und Normativitätsdiskurse […] nachhaltig anfechten, verschieben und umarbeiten können“ (Paul/Schaffer 2009, S. 9). Dabei geht es insbesondere auch um das Reflektieren des eigenen Eingebundenseins in herrschende machtvolle Strukturen, in die alle Formen von Wissensproduktionen eingelagert sind. Queer-feministische Praxen im Kunstfeld zielen darauf, an den „Bedingungen der Teilnahme an politischen Gestaltungsprozessen“ (Paul/Schaffer 2009, S. 9) zu arbeiten, um Handlungsräume verändern und eigene wie kollektive Vorstellungen um- und durchsetzen zu können (vgl. Paul/Schaffer 2009, S. 7-9).

Die (queer)feministischen Perspektiven, die ich aufgeführt habe, zielen grundsätzlich darauf, in gesellschaftliche Strukturen und Wissensproduktionen zu intervenieren, diese zu unterwandern und langfristig zu verändern. Sie sind akteur_innen- und handlungsorientiert sowie als prinzipiell politisch zu deuten. Für meine Untersuchung des Herstellens von Räumen und Öffentlichkeiten durch Kunstakteur_innen halte ich diese Perspektiven in mehrfacher Hinsicht für produktiv. So geraten zum einen die interdependenten sozialen Dimensionen und ihre machtvollen Aushandlungen in den Blick. Zum anderen kann ich die Kontexte und Praktiken als politische deuten und die Akteur_innen selbst als aktiv und bewusst Handelnde. Der queer-feministische Ansatz erlaubt es mir, politische Praxen in der Kunst nicht als spezifische Positionierungen zu denken, sondern vielmehr als Ausdrucke des Verweigerns und des Unterwanderns normativer Vorstellungen von dem, was allgemein unter „politischer Kunst“ verstanden wird.[32] Die Pluralisierung des Politischen (in

[32] Die Kunsthistorikerin Jutta Held führt hinsichtlich ihres Verständnisses von zeitgenössischer politischer Kunst im Sinne von zu hegemonialen Kunst- und Gesellschaftssystemen widerständigen Kunstpraxen aus, dass sich diese nicht einer eindeutigen oppositionellen Sprache

der Kunst) und der politischen Subjekte erweitert meinen Deutungsspielraum für die (Selbst)Verständnisse, Konzepte und Praktiken der Akteur_innen der exemplarischen Kunstinitiative *h.arta* und des temporären Kunstprojekts *The KNOT* sowie meinen Blick für ihre eigenen Positionierungen zu feministischen und politischen Kunstpraktiken.

Wie ich bereits in der Einleitung dargelegt habe, reagierten viele rumänische Kulturschaffende zunächst mit Abwehrreaktionen, als ich sie nach den politischen Anliegen ihrer künstlerischen Projekte fragte. Diese Reaktionen, die sich einer politischen Identifizierung verwehren, sind, wie ich vermute, auf die Erfahrungen von Künstler_innen unter der repressiven Diktatur Ceaușescus bis 1989 zurückzuführen, unter der – vergleichbar mit anderen realsozialistischen Ländern – politische Kunst im Dienste des Staates stand. Diese Erfahrungen haben sich ins kollektive Gedächtnis eingeschrieben und prägen, so meine Annahme, die Selbstverständnisse auch der jüngeren Generation bis heute mit. Eine Perspektive, die das Politische in der Kunst pluralisiert, bietet mir für das Verstehen und Deuten von (Selbst)Verständnissen der Kunstakteur_innen im rumänischen Kontext deshalb einen adäquaten Zugang. Des Weiteren eröffnet sie mir den Blick dafür, meine eigenen, ggf. normativen Verständnisse hinsichtlich politischer Kunstpraktiken kritisch zu hinterfragen.

Dass sich die rumänischen Akteur_innen eindeutigen Zuschreibungen und Identifizierungen mit politischen Praktiken eher entziehen, entspräche einer global zu beobachtenden Entwicklung innerhalb der Kunstszenen (Wenzel 2011, S. 190-201). Laut Wenzel wird seit den 2000er Jahren die

„Reduktion der 90er Jahre auf die interventionistischen, störenden Kunstpraxen durch eine Vervielfältigung und Mikropolitisierung des Politischen abgelöst. […] Es geht nicht um die direkte Lösung von Problemen, nicht um den direkten Eingriff, sondern darum, mit der Kunst einen Raum der Verunsicherung, Konfrontation und Verhandlung zu öffnen." (Wenzel 2011, S. 195).

---

bedienen, „sondern versuchen[t], mit subversiven Strategien, ironisch oder zynisch gebrochen, innerhalb des Systems gegen dasselbe zu operieren." Das bedeutet, dass sie nie außerhalb des hegemonialen Kunstbetriebs agieren, sondern Teil dessen sind und ihn reproduzieren und somit die „Schlagkraft und die Geltung einer jeden politischen Äußerung oder Inszenierung zugleich relativiert" wird (vgl. Held 2008, S. 12).

Gleichzeitig kann durch die Reflexion des Involviertseins künstlerischer Handlung in machtvolle Strukturen sowie der Auseinandersetzung mit Vereinnahmungslogiken des spätkapitalistischen Kunstbetriebs hinsichtlich „kritischer, politischer" Kunstpositionen eine Distanz geschaffen werden, die das beschriebene Spannungsfeld als Ausgangspunkt künstlerischer Untersuchung und Praxis nimmt.
Indem die Bedingungen künstlerischen Produzierens in den Fokus geraten und an diesen gearbeitet wird, können Räume und Öffentlichkeiten imaginiert und geschaffen werden, die durch ihr Wissen um die eigene Brüchig- und Widersprüchlichkeit normative Repräsentationspraktiken und Strukturen zur Disposition stellen und zu dekonstruieren helfen.

Dabei würden zwar viele Ansätze, die unter dem Begriff der Politisierung zusammengefasst wurden, fortgesetzt, ohne sich jedoch zwanghaft vom Kunstfeld zu distanzieren und sich auf die störende Funktion von Kunst zu reduzieren. Beobachten ließe sich vielmehr eine Modifizierung des Politischen hin zu Strategien der Verweigerung (Wenzel 2011, S. 193). Viele künstlerische Praktiken sind heutzutage mehr und mehr durchdrungen von Gleichzeitigkeiten, Grenzverwischungen und dem Versuch der Akteur_innen, mehrere Anknüpfungspunkte in ihrer Arbeit und ihrem Alltag herzustellen. Das zeigt sich in interdisziplinären Kooperationen und Projekten, also beispielsweise in den Grenzbewegungen zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Disziplinen, dem Bewegen zwischen globalen und lokalen Anknüpfungen sowie dem Versuch, ökonomische und künstlerische Interessen zusammenzubringen. Es sind Gleichzeitigkeiten, die den Lebens- und Arbeitsalltag der Akteur_innen prägen und mit denen sie sich auseinandersetzen müssen.

Der Blick auf die queer-feministischen (Kunst)Ansätze, so wie sie Schaffer, Paul und Engel (2009) vorschlagen, zeigt, dass auch diese sich eindeutigen Zuschreibungen verweigern und für ein neues Denken des Politischen plädieren. Ob und wie diese Entwicklungen und Denkrichtungen der Pluralisierung des Politischen in der Kunst lokal sichtbar und verhandelt werden, erörtere ich im Kapitel „Think Global – Act Local. Raumproduktionen und Verhandlungen von Öffentlichkeiten bei *h.arta* und *The KNOT*".

7.4 Europäisch Ethnologische/Kulturanthropologische Perspektiven auf das Kunstfeld

Auch die Überlegungen der Kulturanthropologen George Marcus und Fred Myers fußen auf den bereits ausgeführten Grundsatzgedanken zur Relevanz der Analyse von Kontexten und Interaktionen im Kunstfeld. Anders als beispielsweise Becker sind sie jedoch explizit nicht an der Analyse der Werke an sich interessiert. Für meine Untersuchung spielen die Werke bzw. künstlerischen Resultate auch eine untergeordnete Rolle. Der Fokus liegt auf dem Prozess des interaktiven Herstellens von Kunst sowie den Praktiken und dem Verständnis darüber. Mit George Marcus verstehe ich den Kunst- und Kulturbereich nicht als besonderes, sondern als ein gesellschaftliches Interaktionsfeld, in dem die Produktion sozialer und kultureller Bedeutungen durch Alltagspraxen von Akteur_innen wie auch in anderen Feldern der Kultur- und Sozialanthropologie untersucht werden. Neben der Europäischen Ethnologie/Kultur-anthropologie ist der zeitgenössische Kunstbereich aber mittlerweile das Feld, welches zur Produktion kultureller Prozesse, Differenzen und Repräsenta-

tionen nicht nur aktiv beiträgt, sondern in dem diese auch kritisch reflektiert werden[33] (vgl. Marcus/Myers 1995, S. 2). Das macht ihn vielleicht nicht speziell, aber zumindest spezifisch als Feld ethnologischer Forschung.

„In contemporary cultural life, art is becoming one of the main sites of cultural production for transforming difference into discourse, for making it meaningful for action and thought.", konstatieren Marcus und Myers in „Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology" (1995, S. 34-35) und plädieren für neue Formen der Kollaboration zwischen Anthropologie und Kunst. Für kritische ethnologische Annäherungen an das Feld der Kunst schlagen sie vor, den globalisierten Kunstbetrieb – *The Art World* –, seine verschiedenen *sites,* Bedingungen und die Beziehungsgeflechte seiner Akteur_innen in die Forschungsperspektive zu nehmen und dabei explizit „[…] the different levels and contents of critical consciousness that participants in the postmodern art world display about their own conditions of production" zu untersuchen[34] (Marcus/Myers 1995, S. 32). Es geht ihnen nicht darum, Kunstwerke und -positionen zu analysieren, sondern vielmehr darum zu verstehen, in welcher Weise bestimmte Praxen im Kunstfeld zur Produktion von Kultur beitragen (Marcus/Myers 1995, S.10). Ich würde ergänzend dafür plädieren, dass ein weiterer wesentlicher Untersuchungsfaktor sein sollte, inwiefern dabei auch soziale Interaktionsräume hervorgebracht und verhandelt werden.

Drei Annahmen von Marcus und Myers gehen ihren Überlegungen voraus, die ich auch für mein Untersuchungsfeld als zentral ansehe:

1. Der Kunst- und Kulturbereich ist bestimmt durch die ökonomischen und sozialen Konditionen der Kunstproduktion: den Kunstmarkt im weitesten Sinne, den Ressourcen und Zugängen der Akteur_innen, der Kritik, die mitbestimmend dafür ist, wer oder was welche „Öffentlichkeit" erhält. Die Autonomie und die Grenzen von Kunst(-projekten) bewegen sich in diesem Rahmen.

[33] George E. Marcus und Fred R. Myers stellen eine neue Beziehung zwischen Anthropologie, Kunstpraxen und Wissensproduktionen fest: „More recently, in contemporary cultural life, art has come to occupy a space long associated with anthropology, becoming one of the main sites for tracking, representing, and performing the effects of difference in contemporary life. From this perspective, the two arenas in which culture is examined are in a more complex and overlapping relationship to one another than ever before." (Marcus/ Myers 1995, S.1).

[34] Marcus und Myers setzen sich damit für eine kritische „Anthropology of Art" ein, welche sich von dem klassischen Forschungsparadigma distanziert, dessen prinzipielles Anliegen darin bestand und besteht, einem „westlichen Publikum" „nicht-westliche" Kunstwerke und Ästhetiken zu vermitteln. Somit trugen und tragen Anthropolog_innen seit Jahrzehnten zu einer Fest- und Zuschreibung sowie Essentialisierung „westlicher" gegenüber „nicht-westlicher" sowie zur Exotisierung „nicht-westlicher" Kunst und ihrer Produzent_innen mit bei (Marcus/ Myers 1995, S.1-19).

2. Was als ästhetisch wertvoll und interessant erscheint, gehandelt und im transnationalen Kunstbetrieb anerkannt wird, dem liegt kein autonomer Entscheidungsprozess zugrunde. Dieser wird bestimmt durch machtvolle Dynamiken, wie u. a. nationale, kommerzielle, geschlechterpolitische Aspekte.

3. Kunst(-projekte) erlangen erst dann eine kritische Dimension, wenn sie auch die Bedingungen ihrer Herstellung ins Blickfeld nehmen und reflektieren.

Das Spezifische an einer Forschungsperspektive, die sich auf die kritische Reflexion der Akteur_innen über ihr eigenes Handlungsfeld des Kunstproduzierens konzentriert – und hier verstehe ich auch ein generelles Anliegen meiner Forschung – , ist „[…] to assess sites, positions, and levels of critical insight within […] a cultural formation – the art world – that principally sees itself as producing authoritative critical insights" (Marcus/Myers 1995, S. 31). Das weitverbreitete Selbstverständnis des nicht-kommerziellen, globalisierten Kunstbetriebs und der freien Kunstszenen, prinzipiell gesellschafts- und systemkritisch zu sein, kann so in ihrer Normativität markiert werden. Bezogen auf mein Forschungsfeld kann ich mit dieser Perspektive fragen, ob und wenn ja inwiefern die Kunstakteur_innen von *h.arta* und *The KNOT*, sich selber als Produzent_innen des Kunstfeldes und seiner Bedingungen reflektierend, ihre Praktiken als „kritisch", „politisch", „feministisch", „aktivistisch" oder gar „widerständig" deuten, welche Narrative, Vorstellungen und Ideen sie hinsichtlich dieser Begriffe transportieren und wie sie ihre eigene Einbindung in die machtvollen Strukturen des Kunstbetriebs reflektieren – oder sich dieser Reflexion im Gegenteil entziehen.

7.5 Handlungsfeld Kunst: Zusammenfassende Überlegungen

Alle von mir erörterten Perspektiven auf das Kunstfeld erachte ich als jeweils untereinander anschlussfähig und möchte sie für meine Untersuchung nutzbar machen. Die sich ergänzenden Aspekte verdeutliche ich hier abschließend. Meine theoretische Basis bildet der praxeologische Ansatz Bourdieus[35]. Mit diesem lässt sich verstehen, dass sozialer Raum in prozessualen und relationalen Prozessen durch das praktische Handeln von Akteur_innen hergestellt wird. Der soziale Raum ist machtdurchzogen, da die handelnden Akteur_innen

[35] Hiermit meine ich die Praxistheorie Bourdieus mit seinem Konzept des „kulturellen Habitus" als Praxis der kulturellen Regelkenntnis, der Deutung und Neuinterpretation sozialer Gruppen, die durch praktisches Handeln klare symbolische Botschaften geben, wer sie sind, welche soziale Identität sie herstellen, wem sie sich zugehörig fühlen und wogegen sie sich abgrenzen. Der Habitus funktioniert als ein subjektives, aber nicht individuelles System verinnerlichter Strukturen. Praxen sind demnach in der Interaktion von Habitus und sozialem Raum, sprich einem spezifischen Kontext, zu verstehen (vgl. Bourdieu 1979, vgl. auch dazu Kaschuba 1999, S. 155).

über unterschiedliches kulturelles, soziales und ökonomisches Kapital verfügen. Dieses zeigt sich im Habitus, welcher das Handeln der Akteur_innen im sozialen Raum und ihre Position bestimmt (vgl. Bourdieu 1991, S. 29).
Mit diesem theoretischen Grundgerüst Bourdieus kann ich in meiner Untersuchung die Handlungsräume von Kunstakteur_innen als machtstrukturierte, soziale Interaktionsfelder verstehen und deuten. Beckers Überlegungen öffnen den analytischen Blick für die komplexen Beziehungsgeflechte im Kunstbetrieb und die sozioökonomischen Bedingungen, in die diese sozialen Interaktionsfelder eingelagert sind. Bourdieu wiederum ergänzt diesen Blick um die Perspektive auf die machtvolle Durchdringung des Kunstfeldes, seiner Strukturen und Logiken sowie als Feld, welches selber Wissen und Macht produziert. (Queer)Feministische Ansätze schärfen zum einen den Fokus auf den Aspekt der Macht im Kunstfeld, indem sie auf die interdependenten sozialen Kategorien verweisen, die durch die herrschenden asymmetrischen Geschlechter- und Klassenordnungen sowie strukturelle Rassismen bestimmt sind. Zum anderen tragen sie durch einen akteur_innen-, handlungs- und interventionsorientierten Zugang zu pluralisierten Verständnissen politischen Handelns und politischer Subjektpositionen (im Kunstfeld) bei. Der hohe Grad an Reflexionsbereitschaft, der feministische Theorien und Praxen leitet, schärft den Blick für die eigenen Einbindungen in normative, machtvolle Strukturen. Anschlussfähig daran sind wiederum europäisch ethnologische/kulturanthropologische Ansätze, die in den Blick nehmen, wie die Akteur_innen sich selber als kritische Agent_innen ihres Feldes wahrnehmen, reflektieren oder sich einer solchen Reflexion entziehen und welche Logiken, Bedeutungen, Narrative dadurch sichtbar werden.

In diesem Sinne möchte ich behaupten, dass mir alle erörterten Ansätze und Perspektiven zusammengenommen einen differenzierten Zugang für meine Untersuchung des Kunstbereichs als sozialem und politischem Handlungsfeld im Allgemeinen eröffnen und speziell, um das Raum- und Öffentlichkeitenproduzieren und -verhandeln durch Kunstakteur_innen in lokalen, städtischen Kontexten Rumäniens deuten zu können.

8. *Undoing The East* – Europäisch Ethnologische / Kulturanthropologische Perspektiven auf Transformation und Europäisierung

In diesem Kapitel möchte ich die Ansätze und Perspektiven der europäisch ethnologischen/kulturanthropologischen Transformations- und Europäisierungsforschung vertiefen, an die ich in meiner Untersuchung anschließe, die sie leiten und mir ermöglichen, mein

empirisches Material aus seinem lokalen Bezug herauszulösen und es in den sich überlagernden (Erfahrungs)Kontexten von sozialistischer Vergangenheit, neoliberaler Transformation, Europäisierung und Globalisierung zu deuten, die in den lokalen Orten wirksam sind. Die Auseinandersetzung erscheint mir wesentlich zu sein, um die komplexen politischen Zusammenhänge und ihre politischen Effekte in den Blick nehmen zu können, die das Feld der Raum- und Öffentlichkeitsherstellung im Rahmen künstlerischen Produzierens in Rumänien und als Teil eines europäischen Kunstfeldes bestimmen.

Mit Beginn der Umbrüche 1989 in den sozialistischen und kommunistischen Gesellschaften in „Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa“ waren diese durch grundlegende politische, soziale und wirtschaftliche Transformationsprozesse[36] bestimmt, deren symbolische und politische Konsequenzen bis in die Gegenwart bedeutsam sind. Transformation und Wandel ließen und lassen sich jedoch nicht nur in den ehemals sozialistischen Ländern beobachten. Im Zuge der Beendigung des Kalten Krieges, der damit einhergehenden „Neugestaltung“ Europas sowie neoliberaler Globalisierungsentwicklungen waren und sind bis heute alle Länder Europas und weltweit durch strukturelle Veränderungen (u. a. Postindustrialisierung, Postfordismus, Migrationsbewegungen) und Neuordnungen bestimmt. Pauschal lassen sich diese Entwicklungen als Entgrenzung des Kapitalismus, als „Erweiterung und Verdichtung globaler Netze, insbesondere jener ökonomischen Zuschnitts, bei Verengung (national)politischer Entscheidungs- und Handlungsräume“ zusammenfassen (vgl. Kreisky 2001a, S. 137). Merkmale dessen sind u. a. die Flexibilisierung der Arbeitsmärkte, Privatisierungen, Abbau des Sozialstaates und in Folge wachsende Ungleichheit, Prekarisierung der Lebens- und Arbeitsverhältnisse, gesteigerte Arbeitsmigration, Grenzabbau zwischen privilegierten Staaten bei gleichzeitigem Aufbau des Grenz- und Kontrollregimes der „Festung Europa“ gegen außereuropäische Migration sowie die Transnationalisierung der Lebenswelten durch digitale Vernetzung, erhöhte Mobilität und Migration, supranationale Kooperationen, Netzwerke und Interessensgruppen (vgl. Kreisky 2001a, S. 137-160).

[36] Mit Transformation meine ich nicht nur die strukturelle Umwandlung politischer und sozialstaatlicher Institutionen sowie wirtschaftlicher Betriebe auf den Makroebenen der Gesellschaft. Mit europäischen Ethnolog_innen/Kulturanthropolog_innen wie u. a. Niedermüller (1999/2000/2005), Hann (2002), Kaschuba (2007a+b), Keinz (2008) gehe ich davon aus, dass Transformationsprozesse alle gesellschaftlichen Sphären auch auf den Mikroebenen des Alltags durchdringen. Die Akteur_innen dieser sind durch ihre sozialen und kulturellen Praxen, d. h. ihre unterschiedlichen Lebenswelten, ihre Imaginationen, ihr Denken und Handeln sowie ihre Strategien (re)produzierender Teil dieser Prozesse. Sie deuten und verhandeln die Vorgänge auf den Makroebenen. Zwischen beiden Ebenen entsteht ein reflexives Verhältnis, das Niedermüller als symbolischen Raum bezeichnet, in dem „politische Ideologien und gesellschaftliche Ordnungsvorstellungen erfunden und konstruiert, zugleich aber auch dargestellt, inszeniert, ritualisiert […] werden.“ (vgl. Niedermüller 2000, S. 298). Die reflexive Beziehung zwischen makrostrukturellen Veränderungen und den kulturellen (Be)Deutungen und Dynamiken auf den Mikroebenen ist konstitutiv für den „Prozess des historischen und kulturellen Wandels“ (ebd. S. 298). Die kulturelle Konstruktion dessen gerät in den ethnologischen Blick sowie dabei insbesondere „die Art und Weise, wie verschiedene soziale Gruppen ihre eigenen Narrative über politischen und sozialen Wandel herstellen […]“ (ebd. S. 298).

Chari und Verdery sprechen angesichts dessen von der „Post-Kalten-Krieg"-Periode, die eben nicht nur den Wandel in den ehemals sozialistischen Ländern meint. Mit dieser Perspektive geraten vor allem die komplexen machtvollen Repräsentationssysteme und -logiken des Kalten Krieges in ihren Verflechtungen mit postkolonialen Zusammenhängen in den Blick, die alle Gesellschaften Europas und der Welt (auch) nach dem Fall des „Eisernen Vorhangs" jeweils unterschiedlich betreffen und die politisch wirksam sind (vgl. Chari/Verdery 2009, S. 6-34). Auf Letzteres komme ich an späterer Stelle zurück. Eine Forschung, die ausschließlich die Transformationen in den ehemals sozialistischen Ländern in den Blick nimmt, gerät in Gefahr, eine Denkrichtung zu fördern, welche – westlich-kapitalistische Systeme als Norm setzend – die „osteuropäischen" Gesellschaften als defizitär imaginiert und von ihnen eine nachzuholende Moderne einfordert. Diese meint im Wesentlichen die einseitige und stringente Transition vom zentralistischen Staatssozialismus hin zu marktwirtschaftlich-kapitalistischen Demokratien (vgl. Niedermüller 1999, S. 56; Keinz 2008, S. 54; Randeria/Römhild 2013, S. 21).

8.1 *Othering*-Prozesse und die Fortsetzung binärer Denklogiken im Kontext europäischer Prozesse der Gegenwart

Die Transformationsforschung der letzten 25 Jahre in den und vor allem über die ehemals sozialistischen Länder „Osteuropas" hat widersprüchliche und problematische Praxen und Wissensproduktionen hervorgebracht. Peter Niedermüller konstatiert bis in die Gegenwart reichend eine verbreitete Forschungspraxis – auch der Kultur- und Sozialanthropologie –, die „im Osten vor allem die Zeichen und Symbole einer vom Westen abweichenden Gesellschaftsordnung sucht" (Niedermüller 2005, S. 57). Gesellschaftliche und politische Konfliktfelder werden als Repräsentationen eines Modernitätsdefizits gedeutet. In dieser Weise werden die kulturellen Konstruktionen eines imaginiert „rückständigen Osteuropas", in Relation zu einem imaginiert „fortschrittlichen, normsetzenden Westeuropa", stetig aufs Neue essentialisiert. Ohne sich wesentlich von der Logik „Ost vs. West" und den Rhetoriken des Kalten Krieges zu unterscheiden, setzen sich dichotome Denkmuster nach 1989 fort, wenn auch andere Begrifflichkeiten verwendet werden wie „Zentrum vs. Rand/Peripherie" oder „Neues vs. Altes Europa" (vgl. Kaschuba 2007a, S. 32-34). Gleich, welche Begrifflichkeit zur Kategorisierung im Endeffekt aufgerufen wird, werden „Ost" und „West" als gegensätzliche und in sich homogene Einheiten wahrgenommen sowie in entsprechenden stereotypen Bildern und Narrativen repräsentiert. Ihre Ursprünge liegen

historisch viel weiter zurück als die Ära des Sozialismus (vgl. Keinz 2008, S. 53). Vielmehr führen sie ins 19. Jh., an dessen Ende der Konstruktionsprozess der „europäischen Moderne“ begann.[37]

Unabhängig davon wie different die Regionen und einzelne ehemals sozialistische Gesellschaften aufgrund historischer wie gegenwärtiger Entwicklungen sein mögen, sie werden als grundsätzlich „anders“, am Maßstab westlich-kapitalistischer Gesellschaften gemessen, wahrgenommen und gedeutet (vgl. Niedermüller 2005, S. 57). Durch die binäre „Ost-West“-Kategorisierung werden diametral dazu verlaufende Differenzen und Gemeinsamkeiten zwischen den Gesellschaften Gesamteuropas ausgeblendet. Das Narrativ der „Andersartigkeit des Ostens“ wirkt sowohl auf den politischen Makroebenen der EU und der Nationalstaaten als auch auf den gesellschaftlichen Mikroebenen. Im Zuge der Europäisierung[38], der EU-Erweiterungs- und Integrationsprozesse sowie der Debatten um die „europäische Identität“, die Sicherheit in Europa und das europäische Grenzregime bestimmen Fragen zur Definition Europas und davon abgeleitet der Zugehörigkeit zu und des Aus-

[37] Innerhalb Europas schaffte die europäische Moderne, als ein Produkt der Aufklärung, Nationalstaatengründung und Industrialisierung, seit Ende des 19.Jh. „symbolische Geographien“, d. h. die politische und kulturelle Instrumentalisierung bestimmter Regionen Europas. Maria Todorova analysiert in „Imagining the Balkans“ (1997) die Mechanismen der Herstellung und Reproduktion symbolischer Geographien wie u. a. den „Balkan“ in Europa. Die Definitionsmacht liegt seitdem bei den westlichen Ländern Europas wie u. a. Frankreich, Großbritannien, Deutschland, die sich als Norm und Maßstab inszenierendes „Westeuropa“ erst durch die Konstruktion eines Gegenbildes bzw. „anderen Europas“, in diesem Fall „Osteuropa“, Identität, Existenz und Legitimität erschaffen (vgl. u. a. Randeria/Römhild 2013, S. 20-21). „Westeuropa“, „Osteuropa“, „der Balkan“ etc. sind demnach keine geografischen Bezeichnungen, sondern stehen für bestimmte Semantiken und sind entweder tendenziell negativ (rückständig, unzivilisiert, arm, konfliktreich = Osteuropa) oder positiv (modern, zivilisiert, fortschrittlich, wohlhabend = Westeuropa) konnotiert und repräsentiert. Diese Zuschreibungen haben in den letzten 150 Jahren auf Grund politischer und soziokultureller Entwicklungen, geografische Verschiebungen erfahren, sich jedoch in ihren Grundzügen (Konnotation, Stereotypen) kaum verändert (vgl. Niedermüller 1999, 47-64).

In der Zeit des Kalten Krieges waren „West- und Osteuropa“ klar politisch und symbolisch geteilt und in diesem Sinne repräsentiert. Beide Systeme (das kapitalistische und das sozialistische) schafften auch auf der medialen Ebene visualisierte Feindbilder vom jeweils „Anderen“. Nach dem Fall des „Eisernen Vorhangs“ 1989/90 geraten die zuvor scheinbar klaren Feindbilder ins Wanken. Das kapitalistische „Westeuropa“ muss reagieren, um weiterhin die Definitionsmacht zu behaupten. Legitimiert wird das durch die Beschwörung des Kollapses des sozialistischen Staatssystems. „Ost-West“-Dichotomien werden fortgeschrieben durch die Vorstellung und wissenschaftliche Konstruktion eines rückständigeren „Osteuropas“, das das „westliche Moderne-Modell“ nun in Form sozialer Marktwirtschaft und Demokratie nachzuholen hat. Da der so genannte „westliche Wohlstandsstaat“ aufgrund neoliberaler Entwicklungen in Folge von Globalisierung und Postindustrialisierung jedoch ebenfalls tiefgreifende Veränderungen durchläuft bzw. sich in Auflösung befindet, ist die Forderung nach diesem Modell als dem Ziel der „postsozialistischen Transformation“ als unmöglich zu bezeichnen (vgl. Niedermüller 1999, S. 47-64).

Wenn ich in dieser Arbeit die Begriffe „West- und Osteuropa“ verwende, verstehe ich sie anschließend an o.g. Ausführungen nicht als geographische Bezeichnungen, sondern als kulturelle Konstruktionen, die mit spezifischen Bedeutungen aufgeladen und bis in die Gegenwart politisch wirkmächtig sind.

[38] Mit Europäisierung meine ich zum einen die Beitritte und Integration von Ländern in die Europäische Union. Diese gehen einher mit der Übernahme eines umfangreichen EU-Regelwerks sowie den entsprechenden Reformen und Anpassungen bestimmter nationaler Gesetze, Regeln und Politiken der einzelnen Länder an die von Brüssel vorgegebenen EU-Standards. Aus europäischer ethnologischer/kulturanthropologischer Perspektive ist die „politische Integration Europas ein kultureller Prozess, der oft unmerklich im alltäglichen Funktionieren und Handeln der beteiligten Organisationen und Akteure geschieht“ (Welz/Lottermann 2009, S. 11). Die Europäische Ethnologie/Kulturanthropologie richtet den Blick auf die Alltagsebenen der Gesellschaften und untersucht, wie die Veränderungen und das „Machen von Europa“ in den sozialen Praxen der Akteur_innen sichtbar wird, insbesondere jedoch, welche Narrative, Bilder und Vorstellungen dabei als symbolische Dimensionen europäischer Identitätsprozesse verhandelt werden. Die soziale Konstruktion EU-Europas gilt es „vor Ort in den in den Europäisierungsprozess einbezogenen Gesellschaften“ zu untersuchen, konstatieren Gisela Welz und Annina Lottermann. Sie sprechen in dem Zusammenhang von einer „Europäisierung von unten“, die eben nicht hegemoniale politische Prozesse der EU-Politik meint, die „von oben“ steuern, sondern die Herstellung (EU)Europas durch die alltäglichen Handlungen der Akteur_innen der unterschiedlichen Gesellschaften (vgl. Welz/Lottermann 2009, S. 11-13; Poehls/Vonderau 2006, S. 7-9). Dieser Perspektive auf Europäisierung als einem kulturellen Prozess, der insbesondere auf den Alltagsebenen der Gesellschaften zu untersuchen ist, schließe ich mich in meiner Arbeit an.

schlusses daraus sowohl die EU- und nationalstaatliche Politik als auch die soziokulturellen Debatten innerhalb und zwischen den Gesellschaften. Die Prozesse und diskursiven Verhandlungen sind machtvoll strukturiert, da sie von den sich als Norm imaginierenden und imaginierten „Zentren Westeuropas" her argumentiert und durchgesetzt werden, zu denen Europas „osteuropäische Ränder" in einem defizitären Verhältnis vorgestellt werden (vgl. u. a. Kaschuba 2007b, S. 7, Randeria/Römhild 2013, S. 21).

Um dieses Verhältnis zu legitimieren, haben die entsprechenden symbolischen Zuschreibungen eines „rückständigen Osteuropas" versus eines „fortschrittlichen Westeuropas" Fortbestand bzw. werden reaktiviert. Wenn in den Medien von „balkanischen" Zuständen gesprochen wird, um auf vermeintlich erhöhte Korruption, Armut, Kriminalität und fehlende demokratische Strukturen in bestimmten Regionen Europas zu verweisen, so wird dabei auf bereits im 19. Jh. konstruierte Stereotypen zurückgegriffen. Diese unterscheiden sich lediglich in der aktuellen Ausprägung. Die Zuschreibungen finden jedoch nicht nur einseitig statt. Die Selbstwahrnehmung der ehemals sozialistischen Gesellschaften ist ebenfalls durch diese bestimmt, so dass sie aktiv am Prozess des *Othering* teilhaben.

So verweist der Kulturwissenschaftler und Kurator Marius Babias, in Anlehnung an Edward Saids Überlegungen in seinem Buch „Orientalismus" (1978), auf die Selbstkolonialisierung der „osteuropäischen", ehemals sozialistischen Länder. Diese geschähe durch den Akt der Selbstwahrnehmung und Selbstkonstruktion in den Begriffen des „Westens". In dieser Weise würde die „westliche" Herrschaft über den „Osten" ideologisch gefestigt. „Westliche" Hegemonie konstituiere und verwirkliche sich in dem Moment, in welchem sich die „osteuropäischen" Akteur_innen selber als „Osteuropäer_innen" und als Objekte „westlicher" Herrschaft definieren würden (vgl. Babias 2008, S. 15). Deutlich wird das, wenn die Europäische Ethnologin Asta Vonderau in ihrer Arbeit zur Konstruktion und Repräsentation von Identitäten in Litauen kritisiert, dass in den dortigen gesellschaftlichen Debatten, Narrative vom „rückständigen Osten" produziert werden, um die sozialistische Vergangenheit zu de- und den „neuen, westlichen" Weg als „fortschrittlich-europäischen" und einzige Alternative zu legitimieren, um den imaginierten Status am „Rand" Europas nach und nach verlassen zu können (vgl. Vonderau 2007, S. 223).

Die Kuratorin und Kunstwissenschaftlerin Zdenka Badovinac spezifizierte die identitätskonstituierenden Zuschreibungen bereits Ende der 1990er Jahre für den Bereich der Kunst:

„It is true that the otherness of the East is also already stereotyped and almost folklorised in the domain of art. […] If we talk about art creativity in Eastern Europe, […] we risk pushing it even further into the world of otherness. We risk making its otherness even more evident, even within institutionalised frameworks, since we mostly present ourselves – consciously or not – in the way we believe the Other *(aus dieser Perspektive „der Westen", Anmerk. d. V.)* would want to perceive us" (Badovinac 1999, S. 9).

Auch wenn seitdem mehr als ein Jahrzehnt vergangen sein mag, so ist insbesondere für den Kunstbereich zu beobachten, dass sich die Suche meist „westeuropäischer" Kurator_innen, Kunstinitiativen und Förderorganisationen nach dem irgendwie „Anderen" bzw. „Exotischen" in den Positionen von Künstler_innen der ehemals sozialistischen Länder bis in die jüngste Vergangenheit kontinuierlich fortsetzt. Davon zeugen (Groß)Veranstaltungen wie beispielsweise „In the Search of Balkania", Graz 2002, „Blood and Honey", Wien 2003 und „In den Schluchten des Balkans", Kassel 2003, die insbesondere den Mythos der „Balkan-Region" fokussierten, „Ostalgia", New York 2011 oder die Ausstellung „Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe", Wien/Warschau 2010, die einen imaginiert homogenen Kunstbereich auf den Prüfstein der Geschlechtersensibilität stellte. Diese Veranstaltungen wurden nicht nur von „westeuropäischen" Akteur_innen initiiert, sondern auch für ein entsprechendes Publikum. Zwar ist ihnen laut Aussage der Organisator_innen gemein, mit Mythisierungen, Exotisierungen und Stereotypen hinsichtlich bestimmter kulturell konstruierter Regionen brechen zu wollen. Jedoch wird durch die einseitige Konzentration auf die Teilnahme von Künstler_innen aus den ehemals sozialistischen Ländern bzw. Ländern, die als „Balkan" konstruiert und imaginiert werden, sowie durch die Konzeption und Thematik selbst erneut ein künstlicher Dualismus geschaffen. Dieser nährt vielmehr den Mythos des „Anderen" in diesen künstlerischen Positionen und unterstützt die Vorstellung einer Homogenisierung bestimmter Regionen, ihrer Bewohner_innen und konkret ihrer Kunstakteur_innen, anstatt sie zu dekonstruieren.

Wenn Kunstakteur_innen aus den im „westlichen" Interessensfokus stehenden Regionen sich selber eine „osteuropäische oder balkanische Identität" zuschreiben und künstlerische Themen bearbeiten, die sie als vermeintlich „osteuropäisch bzw. balkanisch" definieren (oder sie als solche „verkaufen"), um die momentane Möglichkeit der internationalen Anerkennung und Repräsentation zu nutzen, können sowohl unbewusste Aneignungen als auch strategische Überlegungen (oder eine Mischung aus beidem) dahinter stehen.

In Interviews und Gesprächen, die ich im Rahmen meiner Forschungen im rumänischen Kunstkontext führte, wurden diese Erfahrungen von Kulturschaffenden mehrfach thematisiert und problematisiert. Die Kunsthistorikerin und Kuratorin Liviana D. dazu:

„Hier gab es sehr unterschiedliche Reaktionen auf den Balkan-Hype in Europa, denn wir haben bislang nicht geglaubt, dass Rumänien ein Balkan-Land ist. […] Aber das hat sich dann so stark geändert, als die ganzen berühmten Kuratoren wie Peter Weibel usw. gekommen sind. Was gut war: Viele Künstler haben eine Chance bekommen, an wichtigen Orten auszustellen und man hat über sie gesprochen, aber mit dieser Balkan-Hysterie [fand] ich das ein bisschen lächerlich. Das war wie eine Modeerscheinung. Alle haben diese Richtung eingeschlagen und man wusste eigentlich gar nicht, was sie wollen oder suchen." (Liviana D., Kunsthistorikerin, Kuratorin, Interview vom 22.03.2005).

Die meisten Kunstakteur_innen intendieren selbstverständlich, sich von den Kategorisierungen „balkanisch, osteuropäisch oder postsozialistisch" zu befreien, um als ihren „westeuropäischen" Kolleg_innen gleichberechtigt an der Herstellung eines transnationalen (europäischen) Kunstbereichs und seiner Debatten beteiligt zu sein, ohne auf ihre Herkunft reduziert bzw. als Expert_innen für bestimmte symbolische Kontexte vorgestellt und präsentiert zu werden. Die Bukarester Kuratorin Raluca V., eine der Initiator_innen des in dieser Arbeit exemplarisch untersuchten Kunstprojekts *The KNOT,* erzählte mir 2008, wie sie jahrelang als Insiderin und Spezialistin, die „osteuropäische" Kulturproduktion betreffend, zu Konferenzen, Ausstellungen und Biennalen eingeladen wurde. So hätte sie zwar ihre Netzwerke, ihre Auslandserfahrungen und ihre Expertise ausbauen können, in erster Linie jedoch unter der Identitätszuschreibung der „osteuropäischen" Kulturproduzentin. In den letzten Jahren, insbesondere seit Rumäniens Beitritt zur Europäischen Union 2007, so berichtete sie, könne sie sich mehr und mehr von diesem Vehikel verabschieden, welches sie über einen langen Zeitraum nicht nur in der Wahrnehmung Anderer, sondern auch in ihrer eigenen determinierte. Für die zunehmende Brüchigkeit der genannten Zuschreibungen lassen sich meiner Forschungserkenntnis nach verschiedene Gründe analysieren, die ich an dieser Stelle nur kurz benennen werde, um sie an späterer Stelle auszuführen: Zum einen hat die EU-Integration einer Vielzahl der ehemals sozialistischen Länder zu einer imaginierten „Normalisierung" (d. h. zu einer „Verwestlichung" aus hegemonialer Perspektive) dieser Gesellschaften geführt. Die herrschende Vorstellung und kulturelle Kategorisierung des „Ostens" hat sich dafür weiter „ostwärts" verschoben bzw. konzentriert sich gegenwärtig auf Regionen wie die ehemaligen Sowjetrepubliken, die Türkei oder China, womit auch neue symbolische Orte der Exotisierung produziert wurden. Zum anderen setzen viele Kunstakteur_innen aus den ehemals sozialistischen Ländern in den letzten

Jahren vermehrt auf lokale und regionale Vernetzung und Kooperationen und orientieren sich nicht mehr wie noch in den 1990er und frühen 2000er Jahren in erster Linie in Richtung „westeuropäischer" Kunstszenen und nach ihren Möglichkeiten der Repräsentation in diesen Kontexten.
Gleichzeitig haben sich im Zuge der Transnationalisierung der lokalen und regionalen Kunstszenen Europas (und darüber hinaus) aufgrund gesteigerter Mobilität, digitaler Vernetzung und internationaler Förderprogramme Formen der Vernetzung und inhaltlichen Zusammenarbeit von Akteur_innen entwickelt, die sich vielmehr auf die Gemeinsamkeiten von Erfahrungen in ihren lokalen, sozialen und individuellen Ausdifferenzierungen konzentrieren. Dabei erfährt z. B. die Referenz „Großstadt" als Kontext künstlerischer Produktion eine weitaus zentralere Bedeutung als die Referenz „Osteuropa" oder „postsozialistisch". Vielfach überlagern sich Kategorisierungen, Differenzierungen und Abgrenzungen, interagieren miteinander und gewinnen je nach Zusammenhang und Anliegen mal mehr mal weniger Bedeutung.

Seit Ende der 1990er Jahre setzen sich Europäische Ethnolog_innen/Kulturanthropolog_innen verstärkt und selbstreflektiert mit dem Prozess des *Othering* in Forschungen zu „Osteuropa" oder anderen „Randregionen" Europas in ihren Untersuchungen und Wissensproduktionen auseinander (vgl. u. a. Todorova 1997, Burawoy 1999, Verdery 1999/2002, Vincze 2003, Niedermüller 2005, Vonderau 2007, Darieva/Kaschuba 2007, Keinz 2008, Buden 2009, Römhild 2010, Nae 2011, Ehrlich 2014). Denn konstruiert man wie ich als Forscherin sein Feld in der Weise, dass den historischen, politischen und sozialen, ehemals sozialistischen Kontexten eine spezifische Bedeutung für die Analyse zugeschrieben wird, gerät man schnell in den Konflikt, durch das Konstruieren des Feldes und seiner Fragestellungen sowie durch das Nutzen bestimmter Begrifflichkeiten und Differenzierungen, Dualismen und normative Denkrichtungen zu reproduzieren, anstatt sie zu hinterfragen und sie aufzubrechen. Während meiner Forschung machte ich die Erfahrung durch gewisse Fragestellungen in Interviews, bei denen ich mich und meine Verständnisse unbewusst als Norm setzte, spezifische Kategorisierungen aufzumachen, um meine Gesprächspartner_innen, ihre Verständnisse und Praktiken zuzuordnen, abgrenzend von meinen eigenen als einer im Westberliner Kontext sozialisierten Akademikerin. Das Wissen um die eigene Eingebundenheit in machtvolle Herstellungs- und Reproduktionsprozesse des *Othering* sowie die kritische Reflexion der eigenen

(Sprecher_innen)Position dabei sollte, wie bereits im Kapitel „Zugänge und Methoden“ ausgeführt, wesentliche Auseinandersetzung jeder (europäisch ethnologischen/kulturanthropologischen) Wissensproduktion sein.

8.2 Nationale Eigenheiten am Beispiel Rumäniens: eine Skizzierung

Katherine Verdery und Michael Burawoy verweisen trotz vieler Parallelen, die sich vor und nach 1989 in den strukturellen Entwicklungen der „osteuropäischen“ Länder beobachten lassen, auf ihre kulturhistorischen, aber auch politischen Differenzen sowie die sehr unterschiedlichen Ausgangssituationen der Länder nach den Umbrüchen von 1989/90. (Verdery/Burawoy 1999, S. 15)

So verfolgte beispielsweise Rumänien unter dem Staatspräsidenten Nicolae Ceauşescu ab den 1970er Jahren einen vom zentralistischen Moskau weitgehend autonomen Sonderweg. Er wandte sich vom sozialistischen Staatenbund ab und strebte von Anfang an eine nationalkonservative Politik des Sozialismus an, an deren Spitze er sich als Diktator stellte. Der beispiellose Personenkult Ceauşescus, die extreme physische wie mediale Isolation der Bevölkerung gegenüber den östlichen wie westlichen Nachbarstaaten, die umfassende Bespitzelung und Verfolgung von (vermeintlich) regimekritischen Menschen durch die *Securitate*[39], die repressive pro-natale Geschlechterpolitik, die einen massiven Eingriff in das Recht der Frauen darstellte, über ihren Körper zu verfügen sowie schlussendlich die hohe Staatsverschuldung aufgrund von Misswirtschaft der 1980er Jahre, die zu drastischen Kürzungen der sozialen Leistungen und der Grundversorgung führten und weite Teile der Bevölkerung verarmen ließen, sind nur einige Beispiele der Ära des Terrors unter Ceauşescus Diktatur. Diese endete 1989 blutig mit der mehr als 1000 Todesopfer fordernden „Revolution“[40] und der Hinrichtung des Präsidentenehepaars. Die schwierige Ausgangssituation wegen der wirtschaftlichen Niederlage Rumäniens und dem nicht vollzogenen endgültigen Bruch mit der politischen Vergangenheit aufgrund der Machtübernahme durch frühere kommunistische Eliten nach der „Revolution“ von 1989 gestalteten die Emanzipation und den Start des Reformprozesses mit dem Ziel, „pluralistische Demokra-

[39] Die *Securitate* war von 1948-1990 der rumänische Geheimdienst mit ca. 40.000 offiziellen und 400.000 inoffiziellen Mitarbeiter_innen.

[40] Die Politikwissenschaftlerin Ute Gabanyi spricht von einem „revolutionären Staatsstreich“, der 1989 in Rumänien stattgefunden hat und der aus „zwei sich teils gegenseitig bedingender revolutionärer Handlungsstränge zusammengesetzt war: Volksaufstand und Staatsstreich.“ (vgl. Gabanyi 1998, S. 154). In diesem Sinne beschreiben Gabanyi und Hunya die rumänische Revolution zunächst als „unvollendet“, da sie anfangs in einem Putsch der Eliten endete, anstatt in der Machtübernahme oppositioneller, demokratischer Kräfte. Mit der Änderung der Verfassung 1991 und der Parlamentswahlen 1992 kann von einem demokratischen System in Rumänien gesprochen werden (vgl. Gabanyi/Hunya 1994, S. 77).

tie und Marktwirtschaft“ einzuführen, besonders schleppend (vgl. Gabanyi 1998, S. 203-240). Stärker als in den meisten anderen ehemals sozialistischen Ländern war die sozioökonomische und politische Situation in Rumänien in den ersten 15 Jahren nach dem Umbruch geprägt durch politische Vetternwirtschaft und Instabilität, Korruption, wirtschaftliche Rezession, hohe Arbeitslosigkeit, verschlechterte soziale Versorgung und sich verschärfende soziale Gegensätze, insbesondere im Vergleich von ruralen gegenüber urbanen Regionen. Seit den 1990er Jahren und insbesondere mit dem Wegfall der Visumspflicht für rumänische Staatsbürger_innen 2002 kam es zu einer hohen Arbeitsmigration in die Länder des Schengen-Raums (vor allem nach Italien, Spanien, Deutschland, Großbritanien).

Mitte 2007 arbeiteten etwa 3,4 Millionnen von ca. 21 Millionen Einwohner_innen im Ausland.[41] In den 2000er Jahren verzeichnete Rumänien erstmals einen wirtschaftlichen Aufschwung. Durch den Beitritt zur EU wurde das Land für Investor_innen interessanter. Diese kurze Zeit endete jedoch 2008 im Zuge der weltweiten Finanzkrise, die Rumänien besonders hart traf. In Folge drastischer Sparmaßnahmen 2010 wurden u. a. die Gehälter im öffentlichem Sektor um 25 % gekürzt, Renten um 15 %, Sozialleistungen wie das Elterngeld gestrichen, ein Viertel der Krankenhäuser geschlossen und mehr als 100.000 Stellen im Staatsdienst abgebaut. Das Land war auf IWF-Kredite mit entsprechend harten Bedingungen angewiesen, die bis Ende 2015 zurückgezahlt wurden.[42] Von den Auswirkungen der Krise hat sich Rumänien jedoch bis heute noch nicht erholt. Vielfach scheint es, als hätte sich die krisenhafte Situation zu einem Dauerzustand entwickelt, wie es sich auch im Kunstsektor zeigt. Die seit Jahren schon gering ausgestatteten nationalen Kulturfördertöpfe waren und sind von weiteren Einsparungen betroffen. Kommunale Galerien und Ateliers mussten schließen. Ein Ort wie das international renommierte *Centrul Național al Dansului* (Nationale Zentrum für zeitgenössischen Tanz) in Bukarest, vormals ansässig im Gebäude des Nationaltheaters, wurde 2011 gezwungen, sich ohne staatliche Unterstüzung neue Räumlichkeiten zu suchen und anzumieten. Insbesondere Projekte und Räume der freien Kunstszenen sind fast ausschließlich auf die Unterstützung durch ausländische Stiftungen (z. B. ERSTE, Allianz Kulturstiftung) und europäische Förderprogramme (z. B.

[41] Vergleiche http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/laenderprofile/57804/zuwanderung-seit-1990, Zugriff: 21.01.2016.

[42] Vergleiche z. B. http://www.siebenbuerger.de/zeitung/artikel/rumaenien/10036-drastische-sparmassnahmen-in-rumaenien.html und http://www.adz.ro/artikel/artikel/iwf-rumaenische-regierung-hat-kredite-zurueckgezahlt, Zugriff: 16.12.2015.

European Cultural Foundation) angewiesen oder auf private Mäzene. Die rumänische Kuratorin Marta Jecu konstatiert:

„The majority of art projects are still, to this day, supported through volunteer efforts and minimal financing from foreign cultural institutes or European funds. This situation determines the compensatory character of artistic production and the need to create space for art forms that have been historically absent from the Romanian scene." (Jecu 2015, o. S.).

Mit dieser kurzen Skizzierung möchte ich zeigen, dass die politische, soziale und ökonomische Situation Rumäniens vor und nach 1989 zwar in vielerlei Hinsicht vergleichbar ist mit der anderer ehemals sozialistischer Länder, in manchen Aspekten jedoch auch stark davon abwich. Insbesondere die Erfahrungen der Menschen unter der Herrschaft Ceauşescus waren spezifische, die sich nur teilweise mit denjenigen anderer Gesellschaften des sozialistischen Staatenbunds vergleichen lassen. Die Erfahrungen prägen bis heute, so meine Annahme, die Verständnisse von Öffentlichkeit, politischem Handeln und zivilgesellschaftlicher Teilhabe. Das gilt natürlich in ähnlicher Weise für alle diese Gesellschaften mit ihren jeweils spezifischen historischen (politischen, sozialen, kulturellen, ökonomischen) Entwicklungen.

8.3 Die Perspektive „multipler Modernen"

Die Prozesse der so genannten „postsozialistischen Ära" gelten mittlerweile als weitgehend abgeschlossen – nicht zuletzt aufgrund der EU-Integration eines Großteils der entsprechenden Länder 2004, 2007 und 2013. Die Gesellschaften sind – mit Steven Sampson gesprochen – nunmehr mit einer „post-postsozialistischen" Realität konfrontiert. Sampson beschreibt diese als eine Periode „[…] where the shock of the new has worn off and where the larger structures of the new global order have become embedded in people´s consciousness." (vgl. Sampson 2002, S. 289). Die Rahmenbedingungen neoliberaler Wirtschafts- und Gesellschaftsordnungen, gekennzeichnet durch prekäre Arbeitsbedingungen in den wachsenden Dienstleistungssektoren, Privatisierung, Kommerzialisierung sowie starken sozialen und ökonomischen Gefällen, bestimmen das Alltagsleben der Menschen heutzutage maßgeblich in allen (europäischen) Gesellschaften. Dennoch ist – so argumentiert Niedermüller – die Alltagsrealität in den ehemals sozialistischen Ländern bis heute zusätzlich durch ein Spannungsfeld charakterisiert (vgl. Niedermüller 2005, S. 61). Nach Niedermüller ergibt sich dieses Spannungsfeld, indem der Sozialismus zwar einerseits wesentlichen universalen Prinzipien der Moderne folgte, andererseits jedoch von den westli-

chen Modernen abweichende Gesellschaftsordnungen hervorbrachte. Deren Logiken und Mechanismen prägen bis heute den Alltag in den entsprechenden Ländern mit. Er plädiert in Anlehnung an die Überlegungen von Shmuel Eisenstadt (2000/2007)[43] für das Denken „multipler Modernen" (vgl. auch u. a. Trouillot 2002, Welz 2005, Keinz 2008). Denn „um die Vielfalt moderner Gesellschaftsordnungen gerecht zu werden, muss das Modell der einen Moderne durch die Vorstellung der Pluralität von Modernen abgelöst werden." (Niedermüller 2005, S. 59). Damit wird das Konzept der „westlich-europäischen Moderne" als einzigem Bezugspunkt in Frage gestellt und seine fortwährend reproduzierte diskursive und symbolische Macht problematisiert. Niedermüller führt aus:

> „Die Theorie der 'multiple modernities' macht […] deutlich, dass es ein konstitutives Merkmal der europäischen Moderne ist, dass sie andere Modernitätsvorstellungen bzw. abweichende Formen der Moderne nicht toleriert. […]. Vielmehr wird die diskursive und symbolische Macht der europäischen Moderne herausgestrichen, die darüber entscheiden will und kann, was Moderne bedeutet und wie Moderne definiert werden muss, um vor diesem Hintergrund bestimmte Gesellschaftsordnungen […] als nicht-modern markieren […] zu können." (Niedermüller 2005, S. 61).

Dieser Ansatz eröffnet eine Perspektive, die von der dichotomen Vorstellung eines „archaischen Ostens" gegenüber einem „fortschrittlichen Westen" und somit von einer defizitären Moderneentwicklung „osteuropäischer" Gesellschaften wegführt und ihnen damit gleichzeitig „das Recht auf und die Fähigkeit der Gestaltung eigener Entwicklungsrichtungen" zuspricht (vgl. Welz 2005, S. 21). Feministische und geschlechterkritische Sozial- und Politikwissenschaftlerinnen wie u. a. Eva Kreisky (1996/1997), Birgit Sauer (1997/2000), Nickel (1998/2001) und die Kulturanthropologin Magyari-Vincze (2004) haben in ihren Analysen zur Geschlechterfrage im Kontext der „postsozialistischen" Transformationsprozesse darauf hingewiesen, dass die sozialistischen Länder aufgrund ihrer offiziellen Gleichstellungspolitik und Frauenemanzipation einen Modernitätsvorsprung gegenüber den kapitalistischen Ländern aufwiesen (vgl. u. a. Nickel 1998, S. 14). Die asymmetrischen Geschlechterverhältnisse sowie strukturelle Ungleichheit existierten unter dem Deckmantel der Gleichberechtigung, bei der vor allem die Steigerung der Produktion durch die weibliche Arbeitskraft im Interessensfokus stand, zwar auch während sozialistischer Zeiten weiter. Frauen waren meist voll erwerbstätig, jedoch gleichzeitig allein für

[43] Eisenstadt hat mit seinem Ansatz, nicht von *der* Moderne und ihrer Entwicklung, sondern von pluralen Modernen mit jeweils eigenen Prinzipien, Ordnungen, Logiken auszugehen, eine neue Denkrichtung angestoßen. Er spricht von einer Vielfalt von Modernen, die sich im außereuropäischen Raum parallel und in Auseinandersetzung mit den hegemonialen, westlich-europäischen Moderneprinzipien entwickelt haben. Diese sind nicht als defizitär zum „westlichen" Modell zu verstehen, sondern besitzen ihre eigene Legitimität. Er markiert die Hegemonie der europäischen Moderne als kulturelle, historische Konstruktion und eröffnet damit die Perspektive, den hegemonialen Status und den eurozentristischen Blick, der dem zugrunde liegt, zu hinterfragen und aufzubrechen (vgl. Eisenstadt 2000/2007).

die Reproduktionsarbeit zuständig, so dass patriarchale Strukturen kaum in Frage gestellt wurden. Zudem waren auch die Arbeitsmärkte vertikal wie horizontal segmentiert, und Männer bildeten trotz Frauenquote in Politik und Wirtschaft die Eliten in einem maskulinen Gebilde (vgl. Nickel 1998, S.11-14). Dennoch konstatieren die genannten Wissenschaftler_innen einen Modernitätsvorsprung der ehemals sozialistischen Länder, da die volle Erwerbsintegration von Frauen auch erhebliche emanzipatorische Aspekte beinhaltete: Die meisten Frauen waren gut ausgebildet und finanziell unabhängig. Die Arbeit gliederte sie in das öffentliche Leben ein, steigerte das Selbstbewusstsein, und berufliche Chancen boten sich auch außerhalb „feminisierter Sektoren" wie der Pflege, Betreuung und Erziehung. Die flächendeckende Kinderbetreuung und sozialen Absicherungen durch den jeweiligen Staat entlasteten Frauen von ihrer Rolle als Verantwortliche hinsichtlich der Familienarbeit. Mit den Zusammenbrüchen der sozialistischen Systeme nach 1989/1990 setzte ein so genannter „Backlash" ein, der Frauen im Zuge der Transformation zu kapitalistischen Gesellschaften sowie des Erstarkens der katholischen bzw. orthodoxen Kirchen zunehmend aus dem Erwerbsleben sowie anderen öffentlichen Bereichen, insbesondere der Politik, ausschloss, um sie in ihre „natürliche und traditionelle" Rolle als Hausfrau und Mutter „zurückzuführen". (vgl. Nickel 1998/2001; Magyari-Vincze 2004, S. 45-46). Mit diesem Beispiel möchte ich verdeutlichen, inwiefern bestimmte Modernitätsvorstellungen, die vom „westeuropäischen" Modell abwichen und -weichen, aus einer geschlechterkritischen Perspektive beispielsweise nicht rückständig, sondern im Gegenteil fortschrittliche Aspekte berücksichtigte, die 25 Jahre nach 1989 nun auch die deutsche Tagespolitik und gesellschaftlichen Debatten bestimmen: Die Einführung der Frauenquote oder das Recht auf einen Kita-Platz für jedes Kind etc..

Im Zuge der hegemonialen Prozesse der Angleichung der ehemals sozialistischen Gesellschaften an „westliche" Standards und Ordnungen wurden diese Ideen, Praktiken und damit gemachten konkreten Erfahrungen insbesondere von Frauen marginalisiert bzw. vollkommen ausgeblendet. Ich erwähne diesen wesentlichen Aspekt des Modernitätsvorsprungs sozialistischer Gesellschaften, da meine Forschung zeigt, dass die Selbstverständnisse der rumänischen Kunstakteurinnen der exemplarisch untersuchten Gruppe *h.arta* von den sozialistischen Weiblichkeitsmodellen bestimmt und wesentlich sind für ihre Positionierung und ihre künstlerischen Praktiken der Raum- und Öffentlichkeitsherstellung. Darauf werde ich später zurückkommen. Zwar werden diese Erfahrungen von Frauen weit-

gehend marginalisiert, sie haben jedoch, wie auch meine Untersuchung zeigt, weiterhin Bestand und sind wirkmächtig.

Aufgrund der sozialhistorischen und politischen Umstände nach dem 2. Weltkrieg, die dazu führten, dass Europa in zwei ideologische Lager geteilt wurde, mit sozialistischen Gesellschaftsordnungen auf der einen und kapitalistischen auf der anderen Seite, haben die Systeme teilweise gemeinsame, teilweise sehr unterschiedliche Vorstellungen von Moderne entwickelt. Niedermüller weist darauf hin, dass die sozialistischen Gesellschaften eindeutig modern waren. Dass Moderne bzw. Prinzipien von Moderne wie u. a. Industrialisierung, Urbanisierung, Technikglaube aus politischen und ideologischen Gründen jedoch anders verwirklicht wurde als in den kapitalistisch organisierten Gesellschaften (vgl. Niedermüller 2005, S. 62). Nach Beendigung des Kalten Krieges wird die ideologische Zweiteilung Europas in „West“ und „Ost“ brüchig, gleichzeitig werden die symbolischen Konstruktionen und Zuordnungen mit ihren Zuschreibungen, wie bereits ausgeführt, unter der neuen geopolitischen Situation fortgeschrieben, wenn auch teils unter Verwendung anderer Begrifflichkeiten wie „Zentrum vs. Rand“ oder „Altes vs. Neues“ Europa.

Mit der Perspektive „multipler Modernen“ können diese Begrifflichkeiten mit ihren entsprechenden Bedeutungen systematisch hinterfragt und als kulturelle und symbolische Konstrukte markiert werden, um sie „als sich verändernde, flexible und dynamische Bezeichnungen [zu] deuten, die von verschiedenen politischen Systemen und Gesellschaftsordnungen immer wieder neu ausgehandelt und interpretiert werden“ (Niedermüller 2005, S. 62). Vor allen Dingen kann sich der kultur- und sozialanthropologische Blick mit dieser Perspektive darauf richten, wie die Menschen der europäischen Gesellschaften ihr Alltagsleben im Kontext des politischen, ökonomischen und sozialen Wandels nach 1989 und den sich daraus ergebenen Spannungsfeldern deuten und mit welchen alten oder neu geschaffenen Bezugsrahmen sie es organisieren, ohne eine bestimmte gesellschaftliche Entwicklung als defizitär zu konstruieren. Dabei gilt es zu untersuchen – hier sehe ich auch einen wesentlichen Aspekt für meine Forschung –, welche unterschiedlichen gegenwärtigen und historisch bedingten (kollektiven) Erfahrungen sowie Vorstellungen die Akteur_innen dabei leiten und wie sie durch ihre Alltagspraxen und Imaginationen an der „Erfindung der Zukunft“ (Keinz 2008, S. 61) allgemein gesprochen oder konkreter am Produzieren von Europäisierung (Welz/Lottermann 2009, S. 11) beteiligt sind.

8.4 Erfahrungen zwischen Vergangenem, Gegenwärtigem und Zukünftigem

Ich verstehe meine Arbeit als „Ethnographie der Gegenwart“, welche mit Anika Keinz gesprochen „den dynamischen Charakter der gegenwärtigen politischen und gesellschaftlichen Konflikte/Problematiken“ in den Fokus nimmt sowie die sich wandelnden Bezüge der Akteur_innen, ohne dabei die Vergangenheit und Zukunft auszublenden (vgl. Keinz 2008, S. 64). Im Gegenteil geht es darum, die Dynamiken zwischen Vergangenem, Gegenwärtigem und Zukünftigem, die in den Erfahrungen, Vorstellungen und Visionen von Akteur_innen sichtbar werden, in den Blick zu nehmen und ihre Verknüpfungen und Überlagerungen zu untersuchen. Anknüpfend an die Überlegungen von Niedermüller und Keinz frage ich in meiner Forschung, in welcher Weise und mit welcher Bedeutung die Verständnisse und Praktiken rumänischer Kunstakteur_innen hinsichtlich des Produzierens von Räumen und Öffentlichkeiten im Rahmen künstlerischer Aktion bestimmt sind durch ihre sich überschneidenden (Alltags)Erfahrungen mit der sozialistischen Gesellschaftsordnung in Rumänien und ihren Logiken, den Transformationen und Neoliberalisierungen nach 1989, der EU-Integration und Europäisierung sowie den Folgen der andauernden ökonomischen und sozialen Krise. Des Weiteren frage ich nach ihren Erfahrungen im Kontext eines europäischen Kunstfeldes, an dessen Produktion sie in Form von konkreten Praktiken und visionären Vorstellungen teilhaben. Welche Narrative entwickeln die Akteur_innen selber hinsichtlich dessen und wie deuten sie ihre unterschiedlichen Erfahrungskontexte?

In diesem Sinne möchte ich die komplexen translokalen Zusammenhänge in den Blick nehmen, die die Handlungsräume der Akteur_innen und ihre Erfahrungen bedingen. Einen meiner Meinung nach zu kurz greifenden Bezugsrahmen, der die Handlungsräume als „postsozialistisch“ definiert, will ich hingegen unterlaufen. Wie u. a. Asta Vonderau verdeutlicht, führt die alleinige Referenz „Postsozialismus“ zum einen dazu, defizitäre Vorstellungen der ehemals sozialistischen Länder zu begünstigen, statt sie zu dekonstruieren. „Postsozialistische Kontexte“ werden mit dieser Perspektive als zu den „westlich-kapitalistischen“ Ländern different und problembehaftet imaginiert. Zum anderen verschleiert die Kategorisierung „postsozialistisch“ die Tatsache, dass der politische, ökonomische, soziale und kulturelle Wandel in den ehemals sozialistischen Ländern als Teil der europäischen und globalen Veränderungen im Zuge neoliberaler Globalisierungsprozesse zu verstehen und zu deuten und nicht von diesen separiert zu betrachten ist (vgl. Vonderau

2007, S. 221-222). Des Weiteren verengt der Bezugsrahmen „postsozialistisch“ den Blick auf die Erfahrungen der Akteur_innen mit dem sozialistischen Gesellschaftssystem sowie den unmittelbaren Einfluss der Transformation nach 1989/1990. Diese rückwärtsgewandte Perspektive erschwert eine zukunftsgewandte Blickrichtung gesellschaftlicher Entwicklung ohne das Vehikel „sozialistisch“ (vgl. Niedermüller 1999, S. 55).

Anknüpfend an die zuletzt erörterten europäisch ethnologischen/kulturanthropologischen Ansätze und Perspektiven geht es mir in dieser Arbeit grundsätzlich darum, dichotomes Denken in „Ost-West“-Logiken bzw. entsprechende Kategorisierungen mit ihren jeweiligen (defizitären) Zuschreibungen aufzubrechen. In diesem Kontext möchte ich jedoch auch untersuchen, wann und in welchen Zusammenhängen bestimmte Narrative, die eine defizitäre Logik befördern, aufgerufen (von mir als Forscherin oder von den Akteur_innen selbst) und noch wirksam sind oder eventuell auch strategisch von den Akteur_innen eingesetzt werden. Während meiner Feldforschung beim „Kunst im öffentlichen Raum“-Projekt *The KNOT* in Bukarest machte ich beispielsweise die Beobachtung, dass sowohl rumänische als auch nicht-rumänische Teilnehmer_innen die Vorstellung vertraten, dass solch ein Projekt im Bukarester Stadtraum (im Gegensatz zum Berliner Kontext) einen Modellcharakter hätte. Dieses Modell müsse an die lokale Bevölkerung vermittelt werden, da diese sonst nichts damit anzufangen wüsste – lautete die Argumentation. Diese Auffassung impliziert meiner Meinung nach die Idee eines spezifischen Kontextes, der, anders als beispielsweise der Berliner, pauschalisierend als „nachholbedürftig“ (und damit „defizitär“) in Hinblick auf künstlerische Interventionen im öffentlichen Stadtraum, die über die Errichtung eines Denkmals oder einer Skulptur hinausgehen, deklariert wird. Strategisch eingesetzt wird die „Nachholbedürftigkeit“ bestimmter Regionen von den Akteur_innen hingegen, wenn es um Projektförderanträge bei europäischen Stiftungen und Programmen geht, deren Förderpolitik darauf ausgerichtet ist, demokratische und zivilgesellschaftliche Strukturen in vermeintlich bedürftigen Regionen wie dem „Balkan“ zu stärken (vgl. Balkans Arts and Culture Fund (http://www.culturalfoundation.eu/bacf, Zugriff: 21.02.2016)). Narrative, die „Balkan“-, „Ost-West“- oder „Zentrum-Rand“-Kategorisierungen und entsprechende Zuschreibungen reproduzieren, sind, so meine Annahme, bis in die Gegenwart mit politischen Konsequenzen wirksam, wie man beispielsweise an den europäischen Kulturförderprogrammen sehen kann. In meiner Analyse möchte ich schauen, inwiefern sie jedoch auch brüchig, ambivalent und je nach Zusammenhang mal weniger mal mehr bedeutsam sind, da sie mit anderen Kategorisierungen,

Differenzierungen und Zuschreibungen wie z.B. „städtischer Kontext“, „freie Kunstszene“, „Geschlecht“ oder „Alter“, die an Bedeutung gewinnen, interagieren.

8.5 Die Perspektive „Post-Kalter-Krieg“ und Potenziale zur Dezentrierung Europas

Um mein Forschungsfeld der Raum- und Öffentlichkeitsherstellung im Rahmen künstlerischen Produzierens in Rumänien in seiner Verwobenheit von lokalen mit translokalen und europäischen Prozessen und Diskursen zu untersuchen sowie die verschiedenen sich überlagernden Erfahrungskontexte der Akteur_innen des Feldes in ihrer Komplexität zu fokussieren, nehme ich die von Chari und Verdery (2002/2009) stark gemachte „Post-Kalter-Krieg“-Perspektive ein. Sie eröffnet die Möglichkeit, die Prozesse der Transformation und Europäisierung in ihren komplexen und auch postkolonialen Verflechtungen zu verstehen, die alle europäischen Gesellschaften (sowie weltweit) nach Beendigung des Kalten Krieges jeweils unterschiedlich bestimmen. Sie verdeutlicht, dass sich Transformation und Wandel nach 1989/1990 nicht nur auf die ehemals sozialistischen Länder beschränkte, sondern die Umbrüche weltweit zu tiefgreifenden Veränderungen von Strukturen, Ordnungssystemen, Logiken und Vorstellungen führte, die sich in den einzelnen Regionen und Gesellschaften verschieden darstellen, jedoch immer von ungleichen Machtverhältnissen zeugen. Chari und Verdery schlagen vor, postkoloniale und postsozialistische Perspektiven in der „Post-Kalter-Krieg“-Forschung zusammenzuführen. In dieser Weise wird es möglich, vergangene imperiale Repräsentationspraktiken und koloniale Abhängigkeiten, die während des Kalten Krieges sowohl im kapitalistischen als auch im sozialistischen System existierten, mit denjenigen gegenwärtiger Entwicklungen zu vergleichen und in ihrem Zusammenwirken zu verstehen (vgl. Chari/Verdery 2009, S. 21; Randeria/Römhild 2013, S. 12). Abhängigkeitsbeziehungen und ungleiche Machtverhältnisse bestimmen auch die gegenwärtigen Prozesse der europäischen Integration nachhaltig; verständlich werden sie erst durch den Blick auf historische Entwicklungen (vgl. Randeria/Römhild 2013, S. 22-23). Rumäniens Beitritt zur Europäischen Union 2007 kann z. B., wie auch die Beitritte anderer Staaten, in gewisser Hinsicht als neokoloniale Konstellation verstanden werden, da sich das Land für die Aufnahme den strengen Reglements Brüssels zu beugen hat(te), die wiederum zu einer spezifischen Abhängigkeitssituation und imaginären Platzierung Rumäniens am „Rand“ EU-Europas führen. Mit der „Post-Kalter-Krieg“-Perspektive können demnach sowohl Brüche als auch Kontinuitäten beim machtvollen

Produzieren von „Zentren“ und „Rändern“ im Verhältnis von außer- und innereuropäischen Regionen sowie innerhalb Europas sichtbar gemacht und diese als symbolische Konstruktionen mit ihren entsprechenden politischen Konsequenzen markiert werden. Das Verständnis über diese Zusammenhänge kann nicht nur dazu beitragen, das Konstrukt Europa als imaginiertes, globales Zentrum zu dekonstruieren, indem „das europäische Denken, das […] zum geistigen Erbe aller geworden ist, nicht nur der Europäer, ganz neu zu fassen [ist], es neu zu erfinden [ist], und zwar von den Rändern und für die Ränder“, um der eurozentristischen Weltsicht entgegenzutreten, wie Welz in Anlehnung an Chakrabartys Forderungen zur Provinzialisierung Europas[44] konstatiert (vgl. Welz 2005, S 29). Es kann, auf den EU-europäischen Kontext übertragen, auch dazu dienen, die sich imaginierenden und imaginierten „westeuropäischen“ Zentren von ihren „Rändern“ her zu dezentrieren, indem Verständnisse, Praktiken und Visionen Letzterer in den Blick geraten (vgl. Römhild 2009, S. 262; Randeria/Römhild 2013, S. 11; Ehrlich 2014, S. 48).

Europäische Ethnolog_innen/Kulturanthropolog_innen wie u. a. Welz (2005/2009), Lottermann (2009), Römhild (2009/2010/2013) und Randeria (2013) haben deutlich gemacht, dass ein Perspektivwechsel in der Europäisierungsforschung notwendig ist. Es gilt, nicht nur „Europäisierung von unten“ zu untersuchen, womit das Herstellen (EU)Europas, verstanden als kultureller Prozess, auf den Alltagsebenen der sozialen Akteur_innen in den unterschiedlichen lokalen gesellschaftlichen Kontexten gemeint ist, sondern eben diese Herstellung auch von ihren „Rändern“ her zu denken (vgl. Welz/Lottermann 2009, S. 12). Dazu bedarf es einer kritischen Auseinandersetzung mit europäischer Moderne und hegemonialen, ausgrenzenden Logiken, die europäisches Denken bestimmt haben und weiterhin bestimmen. Der machtvolle Prozess des Produzierens (EU)Europas bzw. von Europas „Zentren“ geschieht in diesem Sinne durch die fortlaufende Ausgrenzung und Marginalisierung vermeintlich nicht-europäischer oder randständiger Regionen, zu denen aus westlich-hegemonialer Perspektive auch die ehemals sozialistischen Transformationsgesellschaften zählen. Darauf, sowie auf das Relationale der Begriffe „Zentrum“ und „Rand“, die nicht als fixe Entitäten zu verstehen sind, sondern in einem laufenden Herstellungspro-

[44] Chakrarbarty fordert Europa von seinen Rändern her zu provinzialisieren. Damit meint er sichtbar zu machen, dass europäisches Denken, als Folge machtvoller, kolonialer Entwicklungen in den letzten 150 Jahren, „is at once both indispensable and inadequate in helping us to think through the experience of political modernity in non-Western nations, and provincializing Europe becomes the task of exploring how this thought – which is now everybody`s heritage and which affect us all – may be renewed from and for the margins.” (Chakrabarty 2000, S. 16).

zess generiert werden und damit permanent zur Disposition stehen, bin ich bereits in früheren Kapiteln eingegangen.

Eine Perspektive, die die Herstellungsprozesse (EU)Europas von den „Rändern“ her in den Blick nimmt, kann dazu beitragen, hegemoniale Logiken, d. h. auch das Denken in „Ost-West“-Dualismen, zu durchkreuzen und Europa im Sinne Chakrabartys zu dezentrieren, wenn Vorstellungen, Praktiken und Strategien von Akteur_innen in den Blick geraten, die in der herrschenden Perspektive marginalisiert sind. Römhild geht noch einen Schritt weiter, wenn sie davon ausgeht, dass insbesondere aufgrund der hohen sozialen Prekarität, die sich vor allem an den „Rändern“ (EU)Europas zeigt (vgl. Römhild 2010, S. 27), das Potenzial von Akteur_innen besonders hoch ist, kreative und selbstermächtigende Handlungsräumen zu schaffen (vgl. Römhild 2010, S. 43). Hier sehe ich einen wesentlichen Anknüpfungspunkt für meine Forschung: Auch wenn sich meine Ethnographie auf die Untersuchung (trans)lokaler Handlungsräume von Akteur_innen der rumänischen Kunstszenen konzentriert, geht es mir in der zusammenführenden Analyse und ausblickend darum, die Verständnisse und Praktiken der Akteur_innen als konstitutiven Teil des Herstellungsprozesses eines (imaginierten) europäischen Kunstfeldes zu deuten, dem sie sich selber zugehörig fühlen. Dazu greife ich die Überlegungen der genannten Theoretiker_innen auf, das Herstellen (EU)Europas von seinen „Rändern“ her zu denken, um es mit dieser Perspektive dezentrieren zu können. Auch das imaginäre Konstrukt eines europäischen Kunstfeldes wird zwar von den „Zentren“ „westeuropäischer“ Kunsttheorien, -szenen und -märkte her bestimmt, jedoch auch von seinen „Rändern“ mit produziert. Ich zähle die Akteur_innen der lokalen rumänischen Kunstszenen, insbesondere die, die sich nicht-staatlich, nicht-institutionell und frei in Netzwerken, Gruppen und temporären Projektkooperationen organisieren, exemplarisch zu den besagten „Rändern“. Mir ist bewusst, dass ich mit dieser Zuschreibung eine binäre Denklogik von „Zentrum vs. Rand“ befördere. Da diese Logik, wie ich mehrfach gezeigt habe, jedoch bis in die Gegenwart in den Debatten um die europäische Integration mit entsprechenden politischen Effekten wirkmächtig ist, kann mit dem bewussten Aufzeigen zum einen auf die Problematik der Logik hingewiesen, zum anderen ein Perspektivwechsel eröffnet werden, indem dezentrierende Praktiken in den Blick geraten, die diese Logiken unterlaufen (vgl. Darieva/Kaschuba 2007, S. 14). Mit Römhilds Überlegungen zum Potenzial kreativer Möglichkeitsräume an den „Rändern“ (EU)Europas werde ich abschließend erörtern, inwiefern ich die Verständnisse, Praktiken und Imaginationen der Kunstakteur_innen beim

Herstellen eines europäischen Kunstfeldes als re- und/oder dezentrierend deuten kann und welche kreativen Strategien und eventuellen Potenziale der Selbstermächtigung sich dabei erkennen lassen.

Mit Chakrabarty, Römhild, Randeria, Welz, Darieva, Kaschuba und Ehrlich möchte ich somit auch mit meiner Arbeit eine Perspektive stärken, die nicht nur binäre Logiken zu markieren und zu dekonstruieren anstrebt, sondern die Europa und „westlich-zentriertes" Denken dezentrierend vorstellt und die Forschungsfelder, Fragestellungen und Wissensproduktionen dementsprechend (neu) ausrichtet. Den Blick auf dezentrierende Praxen im Feld zu lenken, bedeutet, sich den politischen Konsequenzen zu widmen. Denn dann wird deutlich: Wie die Akteur_innen agieren, hat mit den politischen Rahmenbedingungen und ihren Wirkmächtigkeiten zu tun, mit denen sie sich auseinandersetzen müssen (z. B. bestimmte EU-Förderpolitiken). Das Gleiche gilt für eine dezentrierende Forschungspraxis an sich: auch diese erzeugt politische Effekte.

Wie in den letzten Kapiteln dargelegt, verstehe ich das Kunstfeld als eines sozialer und mikropolitischer Aushandlungen. Vor dem Hintergrund eines spezifischen soziopolitischen und historischen Zusammenhangs stehen diese in Bezug zu bestimmten Praxen, Vorstellungen, Narrativen und Logiken, die die Kunstakteur_innen hervorbringen, leiten und die als politische Effekte gedeutet werden können. Zur empirischen Untersuchung dessen konzentriere ich mich darauf, das Herstellen und Verhandeln von Räumen und Öffentlichkeiten durch Akteur_innen in lokalen Kontexten Rumäniens zu untersuchen und nach ihren (Selbst)Verständnissen und Praktiken dabei zu fragen. Im folgenden Kapitel stelle ich Raumtheorien des Sozialen sowie Konzepte und Perspektiven aus der politischen und (queer)feministischen Theorie vor, mit denen ich mir das Produzieren von Räumen und Öffentlichkeiten in seiner Verflechtung anschaue und es als mikropolitische Aushandlungsprozesse deuten kann.

9. Raum- und Öffentlichkeitsproduktionen

Prozesse des Raumproduzierens sind eng mit denen des Öffentlichkeitenschaffens verbunden, möchte ich argumentieren. Erstere verstehe ich mit Bourdieu (1991/1998b), Lefèbvre (1974/1996) und Löw (2001/2007) als stets sozial hervorgebrachte. Bei Letzteren beziehe ich mich auf einen politischen Öffentlichkeitsbegriff, wie ihn u. a. Deutsche (1998), Marchart (1999), Bröckling/Feustel (2010) vertreten, sowie auf das Konzept

pluraler Öffentlichkeiten (u. a. Fraser 1990/2005). Lefèbvre hat in den 1970er Jahren eine Raumtriade entwickelt, die Raumproduktionen an sich als politischen Prozess und als (Aus)Handlungsfelder von Akteur_innen konzeptualisiert. Mit seiner Theorie kann ich die Verknüpfung von sozialen und physisch-materiellen Raumproduktionen mit politischen Öffentlichkeitskonzepten verstehen und in ihrer Wechselwirkung empirisch untersuchen. Denn nicht nur das Herstellen von Räumen ist per se als politisch zu deuten. Auch Öffentlichkeiten konstituieren sich erst in spezifischen Räumen und Kontexten, stellen diese mit her und werden erst in ihrem sozialräumlichen Bezug lesbar. Die genannten Konzepte und theoretischen Überlegungen werde ich nun erörtern und sie zu meinem empirischen Material in Bezug setzen.

9.1 Raumproduktionen

9.1.1 Der soziale Raum bei Bourdieu

Um die Verknüpfung von Raumproduktionen mit Öffentlichkeitstheorien in den Blick zu nehmen, ziehe ich an dieser Stelle erneut Bourdieus Feldbegriff und seine Praxistheorie heran.[45] Öffentlichkeiten verstehe ich als gesellschaftliche Interaktions- und Konfliktfelder und damit als Teil des sozialen Raums. Sie realisieren sich im „angeeigneten physischen Raum“[46] (Bourdieu 1991, S. 28). Im Folgenden stelle ich Raumtheorien des Sozialen vor, denen ich mich im Bourdieu`schen Sinne anschließe und die sozialen Raum (inklusive aller seiner Sub-Räume, wie dem künstlerischen, universitären, wirtschaftlichen usw.) als prozessuales und relationales Beziehungsgeflecht von Akteur_innen konzeptualisieren. Sozialer Raum stellt sich erst durch praktisches Handeln von Akteur_innen her und ist durch deren unterschiedliche Verfügungsmöglichkeiten über kulturelles, soziales und ökonomisches Kapital machtvoll strukturiert. Die Zugänge und die Ausstattung der Akteur_innen mit den verschiedenen Kapitalsorten zeigen sich im Habitus, der das praktische Handeln im sozialen Raum leitet und über die jeweiligen Positionen in diesem bestimmt (vgl. Bourdieu 1991, S. 29ff). Genauso wie der soziale ist auch der angeeignete physische Raum nicht als Container bzw. feste Größe zu denken, sondern als „eine soziale Struktur

[45] Zu Bourdieus Feldbegriff, siehe „Einleitung“, S. 7. Zu Bourdieus Praxistheorie, siehe Kapitel „Handlungsfeld Kunst: Zusammenfassende Überlegungen“, S. 63.

[46] Bourdieu unterscheidet „physischen Raum“ von „angeeignetem physischem Raum“. Wenn wir an bestimmte physische Räume denken, wie z. B. Stadträume, handelt es sich dabei immer um bereits angeeigneten Raum: „Der in bestimmter Weise von uns bewohnte und uns bekannte Raum ist sozial konstruiert und markiert. Der physische Raum lässt sich nur anhand einer Abstraktion (physische Geographie) denken, das heißt unter willentlicher Absehung von allem, was darauf zurückzuführen ist, daß er ein bewohnter und angeeigneter Raum ist.“ (Bourdieu 1991, S. 28).

in objektiviertem Zustand“ (Bourdieu 1991, S. 28). Räume sind laut Bourdieu immer hierarchisch strukturiert und die Produktion von Raum als ein von Machtbeziehungen durchdrungener Prozess zu verstehen, wobei sich der soziale Raum fast vollständig innerhalb des physischen Raums realisiert[47]:

„Tatsächlich bringt sich der Sozialraum im physischen Raum zur Geltung, jedoch immer auf mehr oder weniger verwischte Art und Weise: Die Macht über den Raum, die Kapitalbesitz in seinen verschiedenen Varianten vermittelt, äußert sich im angeeigneten physischen Raum in Gestalt einer spezifischen Beziehung zwischen der räumlichen Struktur der Verteilung der Akteure auf der einen und der räumlichen Struktur der Verteilung von Gütern und Dienstleistungen privater oder öffentlicher Herkunft auf der anderen Seite. Die Position eines Akteurs im Sozialraum spiegelt sich in dem von ihm eingenommen Ort im physischen Raum wider“ (Bourdieu 1998b, S. 19).

Bourdieu ist als einer der Vorreiter einer Raumtheorie des Sozialen zu bezeichnen, die sozialen Raum als relational und prozessual hergestellt konzeptualisiert.[48] Auf dieser Grundlage schaue ich mir mein empirisches Material an, um mir mein Forschungsfeld und meine Fragestellungen zu erschließen.

9.1.2 Lefèbvres Raumtriade

Gleichermaßen Pionier eines relationalen Raummodells, das Raum als gesellschaftlich, d. h. immer sozial hervorgebracht versteht, ist Henri Lefèbvre mit seinem 1974 erschienenen Werk „Production de l`espace“ („The production of Space“ (1991)).

„Der Raum einer Gesellschaft wird durch ihre 'räumliche Praxis' hervorgebracht. In einer dialektischen Wechselwirkung setzt diese Gesellschaft ihn, und sie setzt ihn voraus. Indem sie ihn beherrscht und ihn sich aneignet, produziert sie ihn langsam und sicher. Analytisch kann man den Raum einer Gesellschaft durch ihre räumliche Praxis entziffern.“ (Lefèbvre 1974, S. 48 (Übersetzung von Guelf 2010, S. 159-160)).

Lefèbvre entwickelt ein Raumkonzept, das aus drei sich gegenseitig durchdringende Ebenen besteht, die für das Produzieren von Räumen verantwortlich sind und die nicht separiert voneinander, sondern immer in ihrem Zusammenwirken zu denken sind (vgl. Lefèbvre (1974) 2006, S. 336-337). Er unterscheidet zwischen *spatial practice*, *representation of space* und *spaces of representation*: Die erste Ebene basiert auf alltäglichen nicht-reflektierten Alltagspraxen und -routinen von Akteur_innen. Sie garantiert ge-

[47] Bourdieus Aussage „Es ist der Habitus, der das Habitat macht“ verdeutlicht diesen Ansatz prägnant. (Bourdieu 1991, S. 32)

[48] Kritisch zu betrachten ist laut Löw der scheinbar absolutistisch verwendete Begriff des angeeigneten physischen Raums bei Bourdieu. Der soziale Raum scheint hier die räumlichen Zusammenhänge einseitig zu strukturieren. Stattdessen sollten auch die Wechselwirkungen zwischen beiden, d. h. die ebenfalls strukturierende Wirkung von angeeigneten physischen Räumen in Betracht gezogen und untersucht werden (vgl. Löw 2001, S. 183).

sellschaftliche Kontinuität. Die zweite bezeichnet den konzipierten Raum und ist die der Wissenschaften, Theorien, Planungen und dominierenden Diskurse über Raum und wird durch diese hergestellt. Diese Ebene steht in enger Verbindung mit den vorherrschenden (kapitalistischen) Produktionsweisen. Die letzte Ebene bezeichnet Räume des Ausdrucks, vermittelt durch Symbole und Bilder und gelebten Raum. Es ist dieser Aspekt des Raums, der vorherrschende Ordnungen und Diskurse unterlaufen und andere Räume imaginieren kann. Es sind Räume des möglichen Widerstands und der Aneignung durch verschiedene Bevölkerungsgruppen; Orte, an denen Teilöffentlichkeiten ihre Positionen vertreten und Zugänge zur herrschenden Öffentlichkeit erlangen können. Diese Räume bergen starkes utopisches Potential. Lefèbvre erwähnt in diesem Zusammenhang auch Praktiken von Künstler_innen (vgl. Lefèbvre (1974) 2006, S. 336).

„Die Räume der Repräsentation, das heißt der durch die sie begleitenden Bilder und Symbole 'erlebte Raum', also Raum 'der Bewohner', der 'Benutzer', aber auch Raum bestimmter Künstler und vielleicht derjenigen, die beschreiben oder glauben, *nur* zu beschreiben: Die Schriftsteller und Philosophen. Es ist der beherrschte Raum, der somit erlitten wird, der Raum, den die Imagination umzugestalten und sich anzueignen versucht.“ (Lefèbvre 1974, S. 49 (Übersetzung von Guelf 2010, S. 160-161)).

Lefèbvre verknüpft seine Raumtheorien mit einer grundsätzlichen Kapitalismuskritik, die sich auf marxistische Ansätze stützt[49] und die er vor allem auf städtische Zusammenhänge und urbane Prozesse bezieht. In „Writings on Cities“ (1996) fordert er das „Recht auf Stadt” ((original) „Le droit à la ville“, Lefèbvre 1968) ein und bezieht sich dabei auf das Potenzial der gelebten, sprich der „Räume der Repräsentation“, der durch kapitalistische Verhältnisse, Wachstumsstreben und technokratischen Urbanisierungsprozesse einhergehenden Homogenisierung von Städten entgegenzuwirken. Die Bewohner_innen sollen sich nach seiner Vorstellung als aktive Nutzer_innen eigene Räume und Repräsentationsmöglichkeiten (wieder)aneignen und eine urbane Praxis einfordern, die das Leben in den Städten sozial und für alle gleichermaßen integrierend gestaltet. Lefèbvre versteht sich als Vermittler auf Seiten der Bewohner_innen und seine Theorie als Basis für die Praxis von Aneignung, indem sie ein Verständnis und ein kritisches Bewusstsein der lebensfeindlichen Prozesse, Ziele und Folgen des technokratischen Urbanismus im Rahmen eines größeren gesellschaftlichen Zusammenhangs schafft (vgl. Lefèbvre 1991, S. 368; Lewitzky

[49] Lefèbvre bezieht sich auf Marx, der den gesellschaftlichen Raum als ideologischen Ort der Reproduktion von Gesellschaft und sozialen Verhältnissen sieht, wobei die Herrschaft über den Raum für ihn die wichtigste Form der Machtausübung darstellt, die zudem die Kontrolle über die gesellschaftlichen (Reproduktions)Prozesse ermöglicht (vgl. Lewitzky 2005, S. 54).

2005, S. 61). In seiner Utopie einer integrativen urbanen Praxis aller städtischen Bewohner_innen betont er insbesondere die Rolle der Kunst für deren Gelingen:

„To put art at the service of the urban does not mean to prettify urban space with works of art […]. Leaving aside representation, ornamentation and decoration, art can become praxis and *poiesis* on a social scale: the art of living in the city as work of art. Coming back to style and to the *oeuvre,* that is, to the meaning of the monument and the space appropriated in the *fete,* art can create `structures of enchantment` […]. In other words, the future of art is not artistic, but urban, because the future of `man` is not discovered in the cosmos, or in the people, or in production, but in urban society." (Lefèbvre 1996, S. 173).

Man muss in Betracht ziehen, dass sich Lefèbvres Theorien und Analysen auf die 1970er Jahre (in Frankreich) beziehen, als soziale Stadtpolitik, feministische und ökologisch-grüne Kritik an städtebaulichen Prozessen im Zuge der „Neuen Sozialen Bewegungen" in weitaus stärkerem Maße als heute ideologisch und visionär und nicht-institutionalisiert war. Seine Vorstellungen der „Räume der Repräsentation" mögen aus heutiger Perspektive visionär klingen, zumal er sie als scheinbar nicht-hierarchisch und nicht-machtdurchzogen zeichnet. Lefèbvre analysiert die Produktion von Räumen zwar an sich als machtvollen Prozess, da er meist in herrschende, sprich kapitalistische Ordnungssysteme und Produktionsverhältnisse eingelagert ist, die Ungleichheit hervorbringen. Kritisch zu sehen ist meiner Meinung nach jedoch, dass er weder differenziert unterschiedliche Bevölkerungsgruppen und Akteur_innen mit ihren jeweiligen Interessen ins Blickfeld nimmt noch Geschlecht sowie differente soziale und kulturelle Hintergründe und andere gesellschaftsstrukturierende Kategorien in seine Theorie integriert. Dennoch bieten seine Überlegungen zu Aneignungsprozessen urbaner Räume und dem Produzieren „widerständiger" Räume wichtige Anstöße, um Konzepte, Praktiken und Imaginationen sowie Rollen, Möglichkeiten und Grenzen heutiger Akteur_innen in städtischen Prozessen untersuchen zu können. In meiner Forschung mache ich Lefèbvres Raumkonzept nutzbar, wenn ich mir das Produzieren und Verhandeln von potenziell „widerständigen" Räumen durch Kunstakteur_innen in urbanen Kontexten Rumäniens anschaue und frage, wie sie „ihre" Räume imaginieren und ob sie sie selber als „widerständig" oder nicht deuten. Kunst und künstlerische Produktionen bergen immer auch utopische Potenziale hinsichtlich alternativer Gesellschafts- und Lebensentwürfe. Sie können aber auch normativ sein, indem sie bestimmte Vorstellungen von „alternativ" oder „widerständig" proklamieren und festschreiben. Lefèbvres Überlegungen zu „Räumen der Repräsentation" ermöglichen, die unterschiedlichen Potenziale zu denken, sie in Beziehung zu anderen Räumen zu setzen und de-

ren Interaktionen zu verstehen. Die drei interagierenden raumproduzierenden Ebenen bringen unterschiedliche Interessen und Positionen hervor, die potenziell konflikthaft sind. Diese Momente können als politische, Teilöffentlichkeiten herstellende gedeutet werden. In Lefèbvres Ausführungen werden die Überlappungen und Verflechtungen zwischen den Ebenen allerdings wenig präzisiert und auf reale Bedingungen bezogen. Er führt lediglich aus, dass sie zwar immer gleichzeitig, aber je nach Epoche, Gesellschaftsform und Produktionsbedingungen in unterschiedlicher Gewichtung an der Produktion des Raums beteiligt sind. Die Beziehung zwischen den drei Ebenen ist in diesem Sinne nie fixiert und fast nie kohärent (vgl. Guelf 2010, S. 162).

9.1.3 Anknüpfungen und Differenzierungen bei Löw

Was in Lefèbvres Raummodell wenig Beachtung findet, sind Objekte, Güter und Strukturen in ihrer Relation zu den handelnden Akteur_innen. Martina Löw setzt in ihren Überlegungen zur Konstitution von Räumen an diesem Aspekt an: den Beziehungen zwischen Gütern und Menschen/Lebewesen untereinander und zueinander, die zur Raumproduktion wesentlich sind. Dabei geht sie, wie auch Bourdieu und Lefèbvre, von Raum als einem durch handelnde Akteur_innen produziertem, reproduziertem und prozessualem sozialen Geflecht aus. Erst durch Handlungen entstehen Räume, diese strukturieren aber wiederum auch das Handeln. Es ist ein wechselseitiger Prozess oder, wie Löw schreibt, eine „Dualität von Handeln und Struktur“ (Löw 2007, S. 63). In ihrer Ausgangsannahme beschreibt sie Raum als „eine relationale (An)Ordnung sozialer Güter und Menschen (Lebewesen) an Orten“ (Löw 2001, S. 224). Unter „(An)Ordnungen“ versteht sie zwei zentrale Elemente für die Raumproduktion: Erstens basieren Räume auf der Praxis des Anordnens, womit Löw zum einen die „wahrnehmend-synthetisierende Verknüpfungsleistung“ (Löw 2001/2007) und zum anderen die „Platzierungspraxis“ bzw. das *Spacing* (Löw 2001/2007) bezeichnet. Zweitens geben Räume eine gesellschaftliche Ordnung vor[50].

Im sich gegenseitig bedingenden Prozess der „Syntheseleistung“ (Löw 2001) und des *Spacing* (Löw 2001) konstituieren sich Räume. Als „Syntheseleistung“ bezeichnet sie den Ablauf, in welchem Akteur_innen aktiv soziale Güter, sich selber und andere Menschen

[50] Gesellschaftliche Ordnungen (Strukturen) werden gleichermaßen durch handelnde Akteur_innen hervorgebracht und reproduziert. Sie sind das Zusammenspiel aus politischen, ökonomischen, rechtlichen, sozialen, aber auch aus räumlichen Strukturen und sind in Regeln eingeschrieben und durch Ressourcen abgesichert (vgl. Löw 2007, S. 63). Hierbei ist es wesentlich mitzudenken, dass Gesellschaften durch soziale und kulturelle Hintergründe, geschlechtliche Identitäten, Altersgruppen etc. der Akteur_innen machtvoll strukturiert sind und somit auch Handlungen durch den „klassen-, geschlechts- und kulturspezifischen Habitus“ geprägt sind (Löw 2007, S. 65).

über Wahrnehmungs-, Erinnerungs- und Vorstellungsprozesse unter- und miteinander verknüpfen, konkret: in Beziehung zueinander stellen und somit Räume herstellen (vgl. Löw 2001, S. 224-25).

„Diese Verknüpfungsleistung ist gesellschaftlich durch Raumvorstellungen, institutionalisierte Raumkonstruktionen und den klassen-, geschlechts- und kulturspezifischen Habitus vorstrukturiert. Sie ist abhängig vom Ort der Synthese und der Außenwirkung sozialer Güter und anderer Menschen.“ (Löw 2001, S. 225).

Bei der Herstellung von Räumen (als Ergebnis und Voraussetzung von Handlungen) ist die Syntheseleistung eng verknüpft mit Platzierungsprozessen und umgekehrt. Das von Löw so genannte *Spacing* beschreibt das Errichten, Bauen und Positionieren von sozialen Gütern und Menschen/Lebewesen, aber auch von symbolischen Markierungen oder gar von Informationen, um Zusammenhänge von Menschen und sozialen Gütern an einem Ort zu kennzeichnen (vgl. Löw 2001, S. 225). Die Platzierungen sind immer in Relation zu anderen Platzierungen zu verstehen und zu deuten. Löw betont, dass Räume, die z. B. im wissenschaftlichen, planerisch-architektonischen und künstlerischen Kontext konstituiert werden, nicht oder noch nicht mit dem praktischen *Spacing* einhergehen müssen. Sie stützen sich vielmehr auf Imaginationen und Erinnerungen (vgl. Löw 2001, S. 225). Die Synthese und das *Spacing* basieren, wie schon erwähnt, auf (An)Ordnungen, welche wiederum in gesellschaftliche Strukturen eingelagert sind. Diese sind zwar keine festen Größen, werden aber in routinierten habitualisierten sozialen Praktiken von Akteur_innen reproduziert. Das heißt, dass die Produktion von Räumen insbesondere dann in starkem Maße vorgeprägt ist, wenn es sich um institutionalisierte Räume handelt (vgl. Löw 2001, S. 226). Als Beispiel nennt Löw Bahnhöfe und Fußgängerzonen, aber auch, so würde ich ergänzen, Plätze, Parks, Schulen, Universitäten, Einkaufszentren, Kulturorte (Kinos, Theater, Museen, Galerien etc.) und bestimmte innerstädtische Quartiere. Insbesondere über solche Räume werden Macht- und Herrschaftsverhältnisse ausgehandelt und hegemoniale Strukturen reproduziert. Differenzierter als Bourdieu und Lefèbvre führt Löw aus, dass Räume für verschiedene Akteur_innen-Gruppen aufgrund ihres differenten sozialen, kulturellen oder ökonomischen Kapitals, ihrer Geschlechterzugehörigkeit, sexuellen Orientierung, ihrem kulturellen Hintergrund, Alter oder ihrer religiösen Zugehörigkeit unterschiedlich relevant sein und erfahren werden können und unter Berücksichtigung dieser Aspekte Zugangschancen, Partizipation und Ausschlüsse steuern (vgl. Löw 2001, S. 228).

Ähnlich wie Lefèbvre mit seiner Konzeption der „Räume der Repräsentation“ denkt Löw jedoch die Möglichkeit mit, durch eine bewusste und kritische Auseinandersetzung mit bestimmten Lebensbedingungen, gesellschaftlichen Strukturen und Machtverhältnissen durch kollektiv handelnde Akteur_innen, routinierte Reproduktionen hegemonialer Verhältnisse und institutionalisierter Räume aufzubrechen und verändern zu können.

„Das Schaffen eigener institutionalisierter (An)Ordnungen ist ein zur Dominanzkultur gegenläufiges Geschehen, welches als *gegenkulturell* bezeichnet wird. Es eröffnet individuelle Handlungsoptionen, kann – wie Widerstand allgemein – zu Veränderungen gesellschaftlicher Strukturen führen, kann aber auch diese in der Übertretung bestätigen.“ (Löw 2001, S. 226).

Lefèbvres und Löws Überlegungen zu „widerständigen“ bzw. „gegenkulturellen“ Räumen erachte ich für meine Untersuchung künstlerischer Praktiken und Verständnisse als besonders fruchtbar. In den von den Akteur_innen meist temporär hergestellten Kunsträumen werden visionäre Ideen entwickelt und transportiert, um sich diese Räume, anders als es dominante stadt-, kultur-, sozial- oder geschlechterpolitische Diskurse vermitteln, in eigener Weise sozial, politisch und ästhetisch anzueignen. Mit den genannten konzeptionellen Ansätzen kann ich überprüfen, inwiefern die Idee „widerständiger“ bzw. „gegenkulturellerer“ Räume im Selbstverständnis der Kunstakteur_innen eine Rolle spielen und wie sie selber die von ihnen geschaffenen Kunsträume wahrnehmen. „Gegenkulturelle bzw. widerständige Räume“ dürfen nicht als machtfrei und egalitär analysiert werden, sondern in ihrer Verstrickung in machtvolle hierarchische Strukturen.

Für die Untersuchung des Kunstprojekts *The KNOT* bieten sich Löws raumtheoretische Überlegungen insofern an, da ihr Konzept explizit auch die Analyse von temporären, flüchtigen Räumen einschließt. Im Rahmen des zeitlich begrenzten Projektzusammenhangs bei *The KNOT* wurden an spezifischen Orten im urbanen Außenraum verschiedener Städte bestimmte Objekte, wie eine mobile Küche, Bänke, Tische, ein LKW sowie aufblasbare Zeltkonstruktionen, mit den teilnehmenden Künstler_innen, die in und mit diesem Ensemble ihre jeweiligen Präsentationen produzierten und es gleichzeitig als Ort alltäglicher Praktiken (Kochen, Essen, Gespräche) nutzten, zu einem temporären sozialen Raum verknüpft. Gleichzeitig wurde auch ein utopisch-imaginärer Raum geschaffen, wenn man die Konzepte, Visionen, Vorstellungen und Hoffnungen, was *The KNOT* sein könnte, als raumkonstituierend mitdenkt.

Für die Raumanalyse wesentlich zu beachten ist, dass Räume – und im Falle meiner Untersuchung Kunsträume – nicht nur durch die Praktiken der Künstler_innen, sondern auch durch die Rezeption und das Verstehen, sprich die „Syntheseleistung“ der Rezipient_innen von künstlerischen Aktionen und Zusammenhängen (Räumen), also dem Verknüpfen von Akteur_innen, Situationen und Objekten hergestellt werden.

9.1.4 Raumproduktionen: Überlegungen in Bezug auf mein Feld

Sowohl Lefèbvres als auch Löws Ansätze bieten mir adäquate Zugänge für die Erschließung meines Feldes. Mit Löw kann ich in den Blick nehmen, wie in den Kunstprojektzusammenhängen soziale Räume entstehen, die sich nicht nur durch zwischenmenschliche Beziehungen herstellen, sondern in gleicher Weise durch Objekte, Güter, Architektur und Kontexte sowie der Interaktion zwischen Menschen und Gütern. Dabei ist die soziale Handlung des synthetisierenden Moments – des „in Relation-Bringens“ – wesentlich. Löws Raummodell fokussiert explizit diese Wechselwirkung bei der Herstellung von Räumen. Im Gegensatz zu Bourdieu und Lefèbvre bezieht sie neben klassenspezifische auch geschlechtliche und ethnisierte Ungleichheiten in ihren jeweiligen Verschränkungen als wesentlich mitzudenkende Aspekte bei Raumanalysen ein. Mit Löws Raumkonzept lassen sich insbesondere Ein- und Ausschlüsse und Machtgefälle sowie ungleiche Zugänge und Teilhabemöglichkeiten der Akteur_innen im Rahmen der künstlerischen Projekte beobachten und analysieren.
Mit Lefèbvres Raummodell kann ich die Verwobenheit von Raum- mit Öffentlichkeitsproduktionen in den Blick nehmen und empirisch untersuchen. Denn sein Konzept macht eine explizit politische Perspektive auf sozial-räumliche Kontexte stark. Die Interaktion der drei raumproduzierenden Ebenen bringt konfliktreiche Auseinandersetzungen unterschiedlicher Interessen und Positionen hervor, die ich als Teilöffentlichkeiten verstehe. Mit Lefèbvres analytischem Werkzeug fasse ich das Produzieren von Räumen an sich als politischen Prozess, da hier verschiedene Formen von Öffentlichkeiten sicht- und analysierbar werden. In meiner Untersuchung konzentriere ich mich insbesondere auf das Befragen der (Selbst)Positionierungen der Kunstakteur_innen hinsichtlich ihrer „politischen“ und/oder „feministischen“ Praktiken der Raum- und Öffentlichkeitsherstellung. Die Verständnisse von Öffentlichkeiten, die der Analyse zugrunde liegen und die ich für meine Untersuchung nutzbar mache, werde ich im folgenden Kapitel erörtern.

9.2 Öffentlichkeitskonzepte und Perspektiven aus der politischen und feministischen Theorie

Ich werde zuerst einige wichtige Aspekte, die den von mir genutzten Begriff der Öffentlichkeit betreffen, erläutern, bevor ich auf das Konzept der pluralen Öffentlichkeiten eingehe und erörtere, warum ich es für meine Forschung stark mache. Ebenso wie Raum bzw. Räume verstehe ich Öffentlichkeit nicht als gegeben, sondern als prozessual und relational hergestellt. Da sie durch die handelnden Akteur_innen produziert wird, bildet Öffentlichkeit einen zentralen Aspekt der Organisation und Konstitution von Gesellschaften (vgl. Nowotny 2003, o. S.). Ich beziehe mich auf einen politischen Öffentlichkeitsbegriff, wenn ich argumentiere, dass erst im Prozess, in dem verschiedene Teilöffentlichkeiten und Interessen von Akteur_innen aufeinander treffen und sich konfliktreich auseinandersetzen, „Öffentlichkeit" bzw. „öffentlicher Raum"[51] hergestellt wird. In ihrem Essay „Agoraphobia" (1998) verweist Rosalyn Deutsche auf die Konstruktion von Öffentlichkeit sowie auf ihre politische Dimension:

„The political sphere is not only a site of discourse; it is also a discursively constructed site. From the standpoint of a radical democracy, politics cannot be reduced to something that happens inside the limits of a public space or political community that is simply accepted as 'real'. Politics, as Chantal Mouffe writes, is about the constitution of the political community. It is about the spatializing operations that produce a space of politics. […]. Conflict, division, and instability, then, do not ruin the democratic public sphere; they are the conditions of its existence." (Deutsche 1998, S. 289).

In diesem Sinne ist es – so schreibt der Kulturwissenschaftler Oliver Marchart, sich auf Deutsche beziehend, – „die politische Intervention selbst, die erst den Raum für […] Öffentlichkeit herstellt und nicht umgekehrt." (Marchart 1999, o. S.). Nancy Fraser fasst es ähnlich, wenn sie schreibt, dass Öffentlichkeit ein diskursives Forum zur Inszenierung von Konflikten sei, das aus starken und schwachen Öffentlichkeiten bestehe (Fraser 2001, S.

[51] Einem Ansatz folgend, der Raum als soziales Gefüge begreift, ist auch der „öffentliche Raum" nicht als „Außenraum im städtischen Kontext" zu verstehen, sondern als Ort, an dem verschiedene Interessengruppen ihre Positionen vertreten, aushandeln und somit Öffentlichkeit und öffentlichen Raum mit herstellen.

Öffentlichkeit bzw. öffentlicher Raum wird im Verständnis von Theoretiker_innen wie u. a. Deutsche (1998) und Marchart (1999) durch Prozesse des Widerstreits, der Auseinandersetzung und der permanenten Aushandlung hergestellt. Der politischen Theorie von Lefort (1986), Laclau (1990) und Mouffe (2007) folgend, sind diese Prozesse dem Bereich „des Politischen" *(le politique)* im Unterschied zum Bereich der „Politik" *(la politique)* zugehörig. Während die „Politik" darauf abzielt, sich zwecks Kohärenzbildung auf die soziosymbolische Ebene einzuschreiben, bedeutet „das Politische" die Konfrontation mit der Inkohärenz. Diese verunmöglicht es per se, Fixierungen von Bedeutungen und Zuschreibungen vorzunehmen. Als permanent hinterfragende, offene und prozessuale Auseinandersetzung konfrontiert „das Politische" als Dimension „des Realen" die soziosymbolische Dimension der „Politik" und damit die von ihr (re)produzierten Normativitäten, scheinbaren Selbstverständlichkeiten und Mehrheitsinteressen (vgl. Paul/Schaffer 2009, S. 13; Lummerding 2009, S. 204).

Chantal Mouffe unterscheidet: „Mit dem 'Politischen' meine ich die Dimension des Antagonismus, die ich als für menschliche Gesellschaften konstitutiv betrachte, während ich mit 'Politik' die Gesamtheit der Verfahrensweisen und Institutionen meine, durch die eine Ordnung geschaffen wird, die das Miteinander der Menschen im Kontext seiner ihm vom Politischen auferlegten Konflikthaftigkeit organisiert." (Mouffe 2007, S. 16).

107ff). Mit diesen Verständnissen lässt sich Öffentlichkeit vielmehr als Prinzip statt als Kategorie verstehen. Sie bezeichnet ein Prinzip gesellschaftlicher Organisation anstatt eine wie auch immer strukturierte vorgegebene „Sphäre“ (oder Pluralität von „Sphären“) moderner Gesellschaften, konstatiert der Politikwissenschaftler Stefan Nowotny und ergänzt:

„'Öffentlichkeit' verweist zuallererst, das lässt sich an der Realentwicklung bürgerlicher Öffentlichkeit ablesen, auf ein Konstitutionsgeschehen, eine Form sozialer Organisation, die ihre Bedingung in einem bestimmten historisch-sozialen Machtzusammenhang hat.“ (Nowotny 2003, o. S.).

9.2.1 Das Konzept pluraler Öffentlichkeiten

Ich grenze mich von der Habermas’schen Theorie einer „öffentlichen Sphäre“ ab, verstanden als bürgerlich-liberale Öffentlichkeit der freien Debatte, des Meinungsaustausches und zivilgesellschaftlichen Praxis und somit eine scheinbar für alle zugängliche und alle Interessen gleichermaßen berücksichtigende Meta-Öffentlichkeit konzipierend (vgl. Habermas 1962). Stattdessen möchte ich mit Nancy Fraser argumentieren, die Anfang der 1990er Jahre in ihrer Arbeit „Rethinking the Public Sphere“ (1990) den Habermas’schen Öffentlichkeitsbegriff als einen der Exklusion entlarvt: Dieser stelle den anerkannten Diskurs der herrschenden Macht dar und lege im Namen des „öffentlichen Interesses“ Begriffe und Standpunkte für alle anderen Teilöffentlichkeiten fest. Fraser bringt ihre Forderungen zur notwendigen Dekonstruktion dieses normativen Öffentlichkeitsbegriffs, wie ihn Habermas vertritt, in vier Argumenten auf den Punkt: Erstens betont sie, dass die Beziehungen zwischen den Akteur_innen einer bürgerlichen Öffentlichkeit durch soziale Differenzen geprägt sind, Macht- und Herrschaftsverhältnisse jedoch im Habermas’schen Modell ausgeblendet bleiben. Zweitens schließe die Konzeption einer für alle gleichermaßen gültigen Metaöffentlichkeit andere Formen von Öffentlichkeiten explizit aus. Drittens sei Öffentlichkeit im klassisch-normativen Modell strikt von Privatheit getrennt. Öffentliche Diskurse sollen sich auf das Allgemeininteresse der Bürger_innen konzentrieren und schließen somit als privat kategorisierte Interessen- und Akteur_innen-Felder kategorisch aus. Diese Perspektive zeuge von der männlich-hegemonialen Denkstruktur des Modells. In einer Neukonzeption – so schlägt Fraser vor – muss der Gegensatz Öffentlichkeit-Privatheit aufgelöst und „private“ Interessen integriert werden. Das vierte Argument bezieht sich auf das Verhältnis von Staat und demokratischer Öffentlichkeit, die im normativen Modell scharf voneinander getrennt sind. Fraser plädiert dafür, diese Trennung nicht als Faktum

zu verstehen, sondern sie variabel und je nach Situation neu zu verhandeln (Fraser 1990, S. 77; Fraser 2005, o. S.).

Sie plädiert stattdessen für ein plurales Öffentlichkeitskonzept, indem sie verschiedene schwächere und stärkere Teilöffentlichkeiten konzeptualisiert, die als parallele diskursive Orte den Standpunkten der dominanteren Öffentlichkeiten auch oppositionell gegenüberstehen können und einen entsprechend schwierigeren Zugang zur herrschenden öffentlichen Meinung haben. Sie können zum Ideal einer demokratischeren Gesellschaft beitragen, selbst wenn sie ebenfalls nicht frei von Hierarchien sind. Auch orientieren sich nicht alle Teilöffentlichkeiten prinzipiell an demokratischen Idealen und selbst wenn, sind sie in ihrer Praxis nicht notwendigerweise hierarchiefrei bzw. bieten gleiche Teilhabe für alle Akteur_innen. Denn das Produzieren von Öffentlichkeiten ist grundsätzlich als machtvoll strukturierter Prozess zu verstehen (vgl. Fraser 1990, S. 56-80). Der „öffentliche Raum" ist demnach – anders als es Habermas einst formuliert hat – nie ein Konsens-, sondern immer ein Dissens-Raum pluraler Öffentlichkeiten, geprägt durch ungleiche Machtverteilung. Fraser spricht von „subaltern counterpublics" (Fraser 1990, S. 67), unter denen sie Bewegungen, Gruppen und Akteur_innen versteht, die aus der herrschenden bürgerlich-liberalen Öffentlichkeit „westlicher" Gesellschaften bislang ausgeschlossen bzw. marginalisiert waren und die eigene Interessen und Diskurse formulieren sowie „alternative" Öffentlichkeiten herstellen.

„This history records that members of subordinated social groups – women, workers, peoples of color, and gays and lesbians – have repeatedly found it advantageous to constitute alternative publics. I propose to call these subaltern counterpublics in order to signal that they are parallel discursive arenas where members of subordinated social groups invent and circulate counterdiscourses, which in turn permit them to formulate oppositional interpretations of their identities, interests, and needs." (Fraser 1990, S. 67).

Kritische Theorie und Forschung zu politischen Praxen sollte sich nach Fraser darauf konzentrieren, Ungleichheitsverhältnisse in und zwischen verschiedenen Öffentlichkeiten sowie die Bedingungen, die zu Machtgefällen führen und den damit verknüpften Grad der Betroffenheit der einzelnen Öffentlichkeiten, zu untersuchen – „empowered or […] subordinated to others" (Fraser 1990, S. 77). Außerdem gälte es, kritisch zu beleuchten, dass der Ausschluss von so bezeichneten „privaten" Interessen zentrale gesellschaftliche Konfliktfelder aus dominanten öffentlichen Diskursen ausblendet (vgl. Fraser 1990, S. 77). Während Frasers Überlegungen Anfang der 1990er Jahre noch von einem antagonistischen Denken geprägt scheinen, welches in Gegensatzpaaren, wie dominante Öffentlich-

keit versus (alternativen) Gegenöffentlichkeiten bzw. Macht und Gegenmacht, vorstellbar wird, geraten mittlerweile – und auch in Frasers späteren Arbeiten – vermehrt die Grenzbereiche zwischen verschiedenen Öffentlichkeiten ins Blickfeld. Interessant sind hierbei die Gleichzeitigkeiten, Brüche und Überlappungen, die es nicht (mehr) zulassen, eindeutige Zuschreibungen zu treffen hinsichtlich hierarchischer, dominanter Strukturen und Öffentlichkeiten auf der einen und nicht-hierarchischer, marginalisierter, ggf. „alternativer" Gegenöffentlichkeiten auf der anderen Seite. Mit Foucault gesprochen, hat sich der Handlungsraum von Kritik und Widerstand von einem „Außen" ins „Innere" verschoben. Zentral an diesem Gedanken ist, dass das eigene Involviertsein in Machtzusammenhänge ein wesentlicher Aspekt ist, den es immer mitzudenken und zu reflektieren gilt (vgl. Wenzel 2011, S. 196).

In Ihrem Aufsatz „Die Transnationalisierung der Öffentlichkeit" (Fraser 2005) erweitert Fraser ihre Ansätze u. a. um die Forderung nach einer postnationalen Sichtweise. Öffentliche Sphären erweisen sich zunehmend als transnational. Die theoretisierte „nationale Bürgerschaft" splittet sich in heterogene Subjekte und Interessengemeinschaften, deren Bezüge weit über den nationalen Rahmen hinausreichen. Die jeweiligen sozialen, politischen und ökonomischen Interessen sind ebenfalls nicht mehr in erster Linie auf den nationalen Rahmen beschränkt. Ebenso wenig lassen sich Kommunikation und Kommunikationswege auf nationale Terrains festlegen; die Kommunikationsformen haben sich durch die digitalen Medien und das Internet vielfach pluralisiert. (vgl. Fraser 2005, o. S.)
Beim Untersuchen von Herstellungsprozessen von Öffentlichkeiten müssen virtuelle soziale Beziehungen, transnationale Netzwerke und *Communities*[52], denen die Akteur_innen (oft nur zeitweise und oftmals auch gleichzeitig) angehören, die digitalen Kommunikationswege, denen sie sich bedienen, und die damit verbundene mühelose Reduzierung geographischer Distanzen sowie Temporalität als konstituierende Prinzipien des „Öffentlichkeiten-Schaffens und Aushandelns" einbezogen werden.

Obwohl sich Fraser in ihren Überlegungen in erster Linie auf den US-amerikanischen Kontext bezieht und aus diesem heraus argumentiert, sehe ich in ihren Ansätzen mehrfache Anknüpfungspunkte zu meinem Feld. Zum einen ermöglicht das Verständnis von pluralen Öffentlichkeiten einen Zugang, nicht-institutionelle Kunst- und Kulturproduktion

[52] gemeint sind hiermit z. B. politische und soziale Bewegungen, subkulturelle Szenen, Kunstszenen, Zusammenhänge von Migrant_innen etc.

und ihre Akteur_innen als Teilöffentlichkeiten zu untersuchen. Diese nehmen am Produzieren öffentlicher Räume aktiv teil und entwickeln dabei eigene Vorstellungen von Zivilgesellschaft und politischer Praxis. Zum anderen entspricht die Einbeziehung nichtinstitutioneller Gruppen, privater Freundschaftsnetzwerke und virtueller Öffentlichkeitsformen den Beobachtungen, die ich im Rahmen meiner Forschung zu Aushandlungsprozessen von Öffentlichkeiten im freien Kunst- und Kulturbereich und ihren translokalen Bezügen im gegenwärtigen Rumänien gemacht habe.

Frasers Ansätze stehen in der Tradition feministischer Perspektiven und Theoriebildung, die ich für meine Forschung als besonders fruchtbar ansehe, wie ich bereits im Kapitel „Feministische Perspektiven auf das Kunstfeld" erörtert und zu meiner Forschung in Bezug gesetzt habe.
Ein Rückblick auf die feministischen Bewegungen in „Westeuropa" und den USA zeigt, dass diese schon seit den 1970er Jahren die Verständnisse, Zuordnungen und klassischen Konzepte des Öffentlichkeitsbegriffs sowie sein Verhältnis zum „Privaten" zur Disposition stellten und seine Neukonzeption forderten. Auch im deutschsprachigen Raum haben feministische Theoretiker_innen und Aktivist_innen diese Debatten aufgegriffen, zum Politikum erklärt und somit die dichotome Trennung zwischen öffentlichen und privaten Sphären innerhalb der Gesellschaft scharf kritisiert (vgl. Hagemann-White 1997, Holland-Cunz 2004, Klaus 2004, Sänger 2007, Niekant 2009, Lenz 2009). Der vielzitierte Slogan „Das Private ist politisch" bezeichnet die Schlüsselfrage der zweiten Frauenbewegung: Wie der Dualismus von Öffentlichkeit und Privatheit als Teil eines männlich strukturierten binären Geschlechtermodells und der damit einhergehenden symbolischen Zuschreibung von Frauen zur privaten-häuslichen und Männern zur öffentlichen-politischen Sphäre der Gesellschaft überwunden sowie „Öffentliches" und „Privates" neu verhandelt werden können, um heteronormative, hegemoniale Machtverhältnisse zu markieren und zu dekonstruieren (vgl. Klaus 2004, S. 209). Barbara Holland-Cunz stellt die Verknüpfung von Öffentlichkeit und politischer Praxis in den Fokus ihrer Ausführungen. In Abgrenzung zum herrschenden Politikbegriff der Neuzeit, der Privates und Öffentliches strikt voneinander trennt und politischer Artikulation nur die Sphäre der Öffentlichkeit zuweist, formulieren Feminist_innen einen erweiterten Begriff von Politik durch

1) die Einbeziehung des Privaten als politisierungsfähig und -notwendig – von der geschlechterhierarchischen Arbeitsteilung bis zur privaten Gewalt;

2) durch die Dezentrierung staatlicher, formalisierter und/oder institutionalisierter Politiken als zentrale Formen des Politischen – kontrastierend werden nicht verfasste, nichtinstitutionalisierte Partizipationsformen systematisch einbezogen;
3) durch das Zurückweisen eines in erster Linie beschreibenden Verständnisses von Politik – kontrastierend wird der Politikbegriff stark normativ als Herrschaftskritik „aufgeladen" (Holland-Cunz 2004, S. 468).

Die Forderung, die private Sphäre als unbedingt politische einzubeziehen, hat heutzutage – zumindest in den „westlichen" Ländern Europas und den USA – etwas an Schärfe verloren. Erstens sind Frauen in den „westeuropäischen" Ländern und den USA mittlerweile in den „klassisch" öffentlichen Sphären der Politik, Wirtschaft, Kultur und auf dem Arbeitsmarkt viel präsenter[53] als noch vor 40 Jahren. Stattdessen haben aus meiner Sicht andere soziale Unterschiede als Geschlecht, wie z. B. Herkunft und Alter, erheblich an Einfluss gewonnen, wenn es um Teilhabe und Zugang zum „öffentlichen Leben" geht. Zweitens erhalten private Sphären in Zeiten der Medialisierung und Kommerzialisierung privater *Home-Stories* von Prominenten bis zur „Hartz IV-Familie" sowie durch allgemein zugängliche soziale Netzwerke im Internet eine neue, da vermehrt wieder zu schützende Qualität.

9.2.2 Kritisch betrachtet: Der Mehrwert pluraler Öffentlichkeits-Konzepte

Die Politikwissenschaftlerin Eva Sänger äußert sowohl hinsichtlich des Mehrwerts pluraler Öffentlichkeits-Konzepte als auch hinsichtlich der Inklusion „privater" Sphären meiner Meinung nach nachvollziehbare Einwände. Sie argumentiert, dass in allen (stärkeren oder schwächeren) Öffentlichkeiten Interessen und Identitäten konstituiert und verhandelt werden, die auf gesellschaftlichen Machtverhältnissen beruhen bzw. durch diese geprägt und dementsprechend durch deren hierarchische Verfahrens- und Zugangsregeln strukturiert sind (vgl. Sänger 2007, S. 203-04).

In diesem Sinne tragen plurale Öffentlichkeiten die mit dem bürgerlichen Öffentlichkeitsideal verknüpften Normen (Zugänglichkeit, Gemeinwohlbezogenheit, Vertretung allgemeiner Interessen, Partizipation) strukturell in sich (vgl. Sänger 2007, S. 209). Sänger be-

[53] Diese Entwicklungen treffen auf den „westeuropäischen" und US-amerikanischen Kontext zu. In den ehemals sozialistischen Ländern Europas ist seit den gesellschaftspolitischen Umbrüchen in diesen Ländern ab 1989 eine gegenläufige Tendenz zu beobachten, die sich mittlerweile wieder leicht relativiert. Die Gleichstellungspolitik im sozialistischen System sah die vollständige Integration von Frauen in das Erwerbsleben vor, wobei das Motiv dieser Politik – so lässt sich sicher diskutieren – weniger auf die Gleichberechtigung von Frauen zielte, als vielmehr darauf, weitere Arbeitskräfte zu rekrutieren. Frauen waren nicht nur vollerwerbstätig, sondern bekleideten fast in allen Ländern auch hohe Posten in Politik, Kultur und Wirtschaft. Nach den Zusammenbrüchen der sozialistischen Systeme nach 1989/1990 und im Zuge der Massenarbeitslosigkeit nach der Einführung marktwirtschaftlicher und neoliberaler Wirtschaftsstrukturen war das Ausscheiden von Frauen aus dem Berufsleben besonders groß (vgl. Nickel 1994/2001; Magyari-Vincze 2004).

zieht sich auf Alex Demirovic (1997), wenn sie darauf hinweist, dass insbesondere die aus dem herrschenden Diskurs Ausgeschlossenen im Namen der aufklärerischen Ideale von Gleichheit, Gerechtigkeit und Teilhabe ihr Recht auf Vertretung ihrer Interessen einfordern. Öffentliche Räume sind so strukturiert, dass alle Akteur_innen, die in/an ihnen teilnehmen wollen und sie mit herstellen, ihrem Ausschluss entgegenwirken und durch die Verallgemeinerung ihrer Interessen zuvorkommen müssen (vgl. Sänger 2007, S. 210). Das heißt, dass auch Teilöffentlichkeiten, wie z. B. bestimmte feministische Initiativen oder antifaschistische Gruppen, ihre Marginalisierung mit den Mitteln bekämpfen müssen, die sie idealerweise abzuschaffen hoffen. In diesem Sinne beruht auch ein plurales Öffentlichkeitskonzept auf Exklusion, gekennzeichnet durch den permanenten Kampf um Selbstbehauptung, bei dem die Grenzen der Öffentlichkeiten kontinuierlich zur Disposition stehen und konstitutiv konflikthaft sind. Als problematisch konstatiert Sänger die Konflikttypen, die innerhalb der normativ-herrschenden Strukturen produziert und reproduziert werden und die auf einem historisch spezifischen Typ moderner gesellschaftlicher Organisation beruhen. Es gilt demnach, die Strukturen in ihrer Logik offenzulegen und zu versuchen, bestimmte Konflikttypen zu überwinden, die den Zwang zur Übervorteilung und Machterhaltung sowie zur Generalisierung von Interessen erfordern (vgl. Sänger 2007, S. 210). Für politische Praktiken und Ansätze, die den Anspruch nichtessentialistischer Politiken und hierarchiefreier Selbstorganisation verfolgen, sind die herkömmlichen Konflikttypen aufgrund des ihnen zugrundeliegenden Repräsentationsmodells[54] besonders problematisch – einem Modell, welches seit jeher auch im Fokus feministischer Kritik steht.

Sänger warnt des Weiteren vor einer zu positiven Wertung, die die Inklusion privater Netzwerke, Familien- und Freundschaftsbeziehungen sowie privater Angelegenheiten in ein plurales Öffentlichkeitskonzept mitbrächte: Die Handlungslogiken von Öffentlichkeiten würden sich dadurch in keiner Weise verändern, da auch „private“ Sphären auf herrschafts- und hierarchiebasierten Strukturen beruhen (vgl. Sänger 2007, S. 204). In ihren Handlungslogiken unterschieden sich öffentliche und private Sphären nur geringfügig. Ein weiteres Argument, ihren Dualismus zu dekonstruieren.

Wie lassen sich trotz der genannten fortwährend reproduzierten machtvollen Strukturen des Ein- und Ausschlusses Möglichkeiten des Öffentlichkeitenherstellens jenseits norma-

[54] „Interessensvertretung im öffentlichen Raum des Politischen funktioniert weitestgehend repräsentations- bzw. identitätslogisch. Das bedeutet, dass eine Vertretung im Sinne einer Abbild- oder Identitätslogik vorausgesetzt wird. Damit werden bestimmte kollektive Identitäten festgeschrieben und andere ausgeschlossen.“ (Sänger 2007, S. 211).

tiver Repräsentationspraktiken denken? Stefan Nowotny plädiert für eine Perspektive des „Öffentlich-Werdens“. Dieser Prozess bestehe nicht einfach im Übergang von einem Nicht-öffentlich-Sein zu einem Öffentlich-Sein bzw. von der Nicht-Repräsentation zur Repräsentation, sondern „in der Eröffnung einer Kollektivität in den Zwischenräumen der Repräsentation, die in das öffentliche Leben als soziales Werden im Wortsinne interveniert.“ (Nowotny 2003, o. S.). Er bezieht sich auf Negt und Kluge, wenn er schreibt, dass das Potenzial darin läge, individuelle, vielfach gebrochene Erfahrungen in einen spezifischen gesellschaftlichen Erfahrungs- und Artikulationszusammenhang zu übersetzen und damit genau an „jenen Schnittstellen der Verwerfung, an denen die 'Gewalt des Zusammenhangs' (Negt/Kluge 1993) Subjektivitäten produziert, die sie zugleich von sich abspaltet, 'den Lebenszusammenhang selber zum Gegenstand der Produktion' (Negt/Kluge 1972) werden zu lassen.“ (Nowotny 2003, ebd.) Diese Perspektive bindet die konstituierende Bedeutung von Öffentlichkeit, ihre Austauschformen und ihre Produktion von Wissen und Handlungspotenzialen wiederholt an reale Prozesse des sozialen Werdens. „Daran, nicht an den Industrien der Aufmerksamkeit und auch nicht an der Spiegelung oder Selbstspiegelung alternativer 'Szenen', hat Öffentlichkeit als soziales Organisationsprinzip ihr politisches und mikropolitisches Kriterium.“, argumentiert Nowotny (Nowotny 2003, ebd.).

9.2.3 Öffentlichkeiten-Schaffen: Überlegungen in Bezug auf mein Feld

Die vorgestellten Ansätze und Überlegungen erachte ich als sinnvolle Zugänge, um mir mein Forschungsfeld zu erschließen: Erstens kann ich mit dem pluralen Öffentlichkeits-Konzept die Kunstinitiativen bzw. -projekte *h.arta* und *The KNOT* und ihre Akteur_innen aufgrund ihrer Interessensformulierung und -durchsetzung als Teilöffentlichkeiten herstellend untersuchen. Das kategorische Einbeziehen „privater“ Netzwerke und Beziehungen, ebenfalls als Teilöffentlichkeiten mit politischer Bedeutung verstanden, erlaubt zweitens eine konsequente Perspektiverweiterung, die explizit für das Forschen in ehemals sozialistischen Zusammenhängen adäquat wird: „Private“ Netzwerke stellen in diesen Kontexten bis heute eine essentielle Form sozialer Organisation dar und entsprechen vielfach den kollektiven Erfahrungen. Darauf gehe ich im nächsten Kapitel konkreter ein. Drittens eröffnen die Ansätze Perspektiven auf nicht-institutionelle politische Partizipationsformen als Alternativen zu Repräsentationsmodellen klassischer Demokratieverständnisse. Die von mir untersuchten Kunstinitiativen und ihre Akteur_innen experimentieren in ihren

Projekten mit Formen, Möglichkeiten und Grenzen partizipativer Teilhabe, Inklusion, kollektivem Zusammenarbeiten und auf solidarischen Ideen basierenden Formaten. Dabei geht es, aus einer erweiterten politischen Perspektive heraus gedacht, weniger darum, abgeschlossene Gegenentwürfe zu bestehenden gesellschaftlichen Ordnungen und Strukturen zu formulieren und präzise Antworten auf Konflikt- und Ungleichheitsverhältnisse zu geben, sondern vielmehr darum, „Verunordnung" (Wenzel 2011) zu schaffen, so dass bestehende Ordnungen irritiert, hinterfragt, destabilisiert und im Prozess gehalten werden, ohne dass sie gegen etwas neues Komplexes ersetzt werden sollen (Wenzel 2011, S. 197). Ein in dieser Form erweiterter Politikbegriff, der eine umfassende Herrschafts- und Repräsentationskritik, wie sie Eva Sänger fordert, einschließt, erlaubt mir, die Handlungsräume und Praktiken der Kunst- und Kulturakteur_innen als politische zu untersuchen und zu fragen, inwiefern die Akteur_innen sich selbst als politische Teilöffentlichkeiten herstellend verstehen und inwiefern dabei bestimmte Machtverhältnisse sichtbar werden – in ihrer Reproduktion oder im Versuch ihrer Überwindung. Nowotny eröffnet ein Denkmodell, Öffentlichkeiten aus dem Repräsentationsdilemma zu lösen, an soziale Prozesse des Alltags und Erfahrungswelten von Akteur_innen rückzubinden und diese als mikropolitische Aushandlungen zu verstehen. Mit diesen Perspektiven schaue ich mir mein empirisches Material an.

Fraser, Sänger, Nowotny und Wenzel stehen für ein Politikverständnis, welches sich von einem antagonistischen Denken einer „entweder-oder"-Logik distanziert und sich stattdessen an einer „sowohl-als-auch"-Logik orientiert. Machtgefälle und ungleiche Ressourcen, Zugänge und Teilhabemöglichkeiten müssen in diesem Sinne als konstituierender Teil von Öffentlichkeiten nicht nur als Faktum zwischen ihnen verstanden und untersucht werden. Auch Bröckling und Feustel argumentieren in „Das Politische denken" (2010), dass sich das Verständnis von kritischem politischen Handeln nicht in Widerstandakten in Opposition zum Staat erschöpft, sondern dass ein politisches Moment prinzipiell immer dann entstehe, wenn scheinbar feste Ordnungsprinzipien, Normen, Hierarchien und Grenzverläufe in Bewegung geraten, verschoben, markiert und dekonstruiert werden (vgl. Bröckling/Feustel 2010, S. 13). Das politische Moment ist vielmehr prozessual, relational und in sich gebrochen zu denken, statt als ein spezifisches Statement zu konzeptualisieren. Anna-Lena Wenzel spezifiziert in diesem Zusammenhang für das Kunstfeld ein Ende der „reaktiven Logik der kulturellen Opposition" (Wenzel 2011, S. 196):

„Die großen Erzählungen einer revolutionären Avantgarde ebenso wie das Verständnis von Grenzüberschreitungen und Bewegung auf ein 'Außerhalb' des Kunstfeldes werden fragwürdig. Die Anknüpfungspunkte für Kritik und Widerstand vervielfältigen sich; Kritik muss vielschichtiger und differenzierter werden und auf die Gefahren ihrer Involvierung (in die Machtstrukturen, *Anmerk. d. V.*) und Institutionalisierung reagieren." (Wenzel 2011, S. 196).

9.2.4 Perspektiven auf Öffentlichkeiten in (ehemals) sozialistischen Kontexten

Die Pluralisierung des Öffentlichkeitsbegriffs, die gleichermaßen auch Verständnisse des Politischen erweitert, indem z. B. bislang als „privat" kategorisierte Zusammenhänge mitgedacht werden oder Praktiken, die vielmehr auf Unterwanderung setzen als auf klare Positionierungen, entspricht – so meine Annahme – den Erfahrungen vieler Menschen in ehemals sozialistischen Kontexten und konkret auch denen von Akteur_innen des Kunstfeldes. Peter Niedermüller differenziert verschiedene Öffentlichkeitstypen, die während des Realsozialismus wirkmächtig waren und die als Formen sozialer Organisation, die (Alltags)Praxen und Verständnisse der Menschen in entsprechenden Ländern bis heute mitbestimmen. Das Wissen um Verständnisse und Logiken von Öffentlichkeiten in sozialistischen Kontexten erachte ich deswegen als wesentlich, um mir mein Feld erschließen zu können. Niedermüller entwickelt in seinen Überlegungen zum „Transfer politischer Ideen, kultureller Phänomene und Lebensformen im ostmitteleuropäischen Sozialismus" (Niedermüller 2002) zentrale Aspekte zur Differenzierung verschiedener Öffentlichkeiten und damit verbundener Formen zivilgesellschaftlicher Praxis, die auf die (kollektiven) Erfahrungen der Menschen in den ehemals sozialistischen Kontexten verweisen. Seine Überlegungen sind für das Verstehen gegenwärtiger Formen von Öffentlichkeiten im Rahmen meiner Forschung in Rumänien als unerlässlich einzubeziehen. Neben der „herrschenden, staatlich-politisch kontrollierten und hochgradig institutionalisierten Öffentlichkeit, welche die offizielle politische Ideologie und Meinung des Staates […] darstellte", – gebildet durch die kontrollierten Medien und politischen Veranstaltungen – konstatiert Niedermüller weitere Öffentlichkeiten in sozialistischen Gesellschaften (Niedermüller 2002, S. 165-166). Insbesondere die offizielle und hegemoniale Öffentlichkeit hat andere nichtoffizielle Öffentlichkeiten hervorgebracht. Sie „funktionierten als jene gesellschaftliche Arena, in der man die symbolischen, kulturellen und politischen Grenzen zwischen Ost und West zu überwinden, individuelle Lebensoptionen und neue postsozialistische Gesellschaftsordnungen und Zukunftsvisionen zu entwickeln versuchte." (Niedermüller 2002, S.

166). Die nicht-offiziellen Öffentlichkeiten bezeichneten zum einen die dissidentischen Oppositionen, welche in erster Linie von Künstler_innen und Intellektuellen getragen wurden. Diese vielfach verfolgten, verbotenen und unterdrückten Gegenöffentlichkeiten[55], die sich seit den 1960er Jahren in allen sozialistischen Ländern mehr oder weniger stark herausbildeten, waren sehr heterogen und wenig institutionalisiert. Sie verband vor allem die Ablehnung des herrschenden politischen Systems. Sie schafften sich Freiräume in Privatwohnungen und Ateliers, wo aus dem herrschenden Diskurs ausgeschlossene, kritische, politische und kulturelle Themen, Formate, Schriften und künstlerische Positionen ausgetauscht und diskutiert wurden (vgl. Niedermüller 2002, S. 167). Dabei ging es, so Niedermüller, „nicht nur um die politische, rechtliche oder wirtschaftliche Neugestaltung des politischen Systems, sondern im Sinne einer 'Antipolitik' (György Konrad) auch um die moralische und symbolische Erneuerung der Gesellschaft." (Niedermüller 2002, S. 167).

Akteur_innen dissidentischer Kunstbewegungen standen aufgrund der Verquickung künstlerischen Handelns mit Präsentations- und Visulisierungspraxen im besonderen Visier staatlicher Verfolgung und Repression. Dennoch entstanden in den realsozialistischen Ländern seit Ende der 1960er Jahre parallel zur staatlich propagierten und geförderten Kunst des „Sozialistischen Realismus" jeweils unterschiedliche dissidentische Bewegungen, die, ähnlich wie die Kunstszenen der „westlichen" Länder, mit neuen künstlerischen Medien und Formaten, wie Video, Performance und Konzeptkunst, experimentierten und sich kritisch mit dem gesellschaftlichen Kontext auseinandersetzten. Die rumänische Kunsthistorikerin Iliana Pintilie wählt den Begriff „Actionism", um die Vielfalt künstlerischer Experimente im sozialistischen Rumänien bis 1989 zu umfassen: zum einen, um sie nicht von vornherein explizieren zu müssen, zum anderen, um die Begriffe „Performance" und „Happening" zu vermeiden. Sie schreibt:

„We preferred here to avoid the universally accepted terms of 'happening' or 'performance', because these forms of art developed under conditions that were completely different from those in the West, even if the forms of art they generated eventually look similar to the international movements. We consider it more appropriate to use the term 'actionism' to suggest the unfolding of an event in any framework, with or without audience." (Pintilie 2005, S. 488).

[55] Gegenöffentlichkeiten bildeten selbstverständlich auch keine homogene Einheiten, sondern brachten sehr heterogene Individuen und Interessensgruppen real und imaginär zusammen, mit differenten politischen Ansichten, Praktiken, Ressourcen, Zugängen und Lebensvorstellungen.

Aufgrund der hohen staatlichen Repression, die diese Formen der Öffentlichkeit erfuhren, konnten künstlerische Aktionen, wie Performances, fast ausschließlich in privaten Zirkeln und Räumen, in Ateliers, oftmals mit der Videokamera als einzigem Zeugen ihren Ausdruck finden (Pintilie 2005, S. 488).

Als zweite nicht-offizielle Öffentlichkeit konstatiert Niedermüller „private Kommunikationsnetze" (Niedermüller 2002, S. 170). Er beschreibt sie als nicht-institutionalisierte, spontane und fragmentierte Öffentlichkeiten, die sich in und zwischen Familien, Nachbarschaften, am Arbeitsplatz und in Privatwohnungen realisierten. Abgesehen davon, dass sich um und in diesen Netzwerken kontinuierliche soziale Aktivitäten entwickelten, wurde sich hier in erster Linie über Visionen und Vorstellungen anderer Lebensentwürfe ausgetauscht und damit kollektive soziale Imaginationen geschaffen. Diese sind im Sinne Appadurais (1996) nicht nur wesentlicher Teil des Alltagslebens, sondern spielen „eine zentrale Rolle in der (möglichen, gedachten, vorgestellten) Neugestaltung der Gesellschaftsordnung" (Niedermüller 2002, S. 171).

Niedermüllers Ausführungen beziehen sich auf die sozialistische Ära. Sie machen deutlich, wie sich erstens andere Formen zivilgesellschaftlicher bzw. sozialer und politischer Praktiken neben und quer zu denjenigen bestimmter dissidentischer Zusammenhänge und Gruppen Intellektueller entwickelten[56]. Zweitens gerät in den Blick, dass Letztere, den politisch-repressiven Umständen geschuldet, wiederum andere Kommunikationswege und Produktionsformen von Öffentlichkeit als die ihrer „westlichen" Kunstkolleg_innen nutzten. Die soziale und politische Aktivität der Menschen und ihre Erfahrungen damit zu sozialistischen Zeiten sowie die geschaffenen Netzwerke sind bis in die Gegenwart wirksam und bestimmen, so meine Beobachtungen zur Herstellung von Öffentlichkeiten im rumänischen Kunstbereich, die Vorstellungen und zivilgesellschaftlichen Praktiken von Akteur_innen heute mit. Dabei verschränken sich (kollektive und individuelle) Erfahrungen oppositioneller Künstler_innen während des Sozialismus als kollektives Erbe mit individuellen Praxen der Anknüpfung und/oder Abgrenzung von Künstler_innen der jüngeren Generation. Genauso finden Erfahrungen mit informellen Netzwerken und Kommunikationsformen in gegenwärtigen Kunstpraktiken und -strategien Einlass, wenn auch in neuen Formen virtueller sozialer Netzwerke des digitalen Zeitalters. Da ich mit Niedermüller

[56] Dabei wurde oftmals insbesondere der familiäre Zusammenhang als Ort des Austauschs, Zusammenhalts und Netzwerkens, also die im klassischen Verständnis private Sphäre, die aus dem westlichen Zivilgesellschaftskonzept klar ausgespart bleibt, zum eigentlich öffentlichen Raum.

(2005) davon ausgehe, dass Erfahrungen, Praktiken und Strategien aus sozialistischen Zeiten bis heute eine Gültigkeit besitzen, beziehe ich in meiner Analyse diese historische und kontextualisierende Perspektive ein, die Niedermüller mit dem Blick auf nicht-offizielle Öffentlichkeiten eröffnet.

In den letzten Kapiteln habe ich argumentiert, inwiefern Raum- und Öffentlichkeitsproduktionen miteinander verschränkt sind, betrachtet man wie ich seine empirischen Quellen mit den dargelegten Verständnissen und theoretischen Konzepten. Die Perspektive auf Öffentlichkeiten in sozialistischen Kontexten macht einmal mehr deutlich, dass der gesellschaftspolitische und sozialhistorische Kontext, in dem Räume und Öffentlichkeiten hergestellt werden (und die diesen ebenfalls mit herstellen), unabdingbar in die Analyse mit einbezogen werden muss, um die verschiedenen Teilöffentlichkeiten in ihrem gegenwärtigen sozialräumlichen Bezug verstehen und deuten zu können sowie das Feld letztendlich als eine „Formation des Politischen“ zu untersuchen und einzuordnen.

Im Folgenden werde ich die Praktiken der Raum- und Öffentlichkeitsherstellungen und -verhandlungen sowie die Verständnisse, die diesen zugrunde liegen, am Beispiel der Kunstinitiativen bzw. -projekte *h.arta* und *The KNOT* untersuchen, wobei mir die dargelegten theoretischen Überlegungen und Konzepte die Perspektivierung geben, mit der ich mir das empirische Material anschaue.

THINK GLOBAL – ACT LOCAL. RAUMPRODUKTIONEN UND VERHANDLUNGEN VON ÖFFENTLICHKEITEN BEI *h.arta* UND *The KNOT*

Die in den letzten Kapiteln erörterten theoretischen Ansätze eröffnen den analytischen Zugang und leiten die Perspektive auf die empirischen Untersuchungen im konkreten Feld. Am Beispiel der Künstlerinnengruppe *h.arta* in Timişoara und dem temporären „Kunst-im-öffentlichen-Raum“-Projekt *The KNOT* in Bukarest untersuche ich, welche Konzepte, Praktiken und Strategien die Akteur_innen verfolgen, um Räume und Öffentlichkeiten herzustellen und welche (Selbst)Verständnisse sie dabei leiten. In den folgenden zwei empirischen Kapiteln beschreibe ich zunächst konzeptuelle Ansätze und Zugänge sowie ihre praktischen Umsetzungen unter Einbeziehung analytischer Überlegungen. Im abschließenden Kapitel „Das Produzieren von Räumen und Öffentlichkeiten an den 'Rändern': Zusammenfassende analytische Überlegungen und Ausblicke“ greife ich, thema-

tisch gebündelt, die zuvor schon angerissenen Problematisierungen erneut auf, die die Praktiken, Konzepte und Verständnisse der Initiativen aus meiner Sicht mitbestimmen. Dazu stelle ich einen komplexeren Zusammenhang her, indem ich, auf meine Ausgangsfragen zurückkommend, erörtere, inwiefern die Erfahrungen der Akteur_innen mit dem sozialistischen Gesellschaftssystem und seinen Logiken, mit den neoliberalen Transformationsprozessen nach 1989 sowie mit der andauernden wirtschaftlichen und sozialen Krise seit 2008 ihre Verständnisse von politischem Handeln im künstlerischen Feld mitbestimmen und welche Konzepte und Praktiken sie aus ihrem spezifischen Kontext heraus formulieren und umsetzen. Dabei tragen sie nicht nur zur Produktion von lokalen und regionalen Kunstkontexten bei, sondern auch zu Debatten eines transnationalen, europäischen Kunstfeldes. Abschließend stellt sich die Frage, welche Potenziale in den Verständnissen und Praktiken der Kunstakteur_innen sichtbar werden, ein europäisches Kunstfeld von seinen „Rändern" her zu dezentrieren.

10. Feministische Öffentlichkeiten bei *h.arta*

2009 war ich für einen längeren Feldforschungsaufenthalt bei *h.arta*, einem seit 2001 bestehenden Künstlerinnenkollektiv aus Timişoara. Ich hatte Anca G., Rodica T. und Maria C. schon einige Jahre vorher kennengelernt und mit ihnen im Rahmen meines Magisterforschungsprojekts zu Geschlechterperspektiven junger Künstlerinnen in Rumänien zusammengearbeitet. Während meines Aufenthalts bei ihnen 2005, 2009 sowie bei weiteren Zusammentreffen zwischen 2010 und 2013 in Berlin, Warschau und Bukarest sprachen wir wiederholt über die Entwicklungen ihrer Gruppe und deren Anfänge vor dem Hintergrund des sozialen, politischen und ökonomischen Transformationskontextes Rumäniens um die Jahrtausendwende. Zu Beginn dieses Kapitels stelle ich ein längeres Statement[57] der drei Frauen, das sie 2012 im Rahmen einer Projektpräsentation erarbeitet haben. Das Statement transportiert sehr eindrücklich, wie die Künstlerinnen den rumänischen Kunstbereich zu Beginn der Jahrtausendwende und der Gründungszeit von *h.arta* aus heutiger Perspektive bewerten. Vermittelt werden spezifische Bilder und Narrative des lokalen Kunstkontextes und der sozialen Situation vor Ort sowie spezifische Kunstverständnisse und -ansätze, die die Gruppenentwicklung von *h.arta* als logische Folge dieser Situation erscheinen lassen.

[57] Der Text wurde nicht publiziert, bildete jedoch die Grundlage für eine Präsentation von *h.arta* im Rahmen des „Former West"- Kongresses in Wien im April 2012.

„*h.arta* emerged as a practical solution to our wish to find out what art could be. In 2001, when we began working as *h.arta group*, we were in our early twenties, fresh graduates of the Art Academy from our city, Timişoara. We shared a diffuse and generalized uneasiness about our position as artists in a context that we were experiencing as completely inadequate to our wishes and interests. We were deeply discontent with the obsolete education we had received in Art Academy and we felt that our context (the mainstream artistic context of our city and country) was provincial and out of sync. This was the general spirit of that period among artists interested in contemporary art, when periphery and being left behind were key words in the discussions about art. Part of this feeling of isolation had very concrete causes: travelling was still very difficult, for financial reasons and also because of border policies. But also isolation and this feeling of being left out was more diffuse than the mere problem of mobility. While the representative art of that period was an art that employed traditional media such as painting and sculpture in order to state an elitist, religious, conservative position, changing the medium to discussions, performances, informal meetings, videos, etc and changing the topics to the analysis of the conditions of art production and to the relation between art and everyday life was an important necessity. In a moment when the institutional context for contemporary art was inadequate, we were creating our own institutions, our own context. This context was naively imagined as a way of getting closer to the (art) experience of an imagined 'West' with its beautiful, creative, hospitable contemporary art institutions. But also, beyond the political immaturity of that period, this wish to build your own context, your own space in a situation when you feel that your interests and wishes are marginal, had its importance and value. And this context building and space creating seemed much more possible in the conditions of a collective practice." (h.arta group 2012a, S. 3)

Rückblickend wird von den drei Frauen ein Kontext gezeichnet, der gegenüber einem imaginierten „Westen" als peripher, isoliert und defizitär vorgestellt wird und in dem sie sich selber als wissens- und erfahrungsdefizitär beschreiben.[58] Die Emanzipation davon durch die Produktion eigener Themen, Formate, Räume und Kontexte wird in der Erzählung zu einer Notwendigkeit, um sich als Künstlerinnen entwickeln zu können. Das kollektive Zusammenarbeiten erscheint aus dieser Perspektive weniger als freie, denn als pragmatische Entscheidung, um überhaupt handlungsfähig zu werden. Für die Analyse der Raum- und Öffentlichkeitsproduktionen durch die Künstlerinnengruppe *h.arta* in den letzten zwölf Jahren bis 2013 hat die Untersuchung des Spannungsfeldes der Narrative über die eigene Entwicklung als Gruppe mit bestimmten Ansätzen und Praktiken wesentlichen Anteil.

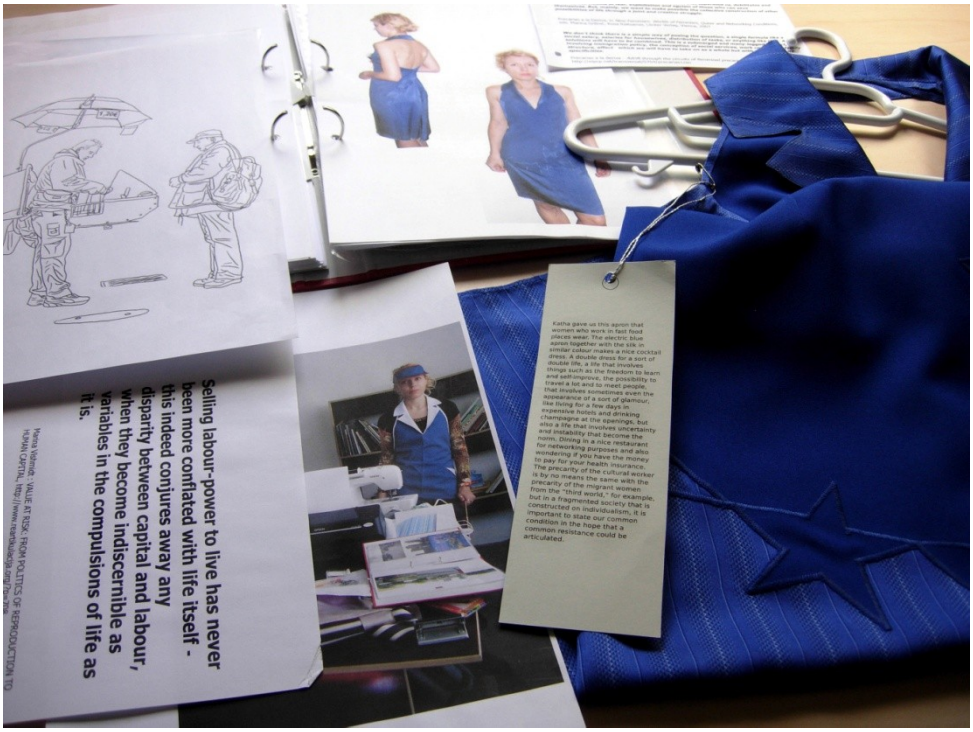
[58] Dass die Selbstwahrnehmung der Akteur_innen ehemals sozialistischer Länder vielfach bestimmt ist durch ein Denken in den Begriffen und Narrativen der „westlichen Zentren", die die entsprechenden Regionen als „defizitär" bzw. „nachholgungsbedürftig" beschreiben, problematisieren Theoretiker_innen wie u. a. Badovinac 1999, Pejic 2005, Darieva/Kaschuba 2007, Vonderau 2007 und Babias 2008. Ausführlicher dazu: siehe Kapitel „*Othering*-Prozesse und die Fortsetzung binärer Denklogiken im Kontext europäischer Prozesse der Gegenwart", S. 66.

10.1 *Inspired by life* – ein Projekt *in progress*

Ein verregneter Oktobernachmittag in Bukarest 2010: Die drei Frauen von *h.arta* und ich sitzen zusammen in unserer Gästewohnung direkt am *Piața Unirii* im Zentrum der Stadt. Wie zuvor in Berlin und Warschau sind wir als Teilnehmerinnen des internationalen Kunstprojekts *The KNOT – linking the existing with the imaginary* hier, welches jeweils für einen Monat in den drei Städten stattfand. Ich war mit der filmischen Dokumentation des Projekts beauftragt, und die Gruppe *h.arta* war eingeladen worden, ihre „diskursive Modekollektion" *Inspired by life* zu entwickeln. Rodica beugt sich über die Nähmaschine auf dem großen Arbeitstisch, an der sie den letzten Saum eines blauen Kleides näht. Maria sortiert indessen Entwurfsskizzen verschiedener Kleidungsstücke und Fotos von Straßensituationen, die sie in Berlin, Warschau und Bukarest aufgenommen hat, sowie Zeichnungen und Notizen, die während ihrer „Inspirationsgänge" durch die drei Städte in den letzten Monaten entstanden sind. Anca schreibt an einem neuen Tagebucheintrag. *Inspired by life* bestehe aus verschiedenen Komponenten, die Kleidungsstücke an sich seien nur die letztendlichen Präsentationsformen, erzählen die drei mir. Ausgangspunkt der künstlerischen Arbeit sind ihre persönlichen Geschichten und Erfahrungen, die sie an konkreten Orten und Situationen in den öffentlichen Stadträumen erlebt haben. Sie sammeln sie in Texten, Skizzen und Fotos für eine Art Projekttagebuch, welches die Grundlage der Modekollektion bildet. Die Stoffe und die alte Kleidung, die für neue Stücke verwendet wird, bringen die drei Frauen ebenfalls von ihren Stadtgängen mit. Ihre lokalen Alltagserlebnisse in den jeweiligen Orten setzen sie ins Verhältnis mit (globalen) politischen Diskursen, wie (Post)Sozialismus, Konsumismus, Prekarisierung, Ausbeutung, Geschlechterungleichheit, Ausgrenzung, Diskriminierung, und vergleichen sie mit ihrem (post)sozialistischen Erfahrungshintergrund als Künstlerinnen in Timişoara. Ihre jeweiligen Auseinandersetzungen arbeiten sie in die einzelnen Kleidungsstücke ein. So birgt jedes Stück seine eigene Geschichte. Ich frage Rodica nach derjenigen des blauen Kleides und sie zeigt mir den entsprechenden Eintrag im Projekttagebuch:

„A friend gave us this apron that women who work in fast food places wear. The electric blue apron together with the silk in a similar color makes a nice cocktail dress. A double dress for a sort of double life, a life that involves things such as the freedom to learn and self-improve, the possibility to travel a lot and to meet people, that involves sometimes even the appearance of a sort of glamour, like living for a few days in expensive hotels and drinking champagne at the openings, but also a life that involves uncertainty and instability that become the norm. Dining in a nice restaurant for networking purposes and also wondering if you have the money to pay for your health insurance. The precarity of the

cultural worker is by no means the same as the precarity of the migrant women from the "Third World," for example, but in a fragmented society that is constructed on individualism, it is important to state our common condition in the hope that a common resistance could be articulated." (h.arta group 2012b, S. 31).



Projekt: *Inspired by life*

Die Kleidungsstücke von *Inspired by life* vermitteln mal mehr mal weniger eindeutige Botschaften. Als getragene Alltagsgegenstände intervenieren sie in den öffentlichen Stadtraum und stellen Öffentlichkeiten her. *h.arta* betonen den feministischen Ansatz des Projekts. Für sie stellt sich dieser her, indem sie versuchen, politische Diskurse und Themen mit individuellen und kollektiven Alltagserfahrungen zusammenzudenken und sie miteinander zu verknüpfen. Die Kleidungsstücke werden einerseits zu Vehikeln von Ideen. Andererseits stehen sie aber auch für das Alltägliche – sowohl was ihren Gebrauchswert anbelangt sowie ihre identitätsproduzierenden Aspekte als auch hinsichtlich ihrer Produktion: eine seit Jahrhunderten und bis in die Gegenwart der globalen Textilindustrien vor allem von Frauen, oft unter prekären Bedingungen, ausgeführte Tätigkeit.

„By transforming clothing, the practical, everyday objects into concepts (reflecting the interactions we experience, the discussions we have, the texts we read, the ideas we exchange) and then transforming these concepts into practical, familiar, everyday objects – clothes – back again, we intend to realize once again that dichotomies between body and mind, 'high' (art) concepts and everyday life, theory and practice need to be constantly

demolished." (h.arta 2010, http://moodboard4inspiredbylife.wordpress.com/, Zugriff: 01.07.2014).

Zentral erscheint das Anliegen, binäre Denklogiken zu überwinden und insbesondere Alltag und Alltagserfahrung mit theoretischen Auseinandersetzungen und künstlerischen Praktiken zu verbinden, um Öffentlichkeiten herzustellen. Dieser Ansatz verweist auf eine feministische Perspektivierung auf Öffentlichkeiten, die die Dualität „privat" vs. „öffentlich" zu dekonstruieren sucht, so wie es u. a. Fraser (1990/2005) und Holland-Cunz (2004) vorschlagen (vgl. auch Kapitel „Öffentlichkeitskonzepte und Perspektiven aus der politischen und feministischen Theorie", S. 92). *h.arta* verstehen diese oder ähnliche Ansätze jedoch nicht als Ausgangspunkt ihrer Arbeit, stattdessen die (Alltags)Erfahrung an sich. Herstellungsprozesse sichtbar machen, (hegemoniale) Grenzverläufe stören und aufbrechen und in öffentliche Räume intervenieren benennen sie mittlerweile zwar als „ihre" feministischen Praxen, lehnten allerdings jahrelang diese Bezeichnung ab, erzählen sie mir. Auf die Ablehnung des Begriffs „feministisch" komme ich an späterer Stelle zurück. Anca expliziert die Anliegen, als ich sie nach den verschiedenen Ebenen frage, auf denen sie öffentlichen Raum in ihrem Projekt *Inspired by life* adressieren:

„On the one hand, it was really important to make the working process itself visible by starting with the most concrete and practical parts like sewing, which are usually considered unimportant. On the other hand, we wanted to visualize the ideas and the message which are sent out to the public sphere through the clothes in a discrete but hopefully efficient way. This means we always have two parts: what is usually private and not visible and generally considered unimportant, and what is the message we want to send out. […] This idea is formed by our feminist practice. In general, the way we do research and the way we make the processes visible are inspired by feminist theories and ideas. It is also a statement about what art is or what it should be for us: to make a connection between really simple everyday things and their political importance. That was also something that we really wanted to state, that there shouldn't be a break between everyday life and politics." (Anca G., *h.arta group*, Interview vom 23.4.2010)

Seit 2001, d. h. seit *h.arta* als Kollektiv existiert, haben die drei Frauen immer mit einzelnen materiellen Räumen oder mit (Druck- und Digital)Publikationen gearbeitet und damit Öffentlichkeiten produziert. Bei *Inspired by life* findet hingegen eine Pluralisierung von materiellen Räumen und (Arbeits)Sphären des Öffentlichen statt. Verschiedene urbane Orte, wie Straßen, Cafés, Kunsträume, Parks oder repräsentative Plätze und Gebäude, bilden zusammen mit den privaten Wohnungen und den Gastateliers der drei Künstlerinnen die Aktions- und Handlungsräume. Gearbeitet wird mit unterschiedlichen Materialien, wie Texten, Skizzen, Notizen, Stoffen und Objekten.

Soweit ein kurzer Einblick in die gegenwärtigen Verständnisse und Praktiken der Gruppe. Wie sich ein feministisches Selbstverständnis und ein entsprechender Öffentlichkeitsbegriff innerhalb der Gruppe in den Jahren nach ihrer Gründung 2001 geformt hat und welche (Raum)Praktiken *h.arta* daraus entwickelt haben, erörtere ich in den folgenden Kapiteln.

10.2 Feminismus lokal – Entwicklungen von Selbstverständnissen und Praktiken der Künstlerinnengruppe *h.arta*

„I can`t say that in my artistic works I am a feminist. But I can say that the way we work together as *h.arta* and the way we are doing things together is close to what feminism is about." (Rodica T., *h.arta group*, Interview vom 2.4.2005).

Als ich 2005 im Rahmen meines Magister-Forschungsprojekts „Kunst und Gender – (k)ein Thema in Rumänien? Lebenswelt und Gender-Perspektiven junger Künstlerinnen in der rumänischen Gegenwarts-Gesellschaft" das erste Mal mit den Frauen von *h.arta* in Timişoara zusammentraf und die drei und ihre künstlerischen Arbeiten kennenlernte, äußerten sich die Frauen sehr zurückhaltend auf meine Fragen hinsichtlich eines explizit genderkritischen oder gar feministischen Ansatzes ihrer Zusammenarbeit. Mein Forschungsinteresse galt damals u. a. der Frage, inwiefern geschlechterkritische und feministische Konzepte des Kunstbereichs, die vornehmlich im „westeuropäischen" und US-amerikanischen Zusammenhang entwickelt wurden, einen adäquaten Zugang bieten können, um die Bedeutung von Geschlecht in der künstlerischen Praxis von Frauen im so genannten postsozialistischen Kontext Rumäniens zu untersuchen. Des weiteren überlegte ich, ob die Suche nach diesen Konzepten sowie normative Vorstellungen zu „feministischen Praxen und Kunstprojekten" nicht vielmehr blind machen für andere künstlerische Zugänge, die sich u. a. auch aufgrund differenter Erfahrungen und soziopolitischer Entwicklungen in Rumänien, ähnlich in anderen ehemals sozialistischen Gesellschaften, einer explizit „feministischen oder genderkritischen Lesart" verweigern. Diese Fragen wiederaufgreifend und weiterverfolgend, untersuchte ich in dieser Arbeit an Hand der Künstlerinnengruppe *h.arta* exemplarisch, welche Konzepte und Praktiken von den Akteurinnen entwickelt, ausgehandelt und wie für den lokalen Kontext nutzbar gemacht werden, ob und wie sie diese als feministische Ansätze deuten und welche (feministischen)

(Selbst)Verständnisse sich daraus ableiten lassen, um sie – bezogen auf meine Forschungsfrage – als Öffentlichkeiten im Sinne politischer Intervention zu untersuchen.[59]

Während ich, zurückblickend, mit sehr vorgeprägten Vorstellungen hinsichtlich Konzepten und Praktiken „feministischer Kunst" einst meine Forschung in der rumänischen Kunstszene begann[60], habe ich in deren Verlauf begonnen, diese zu hinterfragen und zu pluralisieren. Ich erinnere mich an eine Situation, in der ich im Interview mehrfach nachhakte, weil ich nicht glauben wollte, dass es nach all den mir von den Frauen berichteten Erfahrungen von Diskriminierung und Ausgrenzung als Künstlerinnen, die sie alle in ähnlicher Form im Alltag, an der Kunsthochschule und innerhalb der rumänischen Gegenwartskunstszenen erlebt hatten, keine gezielte Entscheidung war, sich als Gruppe von Frauen zusammenzutun, um die Kunstinitiative *h.arta* zu gründen.[61] Wiederholt betonten sie, dass sie sich zu Beginn von *h.arta* explizit nicht als Frauengruppe definiert und auch nicht intendiert hätten, genderkritische Positionen in lokale oder überregionale Debatten zu tragen. Im Gegenteil distanzierten sie sich z. B. vehement von der Zuschreibung als

[59] Wie schon in vorherigen Kapiteln ausgeführt, schließe ich mich Überlegungen von u. a. Fraser (1990/2005), Deutsche (1998), Marchart (1999/2004), Bröckling/Feustel (2010) an, um zu untersuchen wie Öffentlichkeiten, verstanden als politische Interventionen im Rahmen künstlerischer Produktion, aufgerufen und verhandelt werden. Dabei leitet mich ein Öffentlichkeitsbegriff, der die Produktionen von Öffentlichkeiten als per se politische Prozesse versteht. Ausführlich dazu: siehe Kapitel „Öffentlichkeitskonzepte und Perspektiven aus der politischen und feministischen Theorie", S. 92.

Meine Forschungsperspektive wird von einem Feminismus-Verständnis geleitet, wie es u. a. Kurz-Scherf/Lepperhoff/Scheele (2009) formulieren, das feministische als politische Praktiken deutet. Ausführlicher dazu siehe Kapitel „Feministische Perspektiven auf das Kunstfeld", S. 56 und „Öffentlichkeitskonzepte und Perspektiven aus der politischen und feministischen Theorie", S. 92.

[60] So basierte mein Verständnis feministischer Kunst in erster Linie auf einer klaren politische Positionierung, in deren Rahmen sich kritisch und selbstreflektiert mit gesellschaftlichen und insbesondere geschlechtlichen Ungleichheitsverhältnissen, Machtstrukturen und normativen Repräsentationen auseinandergesetzt wird sowie Strategien und visuelle Praktiken entwickelt werden, diese sichtbar zu machen und zu dekonstruieren. Ausführlicher zu (queer)feministischen Ansätzen und Verständnissen von u. a. von Osten (2005) und Paul/Schaffer (2009), auf die ich mich in dieser Arbeit berufe, siehe Kapitel „Feministische Perspektiven auf das Kunstfeld", S. 56.

[61] Anca G. von *h.arta* verdeutlichte die gesellschaftliche Ausgangssituation in Rumänien, mit der sich Frauen als Künstlerinnen mit leichten Veränderungen bis in die Gegenwart konfrontiert sehen, folgendermaßen:
„There is this kind of thinking and even in art history they taught you in school that there are only a few cases of women artists. It seems that the society's opinion is that this is something biological – that you are not able to be a woman and an artist in the same time. That is what I was taught about art in school. So people can be quite amazed when they come to *h.arta space* for example and see that women can also be successful as artists. We also try to move something in people's mind". (Anca G., *h.arta group*, Interview vom 2.4.2005).

In meinem Artikel „Zwischen Alltag und Utopie. Positionen junger Künstlerinnen in Rumänien" (Koch 2010) expliziere ich: „Generell sind Kunstszenen immer auch geschlechtlich strukturiert. Allerdings bieten sie als soziales Um- und Agitationsfeld – insbesondere auch in Rumänien – weiblichen Künstlern, aufgrund der verbreiteten Wahrnehmung als 'gesellschaftliche Avantgarde', trotzdem einen vergleichsweise großen Spielraum, um alternative Lebenskonzepte jenseits der herkömmlichen Muster geschlechtlich codierter Werdegänge zu erproben. Künstler haben es jedoch in vielerlei Hinsicht leichter, gesellschaftliche Akzeptanz bezüglich ihres 'unkonventionellen' Lebensweges sowie als kreative Produzenten, Respekt in der Öffentlichkeit zu erlangen. In diesem Sinne sind nicht nur die vermarktungsorientierten Kunstszenen in Rumänien, sondern auch die sich als kritisch-alternativ bezeichnenden Kunstzirkel männlich dominiert, bestimmt durch die Vorstellung und Konstruktion der männlichen Künstler- und Autorenfigur, die einen gleichen Status von Künstlerinnen kategorisch ausschließt. Diese Situation und die Erfahrungen damit sind natürlich nicht spezifisch für Rumänien, sondern beschreiben Realitäten in vielen gesellschaftlichen Kontexten weltweit […]. In Rumänien ist sowohl der Arbeitskontext von Künstler_innen als auch die Präsentation und Rezeption von Kunstwerken durch sehr resistente Vorstellungen von traditionellen Geschlechterrollen und binären Zuschreibungen bezüglich 'weiblicher' (dekorativ, Kunsthandwerk) vs. 'männlicher' (autonomes künstlerisches Genie) Kunstproduktion geprägt, die erst in den letzten Jahren brüchiger zu werden scheinen. Die Emanzipation von diesen Modellen und Zuschreibungen wird besonders für Künstlerinnen zu einer großen Herausforderung. Die jungen Frauen erleben oft eine subtile Missachtung ihrer Personen und Werke, mit denen sie sich auf verschiedene Weise auseinandersetzen und die unterschiedliche Strategien hervorruft. Einige reagieren mit Rückzug und Selbstzweifel, andere entwickeln besonderen Ehrgeiz, einen Status in der maskulinisierten Kunstdomäne Rumäniens zu erhalten." (Koch 2010, S. 85-86).

feministische Initiative und betonten stattdessen ihren zwar gesellschaftskritischen, jedoch nicht auf die Geschlechterproblematik fokussierten Ansatz künstlerischer Aktivität. Maria C. von *h.arta* formulierte im Gespräch den Ansatz der drei Künstlerinnen:

„*h.arta* as a general project is not a feminist one in the sense that we only work on feminist issues, but we like to promote women artists when we can, because we know from our own experiences that it is harder for women artists to be taken seriously in the art scene than for men. But this has no impact on our main idea of creating a heterogeneous space for all artists, positions, and artistic approaches that try to communicate in a way different from the mainstream." (Maria C., *h.arta group*, Interview vom 2.4.2005).

Offensichtlich war, dass sie sich in ihrem Selbstverständnis nicht auf bestimmte (feministische) Konzepte, Praktiken oder Vorbilder, wie z. B. den *Guerrilla Girls*[62] aus der US-amerikanisch-feministischen Kunstgeschichte bezogen. Vielmehr bildete das auf Alltagserfahrungen fußende praktische Handeln die Basis für die Entwicklung kritischer Positionen und Perspektiven im Rahmen künstlerischen Produzierens. Damit meine ich die Auseinandersetzung mit sozialen Ungleichheitsverhältnissen und Machtgefällen im Allgemeinen und vergeschlechtlichten Gesellschaftsstrukturen im Konkreteren, die in künstlerischen Praktiken ihren Ausdruck finden.

Ein Beispiel ist die Ausstellung „Usually I do this" (2005), zu der *h.arta* junge Künstler_innen aus Timişoara eingeladen hatte. Diese verhandelten die Problematik des Arrangements ihrer freien Kunsttätigkeit und der Notwendigkeit, neben der künstlerischen Arbeit einer Lohnarbeit zur Existenzsicherung nachgehen zu müssen. Geschlecht wurde nicht explizit thematisiert, wird jedoch relevant, wenn Lebens- und Arbeitsmodelle in dieser Weise künstlerisch vorgestellt werden. In meiner Magisterarbeit konstatierte ich: „Während die männlichen Künstler neben ihrer Künstlerexistenz als Feinmechaniker, chirurgischer Assistent und Webdesigner arbeiten, sind die Künstlerinnen als Lehrerinnen, in der Theaterrequisite und in der Werbebranche tätig. Die geschlechtsspezifische Segmentierung des Arbeitsmarktes wird in dieser Weise unterschwellig problematisiert sowie auf die Interdependenzen bezüglich der Differenzen und Perspektiven geschlechtlich strukturierter Kunstaktivität verwiesen." (Koch 2006, S. 143, unveröffentlichtes Manuskript) Ohne explizit auf die geschlechtlich strukturierten Arbeitsverhältnisse zu rekurrieren, entwi-

[62] 1985 gründeten sich die *Guerrilla Girls*, eine heterogene Gruppe von Künstlerinnen, Filmemacherinnen und Autorinnen, um gegen die Ausstellungspolitik der großen Kunstinstitutionen, wie z.B. dem MoMa in New York, zu protestieren. Nur ein geringer Prozentsatz der präsentierten Künstler/innen in Museen und großen Ausstellungshäusern waren damals Frauen. Die lose und anonym bleibende Gruppe gab sich durch spektakuläre Auftritte in der Öffentlichkeit eine Stimme. Ein wiederkehrendes Markenzeichen war das Tragen von Gorilla-Masken während ihrer Aktionen (vgl. Grosenick 2003, S. 72-75).

ckelten die Künstler_innen durch die individuelle Auseinandersetzung mit ihrem Arbeitsalltag und der Präsentation dessen künstlerische Positionen, die hinsichtlich der verschiedenen Annäherungen an das Thema eine geschlechterkritische Lesart anboten. So haben beispielsweise die weiblichen Teilnehmerinnen des Projekts „Usually I do this" vor allem die eigene Person als Ausgangspunkt ihrer Auseinandersetzung gewählt: Mit den Medien Video, Fotografie und Webdesign stellten sie sich im Kontext ihrer Lohnarbeit vor. Die männlichen Künstler legten hingegen den Fokus auf die Ergebnisse ihrer Tätigkeit. Sie schienen sich weitaus mehr mit ihrer Lohnarbeit zu identifizieren als die Frauen, die ihre Tätigkeiten eher problematisierten (vgl. Koch 2006, S. 143-144, unveröff. Manuskript).

Während meiner Forschung zog ich immer wieder Parallelen zu Inhalten und Praktiken, die ich in Anlehnung an Ansätze von von Osten (2005) und Paul/Schaffer (2009) als feministische Positionen und Strategien deute, da sie sich kritisch mit alltäglichen Ungleichheitsverhältnissen und normativen Repräsentationsweisen auseinandersetzten und ästhetische wie praktisch-inhaltliche Formen entwickelten, diese zu markieren und zu unterlaufen. Dabei kam es regelmäßig zu Missverständnissen zwischen mir und den von mir interviewten Künstler_innen. Ich ertappte mich dabei, ihre künstlerischen Praktiken und Positionen vornehmlich aus einem geschlechterkritischen Blickwinkel heraus zu interpretieren, die andere, sich verschränkende und überlagernde Perspektiven zu schnell unbeachtet ließ oder gar ausschloss. So waren der geschlechtlich segmentierte Arbeitsmarkt sowie der differente künstlerische Umgang mit der Thematik „Lohnarbeit vs. Kunstarbeit" durch die teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler der Ausstellung „Usually I do this" nur zwei von mehreren Aspekten. Laut Aussage der Initiatorinnen von *h.arta* ging es ihnen nicht in erster Linie darum, unterschiedliche Erfahrungen von Künstlern vs. denen von Künstlerinnen sichtbar zu machen, sondern generell die prekäre Situation von Künstler_innen auf dem Kunst- und Arbeitsmarkt in Rumänien zu problematisieren, von denen Männer und Frauen gleichermaßen betroffen seien. So reagierte Maria C. beispielsweise auch auf meine Frage, ob sie sich explizit als Künstlerin verstehen würde, abwehrend. Im Sinne eines Gleichheitsverständnisses fühlte sie sich ihren männlichen Künstlerkollegen gegenüber nicht benachteiligt, beurteilte ihr Schaffen als gleichermaßen relevant wie seriös und sah somit auch keine Notwendigkeit, sich explizit als Künstlerin zu identifizieren. Die Reaktion Maria C.`s spiegelt ein weit verbreitetes Verständnis eines geschlechtlichen Gleichheitskonzepts wider, mit welchem ich mich im Laufe der Forschung immer wieder konfrontiert sah. Zurückzuführen ist es laut Geschlechterforscher_innen auf das so genannte

sozialistische Erbe der Gleichstellungspolitik in den meisten realsozialistischen Ländern „Ost-, Mittelost- und Südosteuropas“ (vgl. u.a. Miroiu 1997, Grunberg 2000, Mudure 2004, Frunza 2004, Einhorn 2004). Zwar wiesen die entsprechenden Länder somit in gewisser Hinsicht einen Modernitätsvorsprung gegenüber den kapitalistischen Ländern auf, asymmetrische Geschlechterverhältnisse sowie strukturelle Ungleichheit existierten unter dem Deckmantel der Gleichberechtigung allerdings nach wie vor weiter (vgl. u. a. Nickel 1998/2001, Magyari-Vincze 2004). Dennoch ist die Erfahrung dieser Politik (noch) bestimmend für die Selbstverständnisse von Frauen. Die weit verbreitete Ablehnung der Termini „Feminismus“ und „feministisch“ zeugt ebenfalls davon: Einerseits sind die Begriffe signifikant für die zu realsozialistischen Zeiten als gelöst verkündete „Frauenfrage“, die spezifisch in Rumänien parallel zu der repressiven pro-natalen Bevölkerungspolitik unter Ceauşescu praktiziert wurde. Diese hat die Erfahrungen insbesondere von Frauen nachhaltig geprägt. Zudem gilt die Gleichstellungsfrage spätestens mit der Umsetzung der EU-Richtlinien durch entsprechend verabschiedete Gesetze[63] (u. a. Anti-Diskriminierungsgesetz, *Gender Mainstreaming*) im Rahmen der EU-Integration Rumäniens 2007 im öffentlichen Verständnis als gelöst. „Andererseits steht 'Feminismus' für die 'westlichen' Frauenbewegungen – ihre Themen, Positionen und ihre teils normativen Ansprüche hinsichtlich 'allgemeingültiger' feministischer Konzepte und Praktiken. Diese werden nicht nur vom Großteil der rumänischen Öffentlichkeit, sondern auch von vielen im Grunde geschlechterthematisch interessierten Künstler_innen, Aktivist_innen und Theoretiker_innen als Import und als nicht übertragbar in den eigenen Kontext abgelehnt.“ (Koch 2010, S. 86-87). Die rumänische Soziologin Laura Grunberg konstatiert:

„It remains difficult even for gender conscious women in Romania to translate Western strategies into everyday concepts and contexts. [...]. The issue of gender consciousness notwithstanding, it is clearly problematic to import models for women’s empowerment in a political economy in transition. Attempts by Romanian women to formulate a self-referential discourse about women’s interests have failed, in part, because of the crude appropriation of Western concepts [...] as if the East-West dialogue were predicated on a simple matter of linguistics. It is one thing to introduce Western ideas about women and feminism, it is quite another 'to implement' them given the complex dynamics of transition.” (Grunberg 2000, S. 324-325).

[63] Das Gesetz zur „Gewährleistung der Chancengleichheit von Frauen und Männern“ (Legea nr. 202/2002 privind egalitatea de sanse intre femei si barbati) wurde 2002 verabschiedet (vgl. http://www.dreptonline.ro/legislatie/legea_egalitatii_sanse_femei.php, Zugriff: 01.7.2014). 2002 wurde der Gesetzesartikel 200, der bis dato homosexuelle Handlungen unter Strafe stellte, abgeschafft. Stattdessen wurde ein Gesetz zur Respektierung und zum Schutz von Minderheiten erlassen (vgl. http://accept-romania.ro/lgbt-issues/legislatie/, Zugriff: 04.07.2014).

Viele Akteur_innen kritisieren einen von „westlichen“ Feminist_innen vermeintlich angestrebten weiblichen Separatismus, welcher seit den 1970er Jahren beständig im klischeehaften Bilderkanon über „den Feminismus“ gesellschaftlich verankert ist.[64] Aufgrund gemeinsamer Repressionserfahrungen von Männern und Frauen unter dem sozialistischen Regime verstehen die meisten separatistische Bestrebungen von Frauen auch für den gegenwärtigen Kontext als unpassend und als nicht wünschenswertes Ziel auf dem Weg zu einer allgemein menschlichen Emanzipation (vgl. Mudure 2004, S. 16-25).[65]

Obwohl dem Zusammenschluss der Frauen zur Initiative *h.arta* kein explizites Statement zu Grunde lag, beurteilen die drei Künstlerinnen ihre Wahl, sich mit anderen Frauen zu verbünden hingegen in der rückblickenden Reflexion darüber zwar als „unbewussten, jedoch notwendigen Schritt, sich gegen die teilweise persönlich erlebte Marginalisierung, Unsichtbarkeit und Isolation, die sie als einzelne Künstlerinnen innerhalb der rumänischen Kunstszene erlebt haben, zu behaupten.“ (Koch 2006, S. 137-138, unveröff. Manuskript)

„It was not intended to be a kind of statement that we are three women doing *h.arta* together. It just happened to be like this, because we are friends. But there is something to the fact of us being three women, of course, because it can happen that people watch us in an ironical way: 'Ah you, the girls…', and then I feel quite good with us being three women and nevertheless running this big space, doing projects instead of being shy and not daring to say and do anything. […] But it is not that we focus on gender issues or have a specific feminist approach. It is more about our life, environment, friendship, and

[64] Die Begriffe „Gender“, „genderkritisch“ und „Gender-Thematik“ erleben und interpretieren viele, u. a. auch meine Interviewpartner_innen, als „offener“ und nicht so „frauenspezifisch“ wie „Feminismus“. Für die eigene Arbeit und ihr Selbstverständnis identifizieren sie die oben genannten Begriffe als stimmiger (vgl. Koch 2010, S. 86-87).

[65] Menschliche Emanzipation kann nur mit, nicht unter Ausschluss von Männern geschehen, lautete die Devise schon zu sozialistischen Zeiten, wo es galt, sich gemeinsam soweit möglich von der staatlichen Repression, dem „Übervater“ zu emanzipieren. Diese Haltung setzt sich nach 1989 innerhalb der jungen Generation fort, trotz den sich verändernden soziopolitischen Vorzeichen und dem anderen Gesellschaftskontext. Einerseits ist die Perspektive der menschlichen Emanzipation grundsätzlich weiter gefasst und progressiver als die der ausschließlich weiblichen, andererseits fehlt vielfach die Vertiefung, die hegemonialen Strukturen und Ungleichheitsverhältnisse auch als vergeschlechtlicht zu reflektieren und in diesem Sinne zu dekonstruieren.

Eine Reihe Vorurteile und Feindseligkeiten hinsichtlich Feminismus, feministischen Ideen und Feminist_innen prägten den gesellschaftlichen Diskurs schon zu sozialistischen Zeiten und perpetuierten sich auch nach den Umbrüchen von 1989. Feministische und zu Gender-Thematiken arbeitende Initiativen wurden und werden bis heute oft nicht nur als überflüssig bezeichnet, da Geschlechterasymmetrien offiziell nicht existieren, sondern regelrecht angefeindet als „Geschlechterbeziehungen und Familienharmonie“ zerstörend, wobei die Figur der Feministin ausschließlich weiblich konnotiert wird. Das auch zu Beginn der „westlichen“ Frauenbewegung und noch bis heute in vielen Kreisen vorherrschende Verständnis von Feminismus als eine Bewegung, die ausschließlich von Frauen getragen wird und weibliche Interessen vertritt, wird in der breiten Debatte wie auch in intellektuellen Zirkeln Rumäniens zu einem „Feminismus bedeutet das Streben nach der Machtübernahme durch Frauen“, anstatt feministische Theorien und Praktiken als für alle Geschlechter gültige zu verstehen. Nicht nur die Massenmedien, sondern auch der Staat und vor allem die orthodoxe Kirche spielen bei der Konstruktion von stereotypen Bildern und antifeministischer Propaganda nach 1989 eine entscheidende Rolle. Sie entwerfen zum einen ein Bedrohungsszenario eines ausschließlich „weiblichen *Empowerments*“, welches die „natürliche Ordnung“ zerstört, zum anderen wird versucht, Themen wie Geschlechtergleichberechtigung, Sexismus, Diskriminierung und weibliche Emanzipation zu trivialisieren und der Lächerlichkeit preiszugeben. Besonders die unmittelbar wirkenden Medienbilder haben einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf das Verständnis der gesellschaftlichen Mehrheit. Andersherum ist ein solches aber auch erst die Voraussetzung für die medialen Konstruktionen (vgl. Miroiu 1997, S. 62).

Eine meiner Interviewpartnerinnen, die Künstlerin Nita M., erzählte mir von ihrer ersten Begegnung mit „Feminismus“: „First I only knew about feminism in the way it is considered by the media: like radical women, who are frustrated old maids in the worst case lesbian and who want to get the power and control everything. So I could not find any to connection to this kind of thinking. “ (Nita M., visuelle Künstlerin, Interview vom 20.3.2005).

our interest in art. I am not identifying only as being a woman, but I am rather identifying with people who are trying to do some art." (Anca G., *h.arta group*, Interview vom 2.4.2005).

In einem 2010 veröffentlichten Artikel konstatierte ich bereits, dass mir diese scheinbar ambivalente Gruppenposition im Laufe meiner Forschung nicht nur bei *h.arta* begegnete, sondern auch von anderen Künstlerinnen(gruppen) in ähnlicher Weise formuliert wurde. Einerseits nannten und reflektierten sie die positive Erfahrung der Zusammenarbeit in dem auf Frauen beschränkten Kreis. Andererseits gilt der Grundsatz, nicht als Künstlerin bewertet zu werden, sondern ausschließlich aufgrund der Qualität der Kunst.[66] Die Identifikation schien bei den meisten Frauen gespalten zwischen der positiven Erfahrung gemeinsamer Aktivitäten in der Praxis und der im Großen und Ganzen abgelehnten Selbstpositionierung als Künstlerin; meist verbunden mit der Verweigerung einer feministischen Lesart der eigenen Positionen. Deutlich wurde, dass die Freundschaft und Zusammenarbeit mit anderen Frauen und Künstlerinnen die affirmative Bewertung der eigenen Künstlerinnenlaufbahn bekräftigt (vgl. Koch 2010, S. 87). „Dass positive Erfahrungen in Freundschafts- und Arbeitsbeziehungen das Selbstbewusstsein der Frauen stärken, erscheint auf den ersten Blick ein völlig einleuchtender Aspekt. In Anbetracht der negativen Auslegung bezüglich Initiativen und Freundschaften von Frauen im öffentlichen Meinungsbild der rumänischen Gesellschaft stellt er jedoch eine wichtige und nicht selbstverständliche Quelle der Emanzipation dar. Die Vorstellung von Frauenfreundschaften und weiblicher Solidarität wird in der rumänischen Mehrheitsgesellschaft nicht nur negiert, sondern – laut Aussage einiger Frauen, mit denen ich gesprochen habe – auch im Grunde fast als 'genuine Unmöglichkeit' verstanden: Frauen könnten keine echten Freundschaften miteinander haben, da sie immer um Männer konkurrieren würden – so lautet ein weit verbreitetes Credo. Bis heute sehen sich die Künstlerinnen gefordert, ihre Freundschaften und Formen der 'weiblichen Zusammenarbeit' täglich gegenüber gesellschaftlichen Vorurteilen zu verteidigen. Aus der Erfahrung heraus konzipieren sie nicht nur einen Solidaritätsanspruch und erproben praktisch neue Beziehungsmuster und Arbeitsstrukturen. Es werden auch Verständnisse von Weiblichkeit und Männlichkeit, Machtverhältnisse sowie die Eigendefinition als Künstlerin kritisch reflektiert. Laut der Aussage einiger Künstlerinnen ist durch die Zu-

[66] Diese Einstellung wird natürlich nicht nur von rumänischen Künstlerinnen geteilt, sondern ist vergleichbar mit derjenigen vieler künstlerisch aktiver Frauen in den unterschiedlichsten Gesellschaftskontexten. Die Forderung nach der Geschlechtslosigkeit der Kunst ist absolut berechtigt, zugleich utopisch. Geschlecht wird innerhalb der Kunst so lange von Bedeutung sein, wie auch der Kunstdiskurs und die Strukturen, in denen dieser eingebettet ist und die sich durch ihn perpetuieren, auf den geschlechtlichen Ungleichheitsverhältnissen aufbauen. In künstlerischen Positionen die hegemonialen Strukturen zu thematisieren und sie als kulturelle Herstellung zu entlarven, ist Teil ihrer Dekonstruktion (vgl. Zimmermann 2001, 245ff).

sammenarbeit auch ihr Interesse für Gender-Thematiken gestiegen." (Koch 2010, S. 87-88) Wie bei der Künstlerinnengruppe *h.arta,* erfolgt der Zugang dazu in den meisten Fällen zunächst über die praxisorientierte Ebene der Erfahrung einer bis heute schwierigeren Ausgangssituation von Künstlerinnen innerhalb des Kunstbetriebes in Rumänien (vgl. Koch 2010, S. 88).

Anca G. von *h.arta* beschrieb mir im Interview ihre Erfahrungen und Perspektive:

„I think it is easier to be a male artist in Romania. You cannot say that it is impossible to be a woman artist or that you would be marginalized in a very obvious way. But it is obvious that there are these friendships between male artists and it is much easier to enter important art circles when you are a man. […] So, somehow you can conclude that if you are a woman you won't be taken so seriously. […] For us it is easier because we are three. I think we can feel it sometimes in some circles, being looked down upon as women, but because we are always three and because we are such good friends, we don't feel so alone. […] We develop our projects out of our shared experiences in everyday life, […] referring to relations, patterns, roles, and images in the media, which are also gender-related somehow. Through this we create a statement which is dedicated to the public sphere instead of remaining private." (Anca G., *h.arta group*, Interview vom 2.4.2005).

Sich explizit für die Zusammenarbeit mit anderen künstlerisch aktiven Frauen zu entscheiden verstehe ich hier als eine Strategie, „innerhalb der hegemonial strukturierten Kunstszene Positionen zu entwickeln, die sich den dominanten Strukturen zu entziehen versuchen und diese im besten Fall unterlaufen. Die Strategie besteht jedoch mehr in der praktischen Umsetzung gemeinsamer Projekte, Freundschaftsbande und kollektiver Arbeitsstrukturen sowie eines Solidaritätsanspruchs als in einer zunächst theoretischen Auseinandersetzung mit bestimmten feministischen oder genderfokussierenden Ansätzen, der Identifizierung mit einer explizit frauenbesetzten Gruppe oder dem Bezug auf Vorbilder aus der feministischen Kunstgeschichte." (Koch 2010, S. 87).

Mit der Gründung von *h.arta* haben die drei Frauen – laut Selbstaussage – nicht nur als Künstlerinnentrio eine stärkere Sichtbarkeit in der Kunstszene bekommen, sondern auch im gegenseitigen Erfahrungsaustausch und der Diskussion darüber eine kritische Perspektive auf geschlechtlich strukturierte Mechanismen innerhalb des Kunstbetriebs und generell in der Gesellschaft entwickelt. Daraus resultiert inzwischen ein starkes Selbstverständnis als Frauen und Künstlerinnen und ein Freundschaftskonzept, mit welchem sich alle drei identifizieren. Im praktischen Sinne haben sie seit 2003 verschiedene sozial- und politisch motivierte Kunstprojekte entwickelt, die sich in kritischer Weise explizit mit Ge-

schlecht und dessen Repräsentation auseinandersetzen[67] (vgl. Koch 2006, S. 135, unveröff. Manuskript). Als ich nach meinem Forschungsaufenthalt 2005 vier Jahre später, 2009, erneut in Timişoara bei *h.arta* war – diesmal während sie den temporären Projektraum *Feminisms* bespielten – beurteilten sie die kollektive Zusammenarbeit, die auf ihrer engen Freundschaftsbeziehung basiert, nicht mehr als Entscheidung aus der Not heraus, sondern als explizit politisches Statement.

„Afterwards we reflected that our friendship is actually a fact which we should express as a political statement as well. Of course it is something which belongs to the sphere of our private lives, but then it also has political power if we use it as a statement. On the one hand, there still is this preconceived idea that women cannot be friends because the 'normal' way of life is to have a heterosexual nuclear family […]. I think the fact that we managed to stay together for so many years is a statement in itself and against all these hetero-normative norms. And on the other hand, we are always *h.arta*, for example in the way we sign our texts and present ourselves. It is important not just to be an individual but a part of a group, and to relate yourself to the others. This is also a way of seeing life – to see yourself in this network of relationships, and not only as an individual who is building a career." (Anca G., *h.arta group*, Interview vom 26.2.2009).

Dass sich die drei ausschließlich als Kollektiv präsentieren, ist Resultat der Erfahrung, als einzelne Künstlerin in der Öffentlichkeit nicht wahr- oder ernst genommen zu werden. Mittlerweile ist diese Repräsentationspraxis ein bewusst eingesetztes Mittel politischer *agency,* wie ich im Anschluss an Ortners Überlegungen hinsichtlich feministischer Strategien (1996) behaupten möchte (vgl. Kapitel „Das Künstlerische Feld im Feld der Macht", S.49).[68] Das entwickelte Verständnis, „Privates" – konkret die enge Freundschaftsbeziehung als Basis der kollektiven künstlerischen Zusammenarbeit – als politisches Handeln im Sinne eines öffentlichen Statements zu deuten, hat, gepaart mit den individuell gemachten Erfahrungen als Künstlerin innerhalb des rumänischen Kunstbetriebs, zur

[67] Auf die einzelnen Kunstprojekte werde ich an dieser Stelle nicht weiter eingehen. Im Kapitel „Raumproduktion als feministische Strategie und Praxis. Das Projekt *Feminisms* in Timişoara" stelle ich stattdessen eines der temporären Projekte der Gruppe *h.arta (Feminisms* (2008/09)) vor und verdeutliche an Hand dessen die Produktionen und Aushandlungsprozesse von Raum und Öffentlichkeit im Rahmen der künstlerischen Praxis von *h.arta.*

[68] Als ich die Frauen 2005 kennen lernte, arbeiteten sie als Künstlerinnen jeweils auch an eigenen Werken und Projekten. Mit der Entwicklung der kollektiven Zusammenarbeit als *h.arta group* gaben sie in den letzten Jahren ihre individuellen Arbeiten mehr und mehr zugunsten der Kollektivarbeit auf. Als Kollektiv treten sie mittlerweile komplett geschlossen auf. Alle Kunst- und kuratorischen Projekte entstehen im kollektiven Arbeitsprozess, Texte werden stets zusammen verfasst, E-mails oder andere schriftliche Kommunikation nur mit „*h.arta"* gezeichnet. Selbst private Kommunikation zwischen uns, wird nie mit den Namen der tatsächlichen Verfasserin der E-mail unterschrieben, sondern immer im Namen der drei Frauen wie beispielsweise „Us 3" oder „m.a.r.". Das war zunächst irritierend für mich. In den vielen Gesprächen mit den Frauen fragte ich öfter danach, wie sie Aufgaben untereinander teilen würden oder auch, ob es manchmal Konflikte in der Gruppe gäbe. Zwar erzählten sie, dass es auch ab und an Unstimmigkeiten gäbe, aber ohne näher darauf eingehen zu wollen. Zur Arbeitsteilung äußerten sie wiederholt, dass sie versuchen würden, dass alle zu gleichen Teilen an den unterschiedlichen Bereichen wie Texte verfassen, Ausstellungsaufbau oder Präsentationen vor Publikum beteiligt wären, obwohl sich z. B. Maria am sichersten bei praktischen Dingen wie Aufbau, Reparaturen oder in der Kommunikation mit Publikum fühlen würde oder Anca am liebsten Texte und Präsentationen verfassen würde. Offensichtlich ist, dass sie nach außen hin eine sehr geschlossene Solidargemeinschaft verkörpern wollen, sei es aus Selbstschutz und/oder als politisches Statement. Wie mit Konflikten in der Gruppe tatsächlich umgegangen wird bzw. wie diese Repräsentationspraxis auch selbstkritisch von den drei Frauen reflektiert wird, lässt sich von mir schwer beurteilen.

Herausbildung eigener feministischer Ansätze und Praktiken geführt. Auf den vor allem in den feministischen Bewegungen „Westeuropas“ und den USA proklamierten Slogan „Das Private ist politisch“, der in (und seit) den 1970er Jahren das Bewusstsein vieler sich als feministisch verstehender Menschen bestimmt hat (vgl. Kapitel „Das Konzept pluraler Öffentlichkeiten“, S. 93), wird jedoch nicht Bezug genommen. Vielmehr führen eigene Erfahrungen und Reflexionen darüber zu ähnlichen Rückschlüssen und Verständnissen, die feministische Praktiken eng verknüpft sehen mit der Politisierung von Alltagserfahrungen und der Entwicklung von individuellen zu kollektiven Lebensentwürfen. In einem konzeptionellen Statement explizieren sie ihr Freundschaftskonzept unter dem Titel „Friendship as a model for feminism“ (h.arta 2012, S. 9) als feministische Praktik und reflektieren es im Spiegel der Entstehung und Entwicklung der *h.arta group* als Kollektiv:

„Our friendship was not from the beginning related to feminism, as our work as *h.arta group* was not clearly defined by feminist ideas from its very beginning, although feminist ideas were always there as intuitions looking for the vocabulary that would give them shape […]. Our friendship started in the context of our profession. At the beginning it was a friendship based on a shared mixture of feeling of inadequacy as fresh graduates with an obsolete and useless education, of enthusiasm and curiosity about art and of a need to work collectively. Soon our friendship expanded to our private lives, too, functioning as some sort of stable ground […]. As a form of solidarity between people that are not tied by family relations, we consider friendship as a useful tool against the worrying ubiquity of conservative discourses that declare “blood relations” as the only meaningful tie between people and against the oppressiveness of heteronormativity. Friendship, as an inherent part of our lives, fulfilling needs of intimacy, trust and communication, providing an everyday support in the practical contingencies of life, constituting a continual practice of negotiation in what concerns our ideas, our difficulties, our disagreements, our inherent hierarchies, ties private life with work and agency, emotion with politics. In this sense, we consider friendship as a useful model for feminism, a model that goes beyond private relations and becomes a way of political relating to others.”[69] (*h.arta group* 2012a, S. 9).

Schaue ich mir dieses Verständnis politischer Subjektwerdung mit einem pluralen Öffentlichkeitskonzept an (u. a. Fraser 1990/2005) und unter einer Perspektiverweiterung hinsichtlich dem, was unter politischen Subjekten und politischem Handeln verstanden wird (u. a. Holland-Cunz 2004), zeigt sich, dass das Konzept, nicht-institutionalisierte Netzwerke, informelle Zusammenschlüsse und „private“ Beziehungen als Teilöffentlichkeiten mit politischer Bedeutung zu verstehen, in der Tradition einer feministischen Theoriebil-

[69] Mit diesem Verständnis formulieren sie gegenwärtig Fragen und Anliegen für die Fortführung ihrer Arbeit als *h.arta group* wie:
„How can friendship as a model of solidarity and care be expanded from the private to the larger context of artistic and political practice? What are the potentials of collaborative work in the present context in which the more and more acute lack of financing for art and culture and the dystopian scenarios of the financial crises create an atmosphere of temporariness and waiting? How could we use the practical example of a collaborative work based on solidarity and friendship as a model which would go against the general tendency towards individualism and panicked competition?” (*h.arta group* 2012a, S.10).

dung steht (vgl. Kapitel „Öffentlichkeitskonzepte und Perspektiven aus der politischen und feministischen Theorie“, S. 92). *h.arta`s* Verständnis und die daraus abgeleiteten Praktiken lassen sich damit jedoch nicht hinreichend deuten, möchte ich behaupten. Vielmehr muss bedacht werden, dass auch andere Erfahrungen hierfür wesentlich sind. Diese lassen sich mit Überlegungen von u. a. Niedermüller (2002) analysieren, der darauf hinweist, dass zu sozialistischen Zeiten insbesondere „private“ Räume und Netzwerke zu den eigentlich „öffentlichen“ zählten, da sich hier dissidentische Akteur_innen bewegen und äußeren konnten und dass diese Erfahrungen bis heute die Verständnisse der Akteur_innen hinsichtlich des Schaffens von Öffentlichkeit mit bestimmen (vgl. Kapitel „Perspektiven auf Öffentlichkeiten in (ehemals) sozialistischen Kontexten“, S. 101). Freundschaftsbeziehungen als eine Form von Öffentlichkeiten zu konzeptualisieren, ist daher Resultat verschiedener, sich überlagernder Erfahrungen, mit denen sich die Frauen von *h.arta* auseinandersetzen.

Es sind zum einen die kollektiven Arbeitsstrukturen, basierend auf der engen Freundschaft, die als politische Praktiken wirken und auch der Entwicklung feministischer Ansätze bei *h.arta* den Weg bereitet haben. Zum anderen haben die drei Frauen im Kontext dieses Arbeitszusammenhangs künstlerische Zugänge zu und inhaltliche Auseinandersetzungen mit politischen, sozialen und geschlechterkritischen Themen entwickelt, auf deren Basis sie seit 2003 ganz konkrete Projekte initiieren. Ausgangspunkt sind dabei immer die eigenen Alltagserfahrungen und unmittelbaren (lokalen) Kontexte. Rodica T. erinnert sich an die für sie zentralen Begegnungen, die sie als entscheidende für den Beginn einer bewussten Auseinandersetzung mit feministischen und geschlechterkritischen Ansätzen und Themen erlebt hat.

„We had a workshop in *h.arta space*, organized by Danita M. from Serbia, in 2003. It was called ’Media, Art, and Gender’ and it was a critical approach to the issue of how women are presented in the media and how the media uses womens’ bodies as objects of male sexual desire. In this setting I got in contact with so-called feminist ideas in a very concrete way for the first time. But it was not like: 'Ok, wow, now I understand, there are these ideas and links.' It was more like: 'Ok, wow, these kinds of ideas I already had in mind but I never expressed them so well.' […] And then I remember when you came for your research and asked for our feminist approach, I felt somehow ashamed to say that I am a feminist. It was not because I did not agree with these ideas but more because I did not know that much about the theoretical things. I think with these ideas I agreed already when I was little.” (Rodica T., *h.arta group*, Interview vom 26.2.2009).

Mit der schrittweisen Identifizierung und positiven Deutung feministischer Ansätze und Ideen für die eigenen Lebens- und Arbeitszusammenhänge sowie ihrer praktischen Umsetzung in konkreten Kunstprojekten sahen sich *h.arta* nicht nur mit der offensichtlichen Ablehnung und Anfeindung durch die mediale Öffentlichkeit konfrontiert. Ebenso die rumänischen Kunstszenen – auch die sich als kritisch und alternativ bezeichnenden Akteur_innen – würden sich von diesen Ansätzen distanzieren, erzählten mir die drei Frauen, indem sie Auseinandersetzungen mit Geschlechterthematiken als „Frauenthemen" stigmatisierten und sie für den lokalen Kunstdiskurs als nicht relevant beurteilten.



Workshop „Media Art, and Gender"

Anca G. erinnert sich an die feindlichen Reaktionen der Presse auf das Projekt „Media, Art and Gender". Im Zuge dessen und durch die Erfahrung der ablehnenden Haltung anderer, auch befreundeter Künstler_innen, gegenüber dem Projekt ist den drei Frauen von *h.arta* bewusst geworden, wie wichtig es ist, für diese Themen eine Öffentlichkeit in Rumänien zu schaffen und sie als Teil einer künstlerischen Debatte zu etablieren.

„In the press conference it was obvious that the journalists, even the polite ones, consider the project as something trendy and artificial in itself – that there are no reasons to feel marginalized as a woman. They told us, for example, that it is our fault when we feel abused or unsafe in the streets as a woman. After this press conference it was really clear for us that it is important to talk about such issues in art. It is something people are not used to speak about here in Romania. It is important to make it more visible because we have a lot of problems regarding the unequal situation of men and women in society, the

status of women, gender roles, violence etc. All of this is linked with the representation of women and men in the press, advertising, and in the public in general." (Anca G., *h.arta group*, Interview vom 26.2.2009).

Auch sechs Jahre nach dem Projekt „Media, Art and Gender" hat sich die Einstellung der Mehrheitsgesellschaft hinsichtlich dieser Themen nur wenig geändert, konstatieren die drei. Was sich jedoch verändert habe, sei der „offizielle Ton" in Medien und Politik. Das läge nicht zuletzt daran, dass sich Rumänien im Zuge des EU-Beitritts 2007 verpflichtete, den europäischen Rechtsbestand zu übernehmen und die Gleichstellungspolitik (u. a. durch Instrumente, wie *Gender Mainstreaming* und ein Anti-Diskriminierungsgesetz) nach dem EU-europäischen Muster zu betreiben. Seit dem EU-Beitritt des Landes und der offiziellen Einführung von *Gender Mainstreaming* (2002) als Instrument zur Sicherung von Geschlechtergleichheit am Arbeitsmarkt gelten Gleichstellungsfragen wie schon zu sozialistischen Zeiten als gelöst. Kritische Stimmen, die die reale Wirksamkeit solcher Instrumente in Frage stellen, finden keinen Eingang in breitere gesellschaftliche Debatten, da die Gesetze zur Umsetzung ja bereits bestehen. *h.arta* problematisiert die gegenwärtige Situation aus ihrer Perspektive in einem Statement:

„At a formal level, under the pressures of Romania joining the EU, some laws regarding gender equality and anti-racism were adopted, but at the level of the real political decisions and also at the level of real everyday life, unfairness and inequality stayed more or less intact. An important part of our projects were reacting to this hypocrisy, to the contrast between more or less correct language and lived reality. A part of our project *Feminisms* consisted in a critique of gender mainstreaming as a hypocritical process that takes over, instrumentalises and de-radicalizes the real struggles of the women movements. Most of the structures and institutions of the gender mainstreaming process in Romania were dismantled during the crisis, when equality is not considered necessary any longer, not even at the level of the official discourse." (h.arta group 2012a, S. 11).

Das Statement verdeutlicht eine kritische Auseinandersetzung der Gruppe mit dominanten politischen Öffentlichkeiten[70] und ihren Wirkmächtigkeiten auf andere Öffentlichkeiten, wie z. B. den Kämpfen von (autonomen) Frauenbewegungen, und auf Alltagspraktiken von Akteur_innen (lokal, national, transnational). An diese Auseinandersetzung anknüpfend, entwickeln sie mittlerweile ihre Arbeitsansätze, Konzepte und künstlerischen Praktiken für ein lokales Umfeld. Die kritischen Perspektiven in ihrer praktischen Arbeit als Künstlerinnengruppe hinsichtlich dominanter politischer Diskurse und Entwicklungen, wie z. B. Neoliberalisierung und Privatisierung nach 1989, Implementierung von Gleich-

[70] Hiermit meine ich z. B. die EU mit ihren Gesetzesvorgaben und Regularien, die sie den einzelnen EU-Mitgliedsstaaten antragen sowie nationale Politiken (Regierung, Gesetzgebung, Parteien) und Massenmedien.

stellungsgesetzen im Zuge des EU-Beitritts, zunehmende Prekarisierung seit Beginn der Wirtschaftskrise 2008, Aufarbeitungsdiskurs der sozialistischen Vergangenheit und der „Revolution“ von 1989, haben sich durch die Zusammenarbeit mit verschiedenen lokalen und überregionalen Gruppen – insbesondere mit sich als antikapitalistisch und/oder anarchistisch bezeichnenden Akteur_innen – geschärft. Den Ausgangspunkt für ihre Praktiken (auch für den Zugang und in der Vermittlung der künstlerischen Projekte) bilden jedoch weiterhin spezifische Alltagserfahrungen und persönliche Erlebnisse – individuell oder in der Arbeit im Kollektiv –, die sie in Bezug setzen zu den unterschiedlichen gesellschaftlichen und politischen Umfeldern, in denen sie sich lokal, national, überregional und im europäischen Kontext bewegen und mit denen sie sich konfrontiert sehen. Mit dem Ansatz „Alltagserfahrung“ entwickeln sie ihre feministischen Verständnisse und Strategien, die sie für den lokalen Kontext nutzbar zu machen versuchen. Ein wichtiger Schritt zum Erfahrungsaustausch über verschiedene soziopolitische und soziokulturelle Hintergründe, differente Perspektiven und Zugänge waren und sind für *h.arta* die überregionalen Kooperationen mit (Künstlerinnen)Gruppen und Einzelpersonen, wie z. B. mit der feministischen Künstlerin Monika M. aus Stockholm oder der Künstlerinnengruppe *A Room of One's Own* aus Wien, mit der *h.arta* schon kurz nach ihrer Gründung einen Austausch begann.

„Some years ago the group *A Room of One's Own* from Vienna proposed a project to us. It is a group of 15 women artists. They asked us to send them postcards about our gender-related experiences in everyday life, and they sent us back similar ones from Austria. […] It was quite interesting for us, because we sent postcards in which we were talking about our personal experiences and the way we are treated as women here in Romania – some of them positive, some of them bad. Maybe for us it was more important just to name the different situations, experiences, and feelings about what it is like to be a woman and an artist in Romania and less about images and theoretical explanations. […] We realized that in our postcards we were talking more about very concrete things, whereas they were talking more about general issues regarding gender relations etc. […] It could be something about us or it says something about these feminists' way of thinking. Maybe in Romania it is more pressing to speak about very concrete things than in a country which has moved a step further.” (Anca G., *h.arta group*, Interview vom 2.4.2005).

Rückblickend betonen die Frauen, dass sie durch diesen Austausch über die unterschiedlichen Zugänge zu feministischen und genderkritischen Auseinandersetzungen und den sich daraus ableitenden differenten künstlerischen Ansätzen und Praktiken mehr und mehr den eigenen Kontext reflektierten. Sie sehen die Notwendigkeit, verstärkt genderkritische Themen in die rumänischen Kunstszenen zu tragen und somit eine breitere Diskussion darüber zu entfachen. Statt jedoch feministische Konzepte und bestimmte bereits in anderen

Zusammenhängen erprobte Praktiken lokal implementieren zu wollen und sich mit diesen zu identifizieren, unterstreichen sie die Wichtigkeit, mit dem Wissen transnational zirkulierender Ansätze und Debatten eigene feministische Positionen und praktische Ansätze für den lokalen Kontext zu entwickeln. Für den temporären Projektraum *Feminisms*, den *h.arta* 2008-09 in Timişoara initiierten und programmierten, haben die Frauen ihr Konzept explizit auf den lokalen Zusammenhang ausgerichtet. Fragen, die sie beschäftigten, waren z. B. „Welche Erfahrungen machen wir in unserem lokalen Umfeld und wie lassen sie sich in einen größeren soziopolitischen Zusammenhang stellen? Welche Themen beschäftigen uns und wie wollen wir sie im Rahmen künstlerischer Praxis bearbeiten? Welche feministischen Perspektiven und Ansätze erscheinen uns dafür sinnvoll? Welche Zugänge besitzen die notwendige Offenheit, um ein heterogenes Publikum anzusprechen und einzubeziehen?

„We thought it is important to start a project which is somehow working with feminism not in some sort of 'established western form'. On the one hand, when you are looking at the literature on the topic of gender issues that has been translated, you realize that these are ideas which need to be considered in another context. You can look at them and discuss them and think that they are interesting, but they do not apply to yourself. And then on the other hand, within our projects and collaborations we realized that there are some groups that, even when they do not consider themselves as having a feminist interest, still use critical gender-related approaches in their work, starting from the local context. This was something very interesting to explore and a starting point for working with them. And somehow we built something which is not going from theory to 'real life', as it is somehow happening in academic feminism, but it is instead coming from 'real life' and then conceptualized in order to find ways to talk about it in a bigger frame." (Maria C., *h.arta group*, Interview vom 26.2.2009).

Auf den Ansatz und die Umsetzung des Projekts *Feminisms* werde ich in Kapitel „Raumproduktion als feministische Strategie und Praxis: Das Projekt *Feminisms* in Timişoara" eingehen. An dieser Stelle möchte ich lediglich verdeutlichen, wie die Gruppe *h.arta*, die sich einer explizit feministischen Identifizierung über Jahre verweigert hat, mittlerweile ein Selbstverständnis nach außen vertritt, dessen Basis und Spezifik ihr unmittelbarer Erfahrungskontext bildet, aus dem sie ihre feministischen Perspektiven und Praktiken entwickeln und lokal nutzbar machen. Ihr Ziel ist es, aus einer geschlechtersensibilisierten Position eine Öffentlichkeit für soziale und politische Fragestellungen zu schaffen. Das bedeutet für sie konkret, beim eigenen Alltag, ihren Erfahrungswelten, Konflikten und Routinen anzusetzen. Der Titel *Feminisms* verweist auf das plurale Verständnis von Feminismus,

mit welchem sie ihre Handlungsräume inzwischen definieren – „as a mobile and flexible basis for interpretation and action." (h.arta group 2012a, S. 6).

Als ich die drei 2009 an unser Gespräch vor vier Jahren erinnerte, in dem sie sich noch eindeutig von einem feministischen Selbstverständnis abgrenzten, und sie fragte, wie sie sich heute dazu positionieren würden, lachten die Frauen:

„It is not anymore like Rodica said at the beginning, that it was difficult to say: 'I am a feminist.', because it was a lot connected to theory and you think you haven`t read the necessary books and you haven`t talked to the right persons…so that you feel that you are not in the 'position' to consider yourself a feminist. This is less and less the case to consider feminism only as something theoretical and academic. Of course it is important to read, but it is not so much about theory in the first line but more about how do you live your life...".

Daraufhin hakte ich nach: „So, when someone would ask you nowadays: 'Are you a feminist?', what is your answer...?"

Alle lachten: „Yes, of course! And then we would continue to ask: 'Why aren`t you a feminist?'" (*h.arta group*, Interview vom 26.2.2009).

In diesem Kapitel habe ich versucht, einige für meine Fragestellung relevante Entwicklungsstränge der Gruppe *h.arta* über mehrere Jahre nachzuzeichnen. Von der anfänglichen Freundschaftsbeziehung, die zur Gründung der Künstlerinnengruppe mit ihren kollektiven Strukturen führte und sich dem „Label Feminismus" verweigerte, bis hin zur Konzeptionalisierung eines Solidaritäts- und Freundschaftskonzepts, das als eigene feministische Strategie gewertet wird. Mit den Arbeitsformen eng verknüpft, lassen sich die zunehmende inhaltliche Auseinandersetzung mit geschlechterrelevanten Themen und ihre künstlerische Umsetzung sowie die Entwicklung eines politisch-feministischen Selbstverständnis interpretieren. Ihr seit 2010 laufendes Projekt *Inspired by life* (siehe Kapitel „*Inspired by life* – ein Projekt in *progress"*) verdeutlicht sehr eindrücklich, was die Künstlerinnen in ihrer gegenwärtigen Arbeit als feministische Praxen verstehen. Was ich für meine Arbeit als zentral erachte, ist die Art und Weise, wie die Gruppe dabei „das Politische" und damit auch „Öffentlichkeit" auf verschiedenen Ebenen aufruft, versteht und mit Bedeutung füllt. Politisches Handeln blieb im Ansatz und in den künstlerischen Praktiken der drei Frauen lange in erster Linie auf den eigenen Alltag sowie Erfahrungs- und Erlebniskontext bezogen, aus dem heraus sie nicht nur sich der herrschenden „top-down-Logik"

widersetzende (Arbeits)Strukturen sowie „Räume der Repräsentation“[71] (Lefèbvre 1974) produzierten, sondern auch inhaltliche Schwerpunkte ableiteten und sie als öffentliche – sozial und politisch relevant – sichtbar machten. Mittlerweile hat sich dieser rein persönliche und unmittelbare Bezug erweitert. Im Mittelpunkt stehen Fragestellungen, die dominante Öffentlichkeiten wie EU-Politiken und ihre Auswirkung auf nationale Repräsentationspolitiken und Machtgefüge, den Umgang mit Geschichte und Geschichtsaufarbeitung sowie neoliberale Strukturen und ihre Wirkmächtig-keiten sowohl auf das eigene Umfeld als auch im Rahmen von regionalen wie transnationalen, historischen wie gegenwärtigen Prozessen aus einer feministischen Perspektive zu untersuchen anstreben bzw. Feminismus selbst zum Gegenstand der Befragung wird.[72] Im Grunde handelt es sich dabei nicht um unterschiedliche Ansätze, politisches Handeln zu verstehen und zu praktizieren, sondern um verschiedene Wege, die Verknüpfung von Alltag mit dem Politischen zu befragen: Zum einen wird „das Öffentliche bzw. das Politische“ (vgl. u. a. Deutsche 1998, Marchart 1999, Mouffe 2007, Paul/Schaffer 2009, Lummerding 2009, Bröckling/Feustel 2010)[73] von der Betrachtung des eigenen Alltags her abgeleitet und dieser somit aus der scheinbar privaten Sphäre herausgelöst und in einen breiteren gesellschaftlichen Analyserahmen gestellt. Zum anderen wird die Wirkmacht makropolitischer Diskurse, Verhandlungen und Strukturen auf das eigene Leben und Umfeld untersucht. Auf beiden Wegen verbinden sich persönliche Alltagserfahrungen mit komplexen Fragestellungen zu historischen wie gegenwärtigen Prozessen. Der Ansatz, den Alltag als politisches Aktionsfeld zu sehen, impliziert die grundlegende Annahme der drei Künstlerinnen, dass unsere alltäglichen Handlungen, Gesten, Worte und Interaktionen politische Bedeutungen besitzen und

[71] Für die Praktiken, die *h.arta* in Form sozialer (und physischer) Raumproduktion in und durch ihre temporären Projekträume bzw. Raumprojekte *(h.arta space (2001-06), project space (2007), Feminisms (2008-09)* umsetzten, lässt sich mit Lefèbvre das politische Potenzial darin denken und verstehen. Wie im Kapitel „Raumproduktionen“ (S. 84) ausgeführt, bezeichnet er mit „Räumen der Repräsentation“ Räume des Ausdrucks, vermittelt durch Symbole, Bilder und gelebten Raum. Es ist dieser Aspekt des Raums, der vorherrschende Ordnungen und Diskurse unterlaufen und andere Räume imaginieren kann. Es sind Räume des möglichen Widerstands und der Aneignung durch verschiedene Bevölkerungsgruppen; Orte, an denen Teilöffentlichkeiten ihre Postionen vertreten und Zugänge zur herrschenden Öffentlichkeit erlangen können. Diese Räume bergen starkes utopisches Potential (vgl. Lefèbvre 1974/1991; Löw 2007). Gleichzeitig muss reflektiert werden, dass auch „Räume der Repräsentation“ durch spezifische Konzepte, Praktiken und Vorstellungen der handelnden Akteur_innen normativ aufgeladen sein können und ihrerseits Ausschlüsse produzieren.

[72] Fragestellungen, denen *h.arta* sich in verschiedenen künstlerischen Projekten gegenwärtig widmet, sind z. B.: „Which are the differences and similarities between the 'state feminism' of the communist era and the new 'European' gender mainstreaming? How should we relate to the post-communist silence regarding feminism and the role of women in the communist period, to the necessity of an objective analysis of them? How could one use the feminist strategies and perspectives as a way of analysing the privileges and power relations which global capitalism is structured on? How could one talk about feminism and gender-related issues avoiding copying a 'Western paradigm' and, at the same time, talk about local problems without imprinting exoticism onto oneself?” (h.arta group (2012), S.6). Die Fragen verdeutlichen sehr anschaulich, welche verschiedenen historischen wie politischen Zeitperioden, Kontexte und Strukturen von *h.arta* in welcher Weise miteinander verknüpft und befragt werden.

[73] „Das Politische“, verstanden als offene und prozessuale Auseinandersetzung und stets konflikthaft, schreibt sich in die Dimension des Realen ein. Politische Momente entstehen, wenn scheinbar unumstößliche Normen, Grenzen und Strukturen destabilisiert und unterlaufen werden. Ausführlicher dazu und zu einem politischen Öffentlichkeitsbegriff: siehe Kapitel „Öffentlichkeitskonzepte und Perspektiven aus der politischen und feministischen Theorie“, S. 92.

entsprechende Auswirkungen haben können. Dass kleine Akte des zivilen Ungehorsams die „kapitalistisch-neoliberale Ordnung“ irritieren können, wie *h.arta* es selber bezeichnet. Sie geben dazu u. a. folgendes Beispiel: „Someone cut out the surface of her window in the publicity mesh that was covering her building taking away air and light“ (h.arta group 2012a, S. 3). Rückgebunden an die Alltagserfahrungen entwickeln sie ihre Kunstprojekte (z. B. *Inspired by life),* die Realitäten nicht nur aufgreifen, reflektieren und analysieren, sondern sich durch Interventionen auch in herrschende gesellschaftliche Strukturen einmischen und diese zu irritieren versuchen, um sich damit zu positionieren. Dass diese Formen politischen Handelns nie außerhalb des Systems stattfinden und dass die eigene Verwobenheit der Akteur_innen in das „Kunstfeld als Teil des Feldes der Macht“ (Bourdieu 1995/1998a/1999) als immanenter Teil einer jeden (künstlerischen) Positionierung zu reflektieren ist, dessen sind sich die drei Frauen bewusst:

„We don't think that it is possible as a cultural producer to find an 'outside' position, a way of working that is beyond the logic of the market. But we think that art that takes a clear position, that coins a message that is not blurred, diffused, abstract, but on the contrary that names the contradictions and unfairness that are at the core of the society is very necessary in these times when the crisis is used as a pretext for dissolving all the possibilities of demanding fairness for all, for imagining a better society.” (h.arta group 2012a, S. 11).

In ihrer künstlerischen Annäherung geht es *h.arta* demnach nicht darum, „politische Kunst“ zu produzieren bzw. scheinbar politische Fragestellungen an die Kunst heranzutragen, sondern „Kunst politisch zu machen“, das heißt, um den aktiven Prozess der Auseinandersetzung mit der Frage, was denn politisch und somit auch öffentlich bedeuten kann und wie sich diese vielschichtigen Bedeutungen künstlerisch sichtbar machen lassen, um Positionen zu schaffen, die Macht- und Ausschlussmechanismen reflektieren und gleichzeitig alternative Wege zu solchen aufzuweisen versuchen. Mit diesem Ansatz verstehen die drei Frauen ihre künstlerischen Projekte als methodisches Werkzeug zur Analyse sozialer Kontexte und als Form der Wissensgenerierung, welche sich von dominanten Wissensbegriffen und -logiken abzugrenzen sucht und sich in konkreten Praktiken erproben und umsetzen lässt. In ihrem Positionspapier konkretisiert *h.arta* diese Form künstlerischer Arbeit

„as a type of learning that clearly distances itself from the neo-liberal 'lifetime learning' and 'creativity', and which instead of being an individual practice is achieved collectively. This way of using art as a methodology for understanding the social context, of enlarging the space for analysis and critique, for hopefully finding strategies for change, this way of constantly making visible the point of view from which we speak, of continually examin-

ing our own roles and position, cannot be done outside collective practices, outside a work that is inter-disciplinary, while we try to create models of working that would make possible to diminish the gap between theory and practice" (h.arta group 2012a, S. 8).

Dieser künstlerische Produktionsprozess ist eng verknüpft mit dem Produzieren von Wissen, das sich aus spezifischen Alltagssituationen generiert, sowie der Erkenntnis, dass dieses Wissen immer bruchstückhaft, begrenzt und reproduzierender Teil machtvoller Strukturen ist. Die Reflexion *h.arta`s* über die Produktion von Wissen im Rahmen künstlerischer Praxis lässt sich mit Bourdieus Analyseinstrumenten nachvollziehen, auch wenn die Frauen selber nicht auf den Theoretiker verweisen.[74] Mit den Überlegungen der Kulturanthropologen Marcus und Myers zu einer Forschungsperspektive, die u. a. die kritischen Reflexionen von Kunstakteur_innen hinsichtlich ihres eigenen Handlungsfelds in den Blick nimmt, kann ich dies analytisch einordnen (vgl. Marcus/Myers 1995, S. 31; ausführlicher dazu: Kapitel „Europäisch Ethnologische/Kulturanthropologische Perspektiven auf das Kunstfeld", S. 61)
h.arta beschreiben ihre Projekte (und ihr Anliegen) „as sites for learning and producing knowledge that comes from concrete living situations, that is anchored in the everyday, that is partial and limited, and that puts in its center issues such as: making clear who is speaking, from what position she speaks, and from where she knows what she knows."
(h.arta group 2012a, S. 8).

Die konkreten Erfahrungen und Lebenssituationen bleiben bei diesem Verständnis des Politischen zentraler Ausgangspunkt und stärken die Argumentation, dass dem Politischen immer eine subjektive Perspektive zu Grunde liegt.

Schaue ich meine empirischen Beobachtungen und Schlussfolgerungen mit spezifischen Perspektiven aus der politischen Theorie an, lassen sich Parallelen zu *h.arta`s* praktischen Ansätzen erkennen. Der Politikwissenschaftler Stefan Nowotny stärkt beispielsweise eine Perspektive, die das Politische immer in Verbindung mit sozialen Dynamiken des Alltags von Akteur_innen sieht. Laut Nowotny (2003) gelte es, diese als mikropolitische Aushandlungen zu deuten. So sehr eine Erweiterung des Politikverständnisses, welches sich

[74] Bourdieus Konzept des Kunstfeldes verdeutlicht: Nicht nur die Akteur_innen des Kunstfeldes stehen aufgrund ihrer unterschiedlichen Rollen, Ressourcen und Zugehörigkeiten in machtvollen Beziehungen zueinander, auch das Kunstfeld als solches ist Produzent von Macht innerhalb von Gesellschaft, indem es konkretes Wissen und bestimmte Lebensstile hervorbringt und diese normativ setzt. Kulturproduzent_innen verfügen über ein hohes kulturelles Kapital und richten sich – wenn auch nicht immer gewollt – mit ihrer Arbeit meistens an ein ebensolches Publikum. Wer die entsprechenden Codes, die Sprache und Symbole nicht zu „lesen" versteht, bleibt aus diesem gesellschaftlichen Feld ausgeschlossen bzw. findet nur schwer Zugang dazu. Ausführlicher dazu in Kapitel „Das Künstlerische Feld im Feld der Macht", S. 49 und „Feministische Perspektiven auf das Kunstfeld", S. 56.

auf Handlungen auf alltagsweltlichen Ebenen konzentriert und diese als politische deutet, seine Berechtigung hat, sollten dennoch makropolitische Prozesse und ihre Wirkmächtigkeiten nicht aus dem Blick geraten. Wie ich an Hand der Praktiken von *h.arta* gezeigt habe, interagieren mikro- und makropolitische Ebenen und sind für das Produzieren und Verhandeln von Öffentlichkeit bei *h.arta* gleichermaßen zentral. Hier greift Nowotnys Ansatz meiner Meinung nach zu kurz. Als flexibler und relationaler Prozess verstanden, der zwar klare Positionierungen erlaubt bzw. einfordern kann, bleibt das Politische jedoch gleichzeitig offen für Brüche, Verschiebungen und Uneindeutigkeiten (vgl. Bröckling/Feustel 2010, S. 13). Mit der Idee, „Kunst politisch zu machen", folgt auch *h.arta* in ihrer Arbeit weniger einer „entweder-oder"-Logik mit entsprechenden Alternativkonzepten[75] zu bestehenden Strukturen, als vielmehr einer „sowohl-als-auch"-Logik, die die eigene Eingebundenheit in die dominanten Strukturen sowie die eigene Rollen und Positionen reflektiert und sie innerhalb ihrer lokalen Bedingungen überprüft (vgl. u. a. Wenzel 2011, S. 196). Der Ansatz des erweiterten Verständnisses des Politischen wird mit der Perspektive eines pluralen Öffentlichkeitskonzepts – so wie es u.a. Fraser (1990/2005) vorschlägt – analysierbar. Dieses bietet sich insbesondere für die Untersuchung in (post)sozialistischen Kontexten durch die systematische Einbeziehung persönlicher (Alltags)Erfahrungen im Lebensumfeld sowie „privater" Netzwerke und Beziehungen als Teilöffentlichkeiten mit politischer Tragweite an. Denn diese Handlungsräume stellen in ehemals sozialistischen Gesellschaften bis heute eine zentrale Form sozialer Organisation dar. Wie ich bereits im Kapitel „Perspektiven auf Öffentlichkeiten in (ehemals) sozialistischen Kontexten" ausgeführt habe, entstanden die so genannten „nicht-offiziellen Öffentlichkeiten" (Niedermüller 2002, S. 165-166) zu sozialistischen Zeiten fast ausschließlich durch persönliche Netzwerke und in privaten Räumen, wie Wohnungen und Ateliers. Hier trafen sich, mal mehr mal weniger organisiert, heterogene Gruppen dissidentischer Künstler_innen, Intellektueller und Menschen, deren kleinster gemeinsamer Nenner die Ablehnung des herrschenden politischen Systems bildeten. So waren es vor allem die „privaten" Orte, die Freiräume innerhalb der restriktiv staatlich überwachten sozialistischen Gesellschaften boten, in denen marginalisierte und politisch widerständige

[75] Damit meine ich Vorstellungen, die unter einem erweiterten Politikbegriff in erster Linie konkrete politische Gegenentwürfe zu dominanten gesellschaftlichen Ordnungen und Strukturen verstehen. Folgt man der Politikwissenschaftlerin Anna-Lena Wenzel in ihren Überlegungen, geht es eben nicht darum, abgeschlossenen Alternativkonzepte zu formulieren und Antworten auf Gründe für Konflikte, Ungleichheiten und Marginalisierung zu suchen, sondern vielmehr darum, bestehende Ordnungen zu hinterfragen, zu unterlaufen und ins Wanken zu bringen ohne den Anspruch, sie ersetzen zu wollen (Wenzel 2011, S. 197). Schaut man sich mit dieser theoretischen Brille Konzepte und Praktiken von *h.arta* an, so spiegelt sich in diesen ein ähnliches Verständnis des Politischen wider. Ausführlicher dazu: Kapitel „Öffentlichkeitskonzepte und Perspektiven aus der politischen und feministischen Theorie", S. 92.

Themen, Texte und künstlerische Positionen ausgetauscht wurden sowie über alternative Lebens- und Gesellschaftsentwürfe diskutiert wurde (Niedermüller 2002, S. 171). Niedermüller erörtert die Bedeutung, die diese Form und dieses Verständnis „öffentlicher Räume im Privaten" in diesen Gesellschaften bis in die Gegenwart und nicht nur für die älteren Generationen besitzt. Die Organisation über informelle Strukturen und Beziehungen sowie im digitalen Zeitalter auch über virtuelle soziale Netzwerke, in denen politische Teilöffentlichkeiten hergestellt werden, stellt nicht nur in ehemals sozialistischen Kontexten eine mittlerweile weitverbreitete Praxis dar. Allerdings scheint hier der Zugang, solche Räume und Strukturen als potenziell widerständige[76] zu verstehen, in denen gesellschaftskritische Fragen und Praktiken formuliert werden können, aufgrund der kollektiven Erfahrungen systemkritischer Menschen zu sozialistischen Zeiten selbstverständlicher zu sein. Die Gruppe *h.arta* bedient sich ebenfalls einer Arbeitspraxis, deren konzeptionelle und praktische Basis ihre enge Freundschaftsbeziehung bildet. Diese als politisches Statement zu deuten, beruht nicht nur auf ihrem heutigen feministischen Selbstverständnis, sondern auch auf einem Verständnis von Solidarität, welches sie als (kollektive) positive Erfahrung an die Zeit vor 1989 rückbinden. Unabhängig davon, ob sie die solidarische Erfahrung selber gemacht haben oder nicht, deuten sie sie als positive Erinnerung und integrieren sie als zentralen Teil ihrer Praxis in ihr Gruppenverständnis. Die positive Deutung bildet dabei einen Gegensatz zu der im öffentlichen Diskurs Rumäniens diffamierten sozialistischen Vergangenheit und der einseitigen Geschichtsaufarbeitung. Es sind also verschiedene sich überlagernde Erfahrungen und historische wie gegenwartsgesellschaftliche Kontexte, aus denen *h.arta* ihr Selbstverständnis als politisch-feministisches Kollektiv speist, deren zentraler Aspekt die Verknüpfung von Alltag und politischem Handeln (Alltagspraxen als politische Handlung) bildet.

10.3 Project Spaces – Raumproduktionen als Konzept bei *h.arta*

Seit der Gründung von *h.arta* 2001 ist die Produktion von Räumen im sozialen wie physisch-materiellen Sinne konzeptioneller Ansatz und Ausgangspunkt für die Zusammenar-

[76] Ich spreche an dieser Stelle explizit von „widerständig" anstatt „politisch", da die überwiegende Mehrheit der kritischen Künstler_innen und ehemaligen Dissident_innen sich bis heute einem politischen Selbstverständnis verschließen. Wie auch in den meisten anderen ehemals sozialistischen Staaten lässt sich in Rumänien eine anti-politische Einstellung in der Bevölkerung konstatieren (Jalusic 1997, Niedermüller 2002, Gabanyi 2004, Keinz 2008). Die Menschen in den sozialistischen Systemen erlebten Politik ausschließlich als Staatsangelegenheit ohne Möglichkeit der Partizipation. Das erklärt die Abneigung und das große Misstrauen der Menschen in politische Strukturen nach 1989 (vgl. Jalusic 1997), bestärkt durch die instabilen und vielfach korrupten Demokratiegefüge der postsozialistischen Ära. Auch *h.arta* haben sich nicht nur lange Zeit einer feministischen Identifizierung verschlossen, sondern auch einem politischen Selbstverständnis. Erst seit den Anti-Nato-Protesten in Bukarest 2008, an denen sie teilnahmen, haben sie sich laut Selbstaussage „politisiert" bzw. verstehen seitdem ihre künstlerischen Praktiken und Positionen als explizit politische Handlungen.

beit und die Entwicklung der künstlerischen Praktiken der Gruppe. In den (Raum)Projekten *h.arta space* (2001-06), *project space* (2007), *Feminisms* (2008-09) und *Inspired by life* (seit 2010) war und ist es ihr Anliegen, mit jeweils leicht unterschiedlichen inhaltlichen Schwerpunkten, semi-öffentliche und öffentliche Räume herzustellen. Sie selbst sprechen dabei von Kontexten, in denen sie mit Akteur_innen aus Kunst, Bildung, Wissenschaft und Aktivismus sowie einem wechselnden Publikum zusammenarbeiten, sich austauschen und sich vernetzen können. Dazu nutzen sie Formate, wie Workshops, *Round-Tables*, Präsentationen, Aktionen im Stadtraum sowie Ausstellungen. Von der programmatischen Struktur sind die Raumprojekte von *h.arta* gleich ausgerichtet: Als Kollektiv laden sie andere lokale, regionale und internationale Kulturschaffende und Aktivist_innen ein, eine Veranstaltung oder eine Veranstaltungsreihe im jeweiligen Projektraum durchzuführen. In vielen Fällen entwickeln die drei Frauen die Konzepte und Inhalte in Kooperation mit den eingeladenen Akteur_innen. In anderen Fällen sind sie nur Gastgeberinnen.[77]

Gleichzeitig wollen sie Räume für Alltägliches, wie gemeinsames Arbeiten, Kochen und Essen, Reden und „Abhängen", schaffen, um somit bestimmte thematisch gebündelte Fragestellungen mit „privaten" Handlungen zu verknüpfen. So entstehen Kontexte, in denen die dichotome Trennung zwischen „öffentlicher" und „privater" Sphäre aufgebrochen und zur Disposition gestellt wird. Ihr Anliegen explizierten die drei für die Projekte *project space* und *Feminisms*, als sie mir erzählten:

„In both projects it was one of the aims to create some kind of micro-society […]. At the same time, it is a safe environment because we are with people with whom we share more or less the same ideas. But at the same time it is a sort of public environment. […] On the one hand, we had presentations, workshops and discussions which were open to the public, and on the other hand, they were also spaces for private talks, cooking and eating together, and so on. […] So it was really this range of things on the border between public and private in both spaces, and this is something we like to work with and we are interested in – in these sorts of interactions where you are safe but at the same time you are within a broader environment in which you can discuss ideas with an audience." (Anca G., *h.arta group*, Interview vom 26.2.2009).

[77] Alle Veranstaltungen bei *h.arta* waren und sind prinzipiell offen für alle. Die spezielle inhaltliche Ausrichtung mit feministischen, linkspolitischen und diskursiven künstlerischen Inhalten sowie die eingeschränkte Streuung der Programminformation über einschlägige Netzwerke sprechen jedoch nur eine bestimmte Klientel meist gut ausgebildeter, politisch und künstlerisch interessierter Menschen an. Da die entsprechenden Netzwerke und Kreise in Rumänien recht überschaubar sind, sind die Gäste mal Mitveranstalter_innen und mal Publikum. Das Problem, dass im Grunde immer nur dieselben Kreise erreicht werden bzw. eine Hürde für andere soziale Gruppen kontinuierlich Bestand zu haben scheint, ist ein immer wiederkehrendes Diskussionsthema unter den drei Frauen. Konzeptuell haben sie den Anspruch, Orte ohne Ausgrenzungen zu schaffen. Anspruch und Realität scheinen jedoch wie so oft auch in diesem Fall schwierig vereinbar zu sein.

Für die wechselnden, aber auch miteinander interagierenden Arbeits- und Alltagskontexte, die, sich zwischen semi-privat, semi-öffentlich und öffentlich bewegend, die Arbeit des Künstlerinnenkollektivs bestimmen, nimmt der physisch-materielle Raum eine zentrale Funktion ein. So bildete der erste temporäre Projektraum der drei Künstlerinnen, *h.arta space*, nicht nur die Basis für ihre inhaltliche Arbeit, sondern auch die für die Gründung des Kollektivs.

„We started our work as a group around a physical space, a space whose white walls were a symbol for the possibilities that lie in art, possibilities that we need to explore and unravel. The physical space functioned as a support but also as a metaphor for our need to find a shared space as artists". (h.arta group 2012a, S. 2).

Vor dem Erfahrungshintergrund der drei Frauen mit dem, wie sie wiederholt betonten, „veralteten, traditionell und konservativ" ausgerichteten Kunsterziehungssystem in Rumänien zu jener Zeit Ende der 1990er Jahre, in dem von der überwiegenden Zahl männlicher Lehrender der Standpunkt vertreten wurde, Frauen könnten aufgrund ihres fehlenden künstlerischen Genies sowie der Unvereinbarkeit von Familie und Künstlerdasein keine seriöse künstlerische Laufbahn einschlagen (vgl. Kapitel „Feminismus lokal – Entwicklungen von Selbstverständnissen und Praktiken der Künstlerinnengruppe *h.arta"*) sowie der immer noch marginalen Existenz (unabhängiger) zeitgenössischer Kunsträume und Galerien in Rumänien um die Jahrtausendwende, bildete der Ort nicht nur ein besonderes Experimentierfeld für die drei Frauen, sondern war existenziell für die selbstbestimmte, emanzipative Entwicklung ihrer Künstlerinnenlaufbahn. *h.arta space* war für lange Zeit der einzige Ort in Timişoara, an dem die Frauen, vor allem mit anderen jungen Künstler_innen und Kulturproduzent_innen, über Definitionen, Inhalte und Fragestellungen zu zeitgenössischer Kunst diskutieren, sich über ihre Erfahrungen austauschen und mit künstlerischen Ansätzen, Zugängen und Medien experimentieren konnten. Andere zeitgenössische Kunstorte gab es in dieser Form in Timişoara nicht. *h.arta space* wurde den drei Künstlerinnen von einem Unternehmer, der im selben Fabrikgebäude seine Firma betrieb, zur freien Verfügung überlassen. Das Gebäude befand sich an einer Ausfallstraße, fast am Stadtrand gelegen. Ich erinnere mich, dass mich der Raum überwältigte, als ich ihn während meiner ersten Feldforschung in Rumänien 2005 das erste Mal betrat: Eine 350 qm große Fabriketage, die bis auf ein paar Sitzsäcke vollständig leer war. Die weißen Wände strahlten Kälte aus, aber vor allem Neutralität. Er erschien als ein unbeschriebener Ort, der sich je nach Anlass mit Leben und Geschichten füllen konnte.



h.arta space

Eine Selbstdarstellung von *h.arta* aus ihrer Anfangszeit bringt die Idee, die Notwendigkeit und das, was den Ort ausmacht, auf den Punkt:

„*h.arta space* was thought from its very beginning as a place of communication. The idea was not about a gallery in which one could exhibit solely completed works, which offer the viewer a passive role; it was about creating a place for discussion, a place of interactions, a work place in which the public can create there adequate context. The space strategy developed in this direction, because this very kind of gallery/public relationship was missing in our local context. A relationship which would offer the beholder not just an opportunity for 'admiration' or 'contemplating' but, also, a space where the visitor could action and express his/her opinions. Because the projects are developing difficultly (from different reasons, but especially because of the scarce founding), *h.arta space* lives according to a special rhythm. Usually it is totally empty (we don't have any furniture, computer, telephone, etc. and we are borrowing all that for each project). The space becomes alive and important when our public and we are working there on a project. And when *h.arta* is empty it gives you the feeling that it is a space of yet unfulfilled hopes and expectations." (*h.arta* Selbstdarstellung 2003).

h.arta space übernahm in diesem Sinne mehrere Funktionen: Er war sozialer Treffpunkt, Ort der Produktion und Präsentation sowie Ort der Imagination. Dahinter steht ein Raumverständnis, in dem Raum vor allem soziale Interaktion bedeutet. Obwohl sich *h.arta* nicht

explizit auf die Raumtheorien des Sozialen[78] beziehen, wie sie u. a. Bourdieu und Lefèbvre entwickelt haben, so wird in ihren Konzepten und Praktiken offensichtlich, dass die Beschäftigung mit dem Produzieren sozialer und physisch-materieller Räume seit Beginn ihrer Zusammenarbeit ein wesentlicher Arbeitsansatz ist. Dabei bildet die Wechselwirkung zwischen physisch-materiellem und sozialem Raum einen zentralen Aspekt. Der soziale Raum, hergestellt durch die handelnden Akteur_innen, strukturiert nicht einseitig den physischen Raum, sondern dieser bestimmt durch seine Beschaffenheit auch die Handlungen, Erfahrungen, Rezeptionen und Imaginationen in ihm[79] (vgl. u. a. Löw 2001, S. 183). In den Aussagen der drei Frauen wird deutlich, dass sie die Interaktion zwischen physisch-materiellem und sozialem Raum gezielt als Zugang zur Auseinandersetzung mit Fragen an die Kunst vor dem Erfahrungshintergrund ihres lokalen Kontextes konzeptualisieren.

„An artist told us after visiting the empty space that it is good that this space has no history in the art context, as it never used to be a gallery. We were happy and proud to have these rooms that we imagined as a blank page to write our own questions and wishes about what art should be. After two years of functioning we wrote 2003 about *h.arta space* that it would be a place to which our hopes are connected, our hopes to understand our context, our hopes to establish the so needed connections to the others, our hopes to finally find out which are the right questions and to get meaningful answers." (h.arta group 2012a, S. 2).

Imaginationen, Utopien und Hoffnungen waren für die drei Künstlerinnen wesentliche Motivation und Ausgangspunkt ihrer Arbeit. In Distanz zum offiziellen Kunstbetrieb[80] Rumäniens um die Jahrtausendwende sowie in Abgrenzung zu aktuellen Kunstdebatten im „westeuropäischen" und US-amerikanischen Kontext ging es *h.arta* um die Auseinander-

[78] Sowohl Bourdieu als auch Lefèbvre haben in ihren Theorien Räume als durchweg sozial konstruiert definiert. In einem prozessualen und relationalen Beziehungsgeflecht werden Räume durch interagierende Akteur_innen hergestellt. Aufgrund der verschiedenen Positionen und Ressourcen dieser Akteur_innen ist die Produktion und Aushandlung von Räumen immer auch ein machtvoller Prozess. Ausführlich dazu: Kapitel „Raumproduktionen", S. 84.

[79] Diese empirischen Beobachtungen korrespondieren mit aktuellen Raumtheorien aus den Sozialwissenschaften. Anschließend an die Raumtheorien von Bourdieu und Lefèbvre fokussiert z. B. Martina Löw in ihren Überlegungen die Wechselwirkung zwischen physischem und sozialem Raum. Im Verhältnis zum sozialen räumt sie dem physischen Raum dabei eine gleichermaßen strukturierende und eine sich unmittelbar auf die sozialen Handlungen auswirkende Funktion ein (vgl. Löw 2001, S. 183). Damit geht sie über Bourdieus Ansatz hinaus, der den sozialen Raum fast vollständig im physischen aufgehen sieht (Bourdieu 1998, S. 19). Ausführlich dazu: Kapitel „Raumproduktionen", S. 84.

[80] In Rumänien ließen sich in den 1990er Jahren bis um die Jahrtausendwende grob zwei Richtungen ausmachen, die den offiziellen Kunstbetrieb bestimmten. So gab und gibt es zum einen die staatlichen Kunstinstitutionen (Museen, staatliche Galerien) sowie Kunsthochschulen, die, größtenteils bis in die Gegenwart, von einem sehr traditionellen und konservativen Kunstverständnis geprägt waren und sind. Sie setzen außerdem auf den Bekanntheitsgrad der Künstler_in und deren Konformität. Zum anderen wächst seit den 1990er Jahren die Zahl privater Galerien in den Großstädten Rumäniens. Die meisten dieser Orte waren und sind jedoch kommerziell ausgerichtet und repräsentieren Künstler_innen, die den internationalen (sprich: „westlichen") Trends entsprechende verkaufbare Kunst produzieren. Eine Wende schien sich mit der Eröffnung des Gegenwartskunstmuseums 2004 abzuzeichnen. Hier sind auch gesellschaftskritische Positionen und experimentellere künstlerische Medien und Formate jenseits von Malerei und Bildhauerei zu finden. Mit seinem Standort im ehemaligen Ceauşescu-Palast und jetzigen Parlamentsgebäude ist das Museum jedoch umstritten und spaltet die Kunstszene bis in die Gegenwart. Kritiker_innen meinen, dass sich unter der staatlichen Kontrolle der sozialkritische und politische Anspruch der gezeigten Werke selbst das Wasser abgraben würde (vgl. Stiles 2005, S. 574-607; Tordai 2005, S. 792-798).

setzung mit Definitionen, was Kunst überhaupt sein kann und wie sie Kunst als Medium nutzen können, um den eigenen Kontext zu verstehen und eigene Fragestellungen und Positionen darin zu entwickeln. Imaginationen und Utopien waren zentraler Teil ihres Ansatzes, sich mit den grundlegenden Fragen an die Kunst auseinanderzusetzen, um sich diesen möglichst unabhängig von bestehenden Debatten nähern zu können. Wie schon zuvor in einem Zitat von *h.arta* aufgegriffen, bildete der physische Raum mit seiner nicht mit Kunst in Beziehung stehenden Geschichte und seinen weißen, unbeschriebenen Wänden dabei eine materielle und symbolische Folie. Die Beschaffenheit des physischen Raums begünstigte das Produzieren von Imaginationen und den Versuch, den eigenen Geschichten, Erfahrungen, Diskussionen und künstlerischen Experimenten einen Rahmen zu geben. Die empirische Untersuchung macht deutlich, dass Imaginationen im gleichen Maße als soziale Praxen der Raumherstellung dienen wie andere Handlungen und Interaktionen[81] (vgl. Appadurai 1996, S. 5-11). Als Produzentin von Bildern und Vorstellungen von Räumen hat die Imagination auch einen wesentlichen Anteil an der Herstellung von Lokalität.

Als ich mich 2005 das erste Mal mit *h.arta* über ihre künstlerische Arbeit unterhielt, kam relativ schnell die Frage auf, an welchen Projekten und Werken sie explizit als Künstlerinnen arbeiten würden. Aus meinem Verständnis interpretierte ich das Programmieren und Bespielen des *h.arta space* als ihre kuratorische Zusammenarbeit und nicht als ihre künstlerische. Im Gespräch wurde schnell deutlich, dass ihre Perspektive davon deutlich abwich. Für sie stellte *h.arta space* nicht nur einen selbst initiierten, verwalteten und organisierten Kunstraum dar, sondern als Gesamtkonzept ein eigenständiges Kunstprojekt. Mit diesem intendierten sie, die Möglichkeiten und Grenzen einer selbstgeschaffenen Plattform für Austausch, Diskussion, Wissensproduktion und Experiment jenseits offizieller und kommerzialisierter Kunstdiskurse (in Rumänien) zu erforschen (vgl. Koch 2006, S. 148, unveröff. Manuskript). Bis heute ist für sie die materielle wie geistige Gestaltung des Raums inhaltliche, ästhetische und interaktive Kunstaktivität.

„*h.arta space* is in itself a kind of project for us. I do not think we feel like curators. It is more that we are trying to mediate between different people and between different ideas. Many of our artistic group projects are really connected to *h.arta*, to the space in itself, [...] to the public, and to our experiences with them. *h.arta space* is more or less one of our artistic projects." (Anca G., *h.arta group*, Interview vom 2.4.2005).

[81] Einen theoretischen Rahmen hierfür bietet Arjun Appadurai. Er versteht Imagination als soziale Praxis. Imaginationen strukturieren die Wahrnehmung der sozialen Welt und das Handeln in ihr, wobei sich lokale Praktiken der Einzelnen mit kollektiven Vorstellungen in translokalen Räumen verknüpfen (vgl. Appadurai 1996, S. 5-11).

In einem „Work-in-Progress“ greifen sie seit 2001 in ihren Raumprojekten stetig Themen und Konzepte in Zusammenarbeit mit lokal und regional ansässigen sowie internationalen Künstler_innen, Theoretiker_innen und Aktivist_innen auf und entwickeln eine interdisziplinäre Arbeitsweise, an der sie selber mal als Künstlerinnen, mal als Organisatorinnen, mal als Kritikerinnen mitwirken. *h.arta space* an sich war ein immaterielles Kunstprojekt. Der materielle Raum bot den drei Künstlerinnen die Möglichkeit, ihre Ideen und künstlerischen Werke in den von ihnen selbst organisierten Ausstellungen und Veranstaltungen zu präsentieren. Diese Praxis ließ sich insbesondere in den ersten Jahren ihrer Zusammenarbeit beobachten und als Strategie interpretieren, aus der Unsichtbarkeit im Rahmen des Kunstbetriebs hinaus zu treten und eigene Öffentlichkeiten herzustellen (vgl. Koch 2006, S. 149, unveröff. Manuskript).[82] Mit dem Wissen, dass damals kaum Orte für zeitgenössische Kunst in Rumänien existierten und erst recht keine, mit denen Frauen gefördert wurden, war der Projektraum ein existenzielles Medium für die Gruppe. Die Erfahrungen als Künstlerinnen, oft in subtiler Weise in Familien-, Universitäts- und Kunstzusammenhängen, marginalisiert zu werden, haben sie für geschlechtliche Ungleichheitsstrukturen im Kunstbetrieb sensibilisiert und sie praktische Konsequenzen für ihre Arbeit ziehen lassen. Wie im Kapitel „Feminismus lokal – Entwicklungen von Selbstverständnissen und Praktiken der Künstlerinnengruppe *h.arta“* ausgeführt, fokussierten *h.arta* zu Beginn weder explizit feministische oder genderkritische Ansätze noch verfolgten sie die Intention, Freiräume für Frauen zu schaffen. Als Gruppe blieb und bleibt *h.arta* jedoch bewusst weiblich besetzt. Der Anspruch bestand und besteht weiterhin, vor allem mit anderen Künstlerinnen zusammen zu arbeiten. Dabei geht es nicht darum, eine explizit „weibliche Perspektive“ zu konstruieren und zu präsentieren, sondern um das *Empowerment* von künstlerisch aktiven Frauen sowie darum, die Sichtbarkeit von Positionen zu fördern, die als zu emotional, zu radikal, unseriös oder nicht qualitätsvoll genug stigmatisiert, vielfach aus dem nationa-

[82] Im Zuge der seit der Jahrtausendwende steigenden Anzahl unabhängiger, nicht-institutioneller Kunsträume in den Städten Rumäniens lässt sich interessanterweise beobachten, dass diese, wie z. B. die inzwischen nicht mehr existierende *Galeria Noua* in Bukarest, das *ICCA* (International Center for Contemporary Art) in Bukarest, das *Tranzit-House* in Cluj-Napoca oder seit 2012 der Kunstraum *tranzit.ro* in Bukarest, vielfach von künstlerisch aktiven Frauen initiiert und geleitet werden. Als Kuratorinnen, Kritikerinnen und Managerinnen erhöhen sie so ihre Sichtbarkeit als Frauen im Kunstbetrieb. Der Zusammenhang zwischen dem starken weiblichen Engagement in dieser Hinsicht und der sich bis heute fortsetzenden Unterrepräsentation von Künstlerinnen in offiziellen sowie kommerziellen Kunsteinrichtungen erscheint naheliegend, auch wenn dahinter keinesfalls zuvor theoretisch ausgearbeitete Konzepte zur Schaffung „weiblicher oder gar feministischer Kunsträume“ stehen, sondern im Gegenteil eine solche Intention von den in diesen Projekten arbeitenden Frauen dementiert wird – wie es mir in Gesprächen und Interviews mit den Akteurinnen immer wieder vermittelt wurde. Deutlich wird jedoch, dass die Frauen der unabhängigen Kunstszene anscheinend erheblich energischer sind und es sein müssen, wenn es darum geht, sich Freiräume zu erkämpfen und Öffentlichkeiten zu schaffen. Dabei geht es, wie dargelegt, nicht um die Schaffung von „Frauenräumen“ oder Orten, die explizit Künstlerinnen fördern würden, sondern um die Gestaltung von alternativen Strukturen jenseits des offiziellen und kommerziellen Kunstbetriebs in Rumänien sowie der im vermarktungsorientierten Konkurrenzkampf abverlangten Einzelkämpfer_innen-Mentalität des internationalen Kunstmarktes (vgl. Koch 2006, S. 147-148, unveröff. Manuskript).

len Kunstbetrieb ausgegrenzt wurden (vgl. Koch 2006, S. 149-150, unveröff. Manuskript).[83]

Erst in den letzten Jahren hat sich nicht nur die Landschaft nicht-kommerzieller Kunstprojekträume in Rumänien pluralisiert, sondern damit einhergehend, auch die Situation für künstlerisch aktive Frauen mehr und mehr gebessert. Künstlerinnen sind im gesamten Kunstbetrieb inzwischen viel sichtbarer als noch in den 1990er Jahren und Anfang 2000. In diesem Sinne hat sich das Anliegen von *h.arta*, physisch-materielle Räume herzustellen und zu gestalten, auch zu Gunsten anderer inhaltlicher Schwerpunkte und Strukturen verändert. Deutlich wird das z. B. bei ihrem Projekt *Inspired by life*, welches in erster Linie den öffentlichen Stadtraum fokussiert.

Dennoch ist die Produktion des Kunstprojektraums – physisch-materiell wie sozial – bis heute ihr vorrangiges künstlerisches Medium geblieben. Der Weg zu dieser Selbstdefinition und Selbstbehauptung ihrer künstlerischen Arbeit war jedoch von Beginn an nicht einfach. Ihr Projekt *harta space* wurde von anderen Akteur_innen des Kunst- und Kulturbetriebs Rumäniens (offizielle Kulturrepräsentant_innen, Kurator_innen, Professor_innen, Kritiker_innen, Medien, andere Künstler_innen) nicht nur kritisch beäugt, weil seine Initiatorinnen drei Frauen waren, die sich bis dato marginalisierten Themen, wie z. B. der Verknüpfung von Geschlechterrepräsentation durch die Medien im Projekt „Media, Art and Gender“ (2003), widmeten, sondern auch aufgrund der künstlerischen Qualität. Der Großteil der Kunstszene verstand die Raumproduktion der drei Frauen schlichtweg nicht als Kunst, was ihren Status als Künstlerinnen im rumänischen Kunstbetrieb lange Zeit zusätzlich erschwerte. In meinen Gesprächen mit *h.arta* wurde deutlich, dass es einiges an Selbstbewusstsein bedurfte, sich gegen diese Beurteilung zu behaupten. Eine wichtige Rolle spielte dabei Lia Perjovschi, die als Teil der dissidentischen rumänischen Künstler_innen-Generation bereits Ende der 1980er Jahre ihr künstlerisches Hauptwerk im kontinuierlichen Aufbau ihres damals in Rumänien einzigartigen Archivs für (internationale) zeitgenössische Kunst *CAA / CAA (Contemporary Art Archive / Center for Art Analysis)* sah.[84] *h.arta* erzählten mir, dass sie durch die Arbeit Lia Perjovschis und deren Selbstver-

[83] Dass es sich dabei öfter um weibliche Positionen handelt als um solche von männlichen Künstlern, hängt wiederum mit dem Status, der Position und der Wahrnehmung von Künstlerinnen in der rumänischen Gesellschaft zusammen. *h.arta* reagieren in diesem Sinne auf die ungleiche Situation der Geschlechter im Kunstbetrieb, versuchen aber, weder eine bestimmte Thematik und Ästhetik als spezifisch weiblich zu definieren noch nach einer solchen bei Künstlerinnen zu suchen.

[84] Das Archiv war in Rumänien lange Zeit einzigartig, da sonst kaum Zugänge zu Kunstdiskursen und Gegenwartskunst im internationalen Kontext existierten. Zusammen mit ihrem Künstlerpartner Dan lud lia Perjovschi Künstler_innen zur Diskussion, Austausch und zur Arbeit mit dem Archiv zu sich ins Studio in Bukarest ein. Dieses war als einer der ersten unabhängigen Kunstprojekträume in den 1990er Jahren

ständnis inspiriert wurden, die Produktion von Kunsträumen als eigene künstlerische Werke zu verstehen. Andere zentrale weibliche Vorbilder aus der lokalen bzw. nationalen Kunstgeschichte und aus der zeitgenössischen Kunstszene, die eine wesentliche Rolle für die Entwicklung künstlerischer Selbstverständnisse und für das Selbstbewusstsein der jüngeren Generation insbesondere von Künstlerinnen einnehmen (können), existier(t)en für die Frauen von *h.arta* nicht.

h.arta space existierte fünf Jahre bis der Besitzer des Gebäudes Eigenbedarf anmeldete. Rückblickend erinnern sich die drei Frauen, wie sich ihr Anliegen und die damit verknüpfte Hauptforschungsfrage – „Was ist Kunst?" (sowie die vielen sich daran anschließenden Fragen), die sie mit und durch *h.arta space* zu untersuchen intendierten, sich über die Jahre weiter entwickelt haben:

„Inside this space that stayed improvised and unfinished in all the six years of its functioning, we organised meetings, talks, workshops and exhibitions bringing into discussion the possibilities of art, sketching out and testing ways of using the everyday, the trivial, the body and the emotions as valuable materials for art. We strongly wanted to distance ourselves from the art education that we have received, to renounce its outdated and rigid sets of rules and to find ways to directly and personally approach the reality around us […]. We were interested in defining what were the contexts in which we wanted to participate, what were the effects of these participations and also what were the contexts from which we wanted to clearly distance ourselves. This was the environment in which we came to the conclusion that maybe, instead of asking 'what is art?', it is more relevant to ask 'what is art for?', what are its possibilities to produce analysis and critique, to hopefully produce change? Who are the audiences?" (h.arta group 2012a, S. 2).

Diese Fragen haben die Herstellung und Konzeptualisierung ihrer darauf folgenden Raumprojekte – *project space* (2007) und *Feminisms* (2008-09) – geleitet.

Das Projekt *project space* fand über den sehr begrenzten Zeitraum von einem Monat im Jahr 2007 in Bukarest statt.[85] Rumänien war gerade Mitglied der Europäischen Union geworden und die Stimmung war sowohl von Seiten der Mehrheitsgesellschaft wie auch auf

sowohl Treffpunkt der jungen kritischen Kunstszene als auch Ersatz für ein bis dato fehlendes Museum für Gegenwartskunst bzw. andere zeitgenössische Kunstinstitutionen.

[85] *project space* war Teil eines größeren Pilotprojektes – „Public Art Bucharest 07" –, welches vom Goethe-Institut Bukarest initiiert und vom Romanian Cultural Institute, der Allianz Kulturstiftung und weiteren Partnerinstitutionen unterstützt wurde. Deshalb konnten *h.arta* über ein gewisses Budget verfügen, mit dem sie Teilnehmer_innen einladen und laufende Kosten decken konnten. Für das Gesamtprojekt „Public Art Bucharest 07" wurden in erster Linie rumänische Künstler_innen eingeladen, sich kritisch mit dem öffentlichen Stadtraum auseinanderzusetzten. Mit einer Serie künstlerischer Interventionen, Aktionen und Diskussionsveranstaltungen zielte das Projekt darauf, „zu einer kritischen Auseinandersetzung mit den politischen Faktoren anzuregen, welche die Vorstellung von Demokratie und Öffentlichkeit bestimmen. Im Gegensatz zur Stadtmöblierung und zum Monument wird Kunst im öffentlichen Raum hier als Indikator für den kulturellen und demokratischen Zustand der Gesellschaft verstanden.", schreiben die Kurator_innen Marius Babias und Sabine Hentzsch im Vorwort der Projektpublikation (Babias/Hentzsch 2008, S. 5). Ein Projekt, das sich in dieser Form den öffentlichen Stadtraum als künstlerische Interventionsfläche adressierte, war bis dato in Rumänien einzigartig.

parteipolitischer Ebene euphorisch. Der damalige Präsident Băsescu erklärte die kapitalistisch-neoliberale Marktwirtschaft als einzige Alternative für das Land und die Transformationsprozesse nach 1989 für abgeschlossen. Der sozialistischen Ära wurden jegliche emanzipatorischen Ansätze abgesprochen.[86] Vor diesem politischen Hintergrund konzeptualisierten *h.arta* das Projekt *project space.* In Zusammenarbeit mit rumänischen und internationalen Künstler_innen, Aktivist_innen und Theoretiker_innen analysierten sie die Auswirkungen der jüngsten Geschichte der sozialistischen Vergangenheit und der so genannten postsozialistischen Transformation sowie der aktuellen lokalen politischen Prozesse und Veränderungen im Zuge der Europäisierung auf das Alltagsleben. Des Weiteren ging es darum, Möglichkeiten zu diskutieren, die neoliberal-kapitalistische Ordnung und den Status quo zu unterlaufen. Dabei bietet Bukarest bis heute einen Kontext, in dem die Gleichzeitigkeiten und Widersprüche, die die sozialistische und postsozialistische Zeit präg(t)en, im Stadtbild besonders sichtbar sind.

„We passionately focussed our attention on the broader space of the city of Bucharest, a city where the different layers of our recent history were making the contradictions and erasures more visible, while the traces of the communist past were the background on which the victorious capitalism unfolded. Examples are the big advertising banners covering up entire buildings and bloc of flats. One which is very significant, advertising a life insurance company, declared: 'This commercial will still be here tomorrow. What about you?'." (h.arta group 2012a, S. 3).

Als sozialer Raum war *project space* ein tägliches Programm mit Diskussionen, Workshops, Lesungen, Performances etc., welches *h.arta* zusammen mit ihren Partner_innen um die vier konzeptionellen Schwerpunkte „Postkommunismus", „Feminismus", „Bildung" und „(Kunst)Präsentation" entwickelten und realisierten.

Diese vier Komplexe bildeten die Hauptinteressensfelder von *h.arta*, die sie alle miteinander verknüpft sahen und die sie vor dem Hintergrund des lokalen Kontexts, seiner Geschichte und der eigenen Eingebundenheit in diese untersuchen wollten. Rassismus, Sexismus, systematische Ausschlussmechanismen sowie Macht- und Repressionsstrukturen

[86] Im Januar 2007 präsentierte der damalige Präsident Băsescu vor dem Parlament die Ergebnisse einer von Staatsseite in Auftrag gegebenen Recherche und Analyse zur kommunistischen Ära in Rumänien, die dieselbe als ausschließlich nichtlegitim und kriminell, ohne jegliche emanzipatorische Effekte bezeichnete (vgl. http://www.wilsoncenter.org/article/the-tismaneanu-commission-presents-the-final-report-romanian-communism, Zugriff: 7.7.2014).

sind nur einige inhaltliche Aspekte, die in *project space* reflektiert und diskutiert wurden.[87]

Aufgrund der heterogenen, interdisziplinären Teilnehmer_innen bot *project space* eine Plattform für unterschiedliche Zugänge, Ansätze, Praktiken und Perspektiven. Die drei Frauen von *h.arta* konzentrierten sich in diesem Spektrum auf die Potenziale von Kunst als Methode kritischer Wissensherstellung und Gegenöffentlichkeit. Während sie sich in *h.arta space* fast ausschließlich mit Kunst als ästhetischer und sozialer Praxis beschäftigt hatten, haben sie in *project space* diesen Fokus erweitert. In *project space* zielte ihr Interesse auf die Verknüpfung von künstlerischen Zugängen und Praktiken mit politischen Fragestellungen, wobei die Auswirkung der dargelegten makropolitischen Prozesse auf die mikropolitischen Aspekte der Alltagsebene einen zentralen Aspekt bildete.

„*project space* was a project during which we stepped beyond the field of art. Enlarging our interest and collaborations outside the art, the project taking the role of a meeting space for various fields, a place for debate where art is used as a set of methods to work with a more complex content*."* (h.arta group 2012a, S. 4).

Der physische Raum – ein kleines Haus im Zentrum der Stadt gelegen, das der rumänische Architektenverband für die Dauer eines Monats zur Verfügung stellte – hatte in erster Linie eine Basisfunktion. Einen Ort, an dem sich verschiedene politisch aktive und interessierte Akteur_innen aus anarchistischen, ökologischen und feministischen Graswurzelzusammenhängen, den kritischen Wissenschaften sowie aus der freien Kunstszene treffen und austauschen konnten, gab es damals 2007 in Bukarest in dieser Form nicht. Mittlerweile gibt es zumindest einige, wie beispielsweise seit 2012 den Kunstraum *tranzit.ro*. Gründe waren und sind zum einen die sehr hohen Mieten, insbesondere im Zentrum der Stadt, sowie die bürokratische Hürde, als Gruppe oder Verein Räume anzumieten. Zum anderen war die Infrastruktur und Vernetzung von Akteur_innen aus den künstlerischen Feldern, den Wissenschaften und politischen Aktivist_innen zu dieser Zeit fast gar nicht

[87] Bei *project space* gab es z. B. an einem Tag das Café „Me, you...and who else?", organisiert von der *ACCEPT Association*, die sich für gleiche Rechte für alle und gegen Diskriminierung gegenüber homosexuellen und queeren Menschen engagiert. In einem Café-Arrangement gab es die Möglichkeit, sich bei Tee und Kuchen in individuellen Gesprächen über Erfahrungen auszutauschen, Fragen zu stellen und sich in einer kleinen Bibliothek mit Literatur zu LGBTQ zu informieren. An drei anderen Tagen hatten die Frauen des Ladyfest-Kollektivs eine Serie mit offenen Diskussionsrunden zu den Themen „Möglichkeiten nicht-hierarchischer, feministischer Kommunikation", „queere Identitäten", „Mutterschaft und ihre soziale und politische Bedeutung", „Prostitution und Sex-Trafficking" und „antirassistische Strategien" entwickelt. Außerdem fanden ein Selbstverteidigungs-Workshop für Frauen statt und ein Workshop zu kollektivem Schreiben zum Thema „Angst" mit anschließender Lesung. Eine Künstlerin bot Stadtspaziergänge an, bei denen historische Orte aufgesucht wurden, an denen politisch, sozial oder künstlerisch engagierte Frauen gelebt und gearbeitet haben. In den meisten Fällen werden diese Frauen in den offiziellen Geschichtsschreibungen nicht erwähnt. Die Orte wurden in einer Karte markiert, so dass eine ganz eigene Kartierung der Stadt entstand, die als „Work-in-Progress" im *project space* ausgestellt wurde und kontinuierlich vom Publikum ergänzt werden konnte.

vorhanden. *project space* war in diesem Sinne das erste Projekt in Bukarest und in Rumänien generell, welches diese unterschiedlichen Akteur_innen zusammenbrachte.

Die Kuratorin Raluca Voinea konstatierte:

„It was for the first time that such a platform was created in Bucharest, offering the chance of expression to groups normally excluded from the public sphere, which in Romania is still largely dominated by the discourse representative for the white, heterosexual and Christian orthodox male." (Raluca Voinea, Interview mit *h.arta* „Art as Methodology", In: IDEA arts+society #30-31, 2008).

So bot der physisch-materielle Raum vor allem die Basis zum Kennenlernen, Vernetzen und zur Planung zukünftiger Zusammenarbeit. Und er war Ausgangspunkt für die Planung und Umsetzung von Aktivitäten und Interventionen im Stadtraum im Zeitraum des Projekts. Wie bereits beschrieben, geht es *h.arta* in allen ihren Projekten darum, die Grenzen zwischen öffentlichen und privaten Räumen aufzubrechen. Als von ihnen so bezeichneter „semi-public space" war *project space* sowohl Ort öffentlicher Veranstaltungen mit wechselndem Publikum als auch Raum informeller Aktivitäten, wie dem gemeinsamen Essen, Kochen, Feiern.



project space

Genauso wichtig wie die Öffnung des Raums für diese sehr unterschiedlichen Handlungen war der Anspruch seiner solidarischen, nicht-hierarchischen Organisation und Nutzung durch die kollaborativen Arbeitsstrukturen, die das Aufweichen von Trennlinien zwischen Produzent_innen und Publikum mit einschloss. Im geschützten Kunstkontext sollten solidarische Konzepte und Praktiken erprobt und andere Formen von Öffentlichkeit geschaffen werden, die mit der neoliberalen Idee des „Einzelkämpfer_innentums" zu brechen suchten, erinnern sich *h.arta* an ihre damaligen Ansprüche und Vorstellungen einige Jahre später:

„The art frame in which the project took place seemed as a convenient way of using its `respectability` in order to try to find ways of resisting and opening up new possibilities in the capitalist continuum. *project space* was initiated, as a part of a larger project titled 'Spaţiul Public Bucureşti | Public Art Bucharest 07', a project initiated by the partner institutions Goethe-Institut Bukarest, Romanian Cultural Institute and Allianz Kulturstiftung. In the frame of this partnership of the private capital and public institutions with a mission of national representation, art seemed like a good pretext and a good infrastructure in order to tackle topics that otherwise would be censored and policed." (h.arta group 2012a, S. 4).

Dass der Kunstkontext einen geschützten Rahmen bietet, in dem politische Themen verhandelt und Aktionen an den Schnittstellen von künstlerischer Intervention und politischem Aktivismus völlig frei ohne Formen staatlicher Kontrolle und Repression stattfinden können, stellte sich wenig später als naive Vorstellung heraus. Nach den Anti-Nato-Protesten in Bukarest 2008, wenige Monate nach dem Projekt, fanden *h.arta* heraus, dass *project space,* trotz seiner Zugehörigkeit zu dem von angesehenen internationalen Kulturinstitutionen initiierten Pilotprojekts „Public Art Bucharest 07", die ganze Projektzeit über vom rumänischen Verfassungsschutz überwacht und kontrolliert wurde, da man hier potenzielle Protestler_innen vermutete. Sie konstatieren: „The freedom of the art frame that we considered to be real at *project space*, was actually illusory." (h.arta group 2012a, S. 6).

Das daraus hervorgehende Raumprojekt von *h.arta* trug den Titel *Feminisms. Histories, free spaces, participative democracy, economic justice* und fand zwischen 2008 und 2009 in Timişoara statt. Dafür stellten die drei Frauen erfolgreich Anträge bei ausländischen Stiftungen und staatlichen rumänischen Fonds, so dass sie zwei kleine Räume anmieten, laufende Kosten decken und ein Programm finanzieren konnten. *Feminisms* war die Vertiefung eines der vier Module, die *h.arta* für *project space* entwickelt hatten. Ihre Wahl für *Feminisms* begründeten sie mit ihrem persönlichen Interesse und ihrem Arbeitsansatz, fe-

ministische Perspektiven und Praktiken als Zugang und Methode für künstlerisches Arbeiten nutzbar machen zu wollen. Ähnlich wie für *project space,* programmierten und kuratierten *h.arta* für *Feminisms* eine Reihe von Veranstaltungen mit Diskussionen, Präsentationen und Workshops in Zusammenarbeit mit interdisziplinären Teilnehmer_innen aus Rumänien und international, die sich in ihrer Arbeit mit Feminismen als Ideen politischer (anti-kapitalistischer) Intervention auseinandersetzten. Auch mit *Feminisms* intendierten *h.arta*, die Grenzen zwischen öffentlichen und privaten Räumen sowie die zwischen Produzent_innen und Publikum herauszufordern und zu brechen. Während *h.arta* bei *project space* die Verknüpfung von künstlerischen mit politischen Zugängen auslotete, spezifizierten sie diese Verschränkung bei *Feminisms*, indem sie auf das politische Potenzial feministischer Perspektiven fokussierten und daraus Inhalte und Praktiken entwickelten. Zentraler Punkt war dabei die Auseinandersetzung mit Raumproduktion als feministischer Praxis und Strategie. Ich werde an dieser Stelle nicht weiter auf *Feminisms* eingehen, da ich es im Kapitel „Raumproduktion als feministische Strategie und Praxis. Das Projekt *Feminisms* in Timişoara“ als empirisches Beispiel vorstelle.

Alle drei temporären Raumprojekte *h.arta space*, *project space* und *Feminisms* gingen vom Ansatz und Verständnis her aus dem jeweilig vorhergegangenen hervor. Der physisch-materielle Raum bildete dabei die Grundlage für die inhaltliche Arbeit und Programmgestaltung. Bei ihrem letzten langfristig angelegten Projekt *Inspired by life* verlassen die *h.arta*-Frauen diese Basis. Die Orte des Agierens reichen vom öffentlichen Stadtraum bis hin in die privaten Wohnungen der Künstlerinnen. Abgesehen von dem speziellen konzeptionellen Ansatz des Projekts, verschiedene städtische Räume und Kontexte als Ausgangspunkt zu wählen, steht dahinter aber auch die Intention, sich von der finanziellen und infrastrukturellen Bürde, die das Leiten, Organisieren und Bespielen eines physischen Raums mit sich bringt, zu befreien (vgl. Kapitel „*Inspired by life* – ein Projekt in *progress”).*

Die temporäre Begrenzung aller Raumprojekte *h.arta*`s war nicht als gezieltes Konzept angelegt, sondern dem Umstand mangelnder finanzieller Ressourcen geschuldet. Das Bespielen der Projekträume war immer abhängig von zeit- und projektgebundenen Förderungen, die wiederum eine Abhängigkeit von in erster Linie ausländischen Geldgeber_innen bedeutete. Obwohl *h.arta space* über fünf Jahre ohne Grundförderung realisiert werden konnte, mussten für die einzelnen Veranstaltungen und Ausstellungen trotzdem Gelder

akquiriert werden. Da der rumänische Kultursektor kaum Finanzierungsstrukturen für freie Kunst- und Kulturinitiativen bereitstellt, waren und sind bis heute private (meist aus „westeuropäischen“ Ländern) oder europäische Fonds die einzigen Quellen für derartige Projekte, wie *h.arta* sie betreibt. Das Unbehagen, welches das Abhängigkeitsverhältnis und die damit verbundenen einzugehenden Kompromisse und politischen wie moralischen Zweifel mit sich bringt, sind Teil einer laufenden Diskussion bei *h.arta*[88]:

„This is always the complicated part of the discussion: when you think where the money comes from, who is involved and who has the power. Of course it is complicated and you might think: 'Ok, do I want to legitimize this sort of power or do I prefer to stay on the margin?' I cannot give a clear answer, what you lose and what you gain. We think that we have gained more from this project [*project space, Anmerk d. A.*] than we have lost. It was the first project where we really had some funding, and for the first time we were confronted with this problem: 'Ok, we are doing anti-capitalist critique but with capitalistic money.' This is something which is really difficult to solve. But we think that we have gained all these relationships […] and that it is possible to create a critical space which is […] authentic in itself […], so that it has worked with these compromises, knowing and reflecting where the money comes from. […] Somehow you realize, at least in Romania, that it is really important that you do something visible, even if the situation is more difficult, instead of preferring to do small things in which you and some friends are involved without money. Maybe you feel better if you don`t make any compromise, but then not much changes either.” (Anca G., *h.arta group*, Interview vom 26.2.2009).

Seit Mitte 2009 haben *h.arta* keinen materiellen Raum mehr. Sie bewerten das aus oben genannten Gründen eher als Freiheit und auch als Chance, neue Konzepte auszuprobieren, sich andere Räume für Inspiration und Erfahrung anzueignen und zu nutzen. Als ich die drei 2009, noch während des Projekts *Feminisms*, nach ihren zukünftigen Plänen fragte, war eine Änderung ihrer Arbeitsform schon zu erahnen:

„We have always worked with spaces and now it would be nice to try something which is more dynamic and independent. In the future it would be great to organize a project which is similar to 'Feminisms', but instead of having it just in one space to go out into the public space of the city and other spaces which have their histories: histories from the inter-war period, histories from the communist time, histories from transition time…” (Rodica T., *h.arta group*, Interview vom 26.2.2009).

Aus diesen sehr vagen Ideen ist seit 2010 *Inspired by life* als fortlaufendes Projekt hervorgegangen.

[88] Von dieser Situation und dem oftmals abgeforderten Spagat zwischen dem eigenen (politischen) Selbstverständnis und dem Kompromiss, Stiftungsgelder von Großkonzernen, Banken oder Kulturinvestoren anzunehmen, sind natürlich alle kapitalismuskritischen Kunst-, Kultur- und die meisten sozialen Projekte betroffen, die kein eigenes Budget erwirtschaften. Diese Situationen sind weltweit ähnlich. Nur sind Initiativen in Ländern wie u. a. auch Rumänien, die kaum eigene Kulturförderungsstrukturen und wenig private Kulturförderinstitutionen besitzen, von diesen kompromissbehafteten Abhängigkeitsverhältnissen am stärksten betroffen.

Abschließen möchte ich dieses Kapitel mit einem weiteren Zitat von *h.arta* aus ihrem aktuellen Positionspapier, welches in ihren eigenen Worten sehr präzise die Verknüpfungen und Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Arbeitsweise, des Zugangs, der Praktiken und der Anliegen ihrer verschiedenen Projekte verdeutlicht:

„Our practice as a group developed around the concept of *space*, the physical spaces that we narrated about here and the spaces for analysis that they generated. The art spaces that we conceptualized in different moments in time and in different phases of our artistic practice were different regarding approaches, forms, audiences and expectations, but what these projects have in common is the fact that they were openly and necessarily meant as practical tools for learning. We invited people interested in sharing and learning during events such as presentations, discussions, workshops, creation of content for publications, etc, that had a fluid and flexible character. We were interested in creating spaces where the boundaries between the producers of content and the audiences are blurred, where the concept of 'expertise' is fluid and where all the participants, in their fluctuating roles, can contribute to a production of knowledge that is based on the analysis of daily life and situations, and on a constant testing of ideas and opinions against the different experiences and backgrounds of the others. A production of knowledge that is deeply aware of its own limitations, that is permanently under scrutiny and change." (h.arta group 2012a, S. 7).

10.4 Raumproduktion als feministische Strategie und Praxis. Das Projekt *Feminisms* in Timişoara

„*Feminisms* is a tool for analysis and action. *Feminisms* is a structure that brings together different initiatives, with their different purposes and approaches, a structure that creates a platform for discussions, interactions, alliances, for a multiple definition of the term 'feminisms', a definition that does not take the form of a label but that is a mobile and flexible basis for interpreting and for acting. *Feminisms* is an artistic project that is motivated by our need to demonstrate that there are alternatives, that there are efficient tools by which a reality always seen as a monolith, all-encompassing and unchangeable can be questioned and transformed. Even if this transformation is constructed out of small gestures." (www.hartagroup.ro, Zugriff: 15.4.2015).

Diese Beschreibung bezieht sich auf den von *h.arta* zwischen 2008 und 2009 in Timişoara initiierten und kuratierten gegenwärtig letzten Projektraum *Feminisms.* Ich erinnere mich, dass mich die Darstellung auf der Website zwar neugierig auf die konkreten Inhalte und Formen der Umsetzung machte, mir aber gleichzeitig sehr abstrakt vorkam. Mir stellten sich Fragen wie: An welchen konkreten Handlungen und Inhalten wird sichtbar, inwiefern feministische Ansätze als offene und flexible Methode funktionieren können? Welche kritischen Perspektiven auf Ungleichheitsverhältnisse und welche Praktiken werden dabei entwickelt, die sich dominanten Ordnungen widersetzen, die eigene Position reflektieren und ggf. Alternativen dazu herstellen? Welches Feminismus-Verständnis leiten diese

Praktiken? Welche Rolle spielen dabei der lokale Kontext und die konkreten (Alltags)Erfahrungen?

Diesen Fragen wollte ich nachgehen. So schlug ich *h.arta* als Forscherin mit der Intention, teilnehmend zu beobachten, aber auch als Kulturproduzentin, selber an den Schnittstellen von Kunst und politischer Praxis arbeitend, vor, im Rahmen von *Feminisms* ein gemeinsames Projekt zu Geschlecht und öffentlichem Stadtraum zu entwickeln.[89] Über ein halbes Jahr hinweg schickten wir uns per E-Mail Ideen und Konzepte für einen Videoworkshop zu und diskutierten online per *Skype* über die konkrete Umsetzung. Im Februar und März 2009 war ich für acht Wochen vor Ort, um in Zusammenarbeit mit *h.arta* den Workshop „The Gender of the City" durchzuführen. Zentral war für mich die Erfahrung der kollektiven und nicht-hierarchischen Form der Zusammenarbeit mit Akteur_innen aus einem sich von meinem Lebens- und Arbeitsumfeld in historischer, politischer, soziokultureller und ökonomischer Hinsicht unterscheidenden Kontext, um unsere unterschiedlichen Verständnisse und Ansätze hinsichtlich feministischer Praktiken auszuloten und zu diskutieren.[90] Außerdem wollte ich die Erfahrung machen, als aktive Teilnehmerin des Projekts, die alltäglichen Aushandlungen und Routinen mitzuerleben, die die Produktion des Projektraums ausmachten. Für mein Forschungsvorhaben interessierten mich die Fragen nach der Raumproduktion bei *Feminisms* als einer feministischen Strategie und Praxis, welche Rolle der lokale Kontext dabei einnahm und wie Lokalität durch *Feminisms* mit hergestellt wurde.

10.4.1 *Feminisms* als Konzept

Wie bereits im Kapitel „*Project Spaces* – Raumproduktionen als Konzept bei *h.arta*" kurz umrissen, war *Feminisms* die inhaltlich zugespitze Weiterentwicklung von *project space* – *h.arta*`s zweitem Raumprojekt. Der Ansatz, eine Plattform für den Austausch interdisziplinärer Akteur_innen sowie für die Verknüpfung künstlerischer mit politischen und kon-

[89] Für *Feminisms* arbeiteten *h.arta* in ähnlichen Kooperationen sowohl mit lokalen und regionalen Einzelpersonen und Gruppen aus Kunst, Aktivismus, Bildung und Wissenschaft zusammen als auch mit internationalen Akteur_innen. Die Formate umfassten Präsentationen, Workshops, Performances, Diskussionen, Vorträge und Ausstellungen, die inhaltlich ähnlich wie bei *project space* ausgerichtet waren (siehe Beispiele FN 87, S. 140). Kooperationspartner_innen für verschiedene Einzelprojekte im Rahmen von *Feminisms* waren u. a. Centrul pentru Acțiune şi Responsabilitate în Educație / The Centre for Action and Responsibility in Education (C.A.R.E.), Grupul F.I.A. (fete/femei/feminism în acțiune/activism) / F.I.A. (girls/women/feminism in action/activism), Carmen G. (Roma women`s rights activist / RO), Simina G. (sociologist / RO), Reni H. (artist / A), Monica M. (artist / S), Nita M. (artist / RO), Katharina K. (cultural anthropologist / D).

[90] Ein Interesse, das alle meine filmischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Projekte durchzieht, ist es mit Menschen, die sich wie ich in einem ähnlichen Praxisfeld der Kunst, Kultur und des politischen Engagements bewegen, jedoch in einem differenten gesellschaftspolitischen und soziokulturellen Kontext leben und arbeiten, Gemeinsamkeiten und Differenzen hinsichtlich Erfahrungen, Ansätzen und Praktiken auszuloten und zu diskutieren.

kret anti-kapitalistischen Praktiken zu schaffen, die aus den herrschenden Öffentlichkeiten bislang ausgeschlossene und/oder marginalisiert waren, um sie auf ihr herkömmliche Strukturen und Ordnungen unterlaufendes Potenzial hin zu befragen, glich dem bei *project space*. Bei *Feminisms* erweiterten *h.arta* diesen Ansatz um eine von ihnen als feministisch bezeichnete Perspektive. Hierzu zählten sie das kategorische Einbeziehen des Privaten und ihr solidarisches Freundschaftskonzept, welches sie als Ausgangspunkt für politische Interventionen verstanden und nutzten.[91]

Obwohl *h.arta* im Rahmen von *Feminisms* – genauso wie schon bei *project space* – mit Akteur_innen kooperierte, die selber nicht aus dem Kunstfeld kommen, war es ihnen wichtig, das Projekt als solches als Teil eines künstlerischen Kontexts und Diskurses zu verstehen und ihre Praktiken als künstlerische zu deuten: Kunst wird als Methode verstanden, sich selbstreflektiert mit sozialen und politischen Fragen auseinanderzusetzen mit dem Ziel, eigene Öffentlichkeiten herzustellen.

„From our point of view, our practice is still an artistic one, even though the issues we've been approaching in the last years changed gradually from questions like: 'What is Art?' to questions like 'What is the use of art?' and 'What are the responsibilities of each of us?' So we don't see any contradictions between the fact that sometimes what we do is regarded as cultural activism and sometimes as art. We think it is very important to find ways in which art, although many times is appropriated (partially or completely) by the neoliberal system, may still be used as a self-reflexive and honest tool of critique and analysis. We think that artistic strategies may be used as a form of cultural activism.
We think that the way we work as a group and the way we negotiate the relations among the members of the group, as well as with other groups or individuals, the way we constantly refer to ourselves as 'I' and 'we' is an important practice for the ways in which we

[91] Um eine konkrete Vorstellung der Inhalte zu geben, führe ich mehrere Beispiele aus dem Veranstaltungsprogramm von *Feminims* an (http://feminisme.ro/stiri.php, Zugriff: 26.10.2015):

- Lovekills-Kollektiv – „Lovekills-Festival" (26.-27.9.2008)
  Lecture: "Oppression Of Women By Orthodox Church": The lecture is focusing on the Romanian context and it is part of a study case on the Romanian Orthodox Church related to: state, army, extreme right wing and oppression of women. The lecture is aiming at raising awareness: on how church is manipulating and oppressing people, and moreover women, on how it is empowered by state, by popular practices and traditions in doing so; bringing up issues that are not easily noticed, especially in regions where religion and church are no longer problems of actuality. Workshop: "Cut & Change": Cut & change is a workshop about our possibilities to question, change, reinterpret and re-contextualise the messages that are mass- transmitted through our clothing or other items that we use daily. We will cut, sew, paste, draw, combine, rewrite and divert the sexist, consumerist and stereotype messages, transforming them into messages that would speak about the possible alternatives.
  Workshop: Stencil is a graffiti technique to express your political slogans and favourite pictures on t-shirts, walls etc. So bring your pictures you want to use, good slogans and if you have fois, colours and thin cutters.

- CARE Centre – „Unsex me" (17.-18.10.2008)
  The workshops realized by the members of CARE centre (students, graduate students / alumni and teacher Roxana Marin) bring into discussion the importance of the questioning of gender stereotypes in the context of a model of democratic education system, an education system to which pupils and teachers participate from equal positions.

- Joanne R. – „Commonplaces of Transition" (26.10.2008)
  Joanne Richardson will present the collaborative video project Commonplaces of Transition and discuss some of the issues raised by the project, focusing in particular on the 1989 revolution and post-communist "transition" in Romania and, secondly, on the difference between political art and making art politically.

constantly try to define our position as artists and as persons who want to react to the injustices around us." (Raluca Voinea, Interview mit *h.arta* „Art as Methodology", In: IDEA arts+society #30-31, 2008).

Aus den vier konzeptionellen Modulen – „Postkommunismus", „Feminismus", „Bildung" und „(Kunst)Präsentation" –, die das Programm bei *project space* strukturierten, wählten *h.arta* „Feminismus" als Schwerpunkt für die Fortführung ihrer Arbeit im Raumprojekt *Feminisms: Histories, Free Spaces, Participative Democracy, Economical Justice*. Im Mittelpunkt stand die Auseinandersetzung mit öffentlichem Raum in geschichtlicher, sozialer, politischer und ökonomischer Hinsicht vor dem Hintergrund der Erfahrungen mit der sozialistischen und postsozialistischen Vergangenheit und deren Aufarbeitungsdiskurs sowie den neoliberalen Ordnungen der Gegenwart. Die plurale Verwendung des Begriffs Feminismus verweist meines Erachtens zum einen auf *h.arta*`s Verständnis, feministische Perspektiven als offene und anschlussfähige Ansätze zu deuten, die auf unterschiedlichen Ebenen Ungleichheitsstrukturen und systematische Ausschlüsse reflektieren und zu verändern suchen. Setze ich die plurale Begriffsverwendung in Bezug zu den theoretischen Überlegungen hinsichtlich Feminismus, wie sie u. a. Kurz-Scherf, Lepperhoff und Scheele (2009) stark machen und welche auch die Grundlage meiner Arbeit bilden (vgl. „Feministische Perspektiven auf das Kunstfeld", S. 56), lässt sich dieses Verständnis in eine bestimmte Wissensproduktion und -debatte einordnen und konzeptualisieren. Zum anderen greift diese Einordnung meiner Meinung jedoch zu kurz, betrachtet man den lokalen Kontext, in dem *h.arta* sich positioniert. Wichtig zu beachten ist, dass *h.arta`s* Verständnis auch das Bedürfnis zu Grunde liegt, sich gegen die Vorstellung eines alle einschließenden, meist „westlich" bestimmten Feminismus abzugrenzen und sichtbar zu machen, dass es viele Feminismen bzw. feministische Perspektiven gibt, die ein „westliches" Modell jedoch nicht zu kopieren anstreben.

h.arta nennen eine feministische Perspektivierung als ihre Basis, um sich mit Teilhabe, Marginalisierung und Ausschluss im öffentlichen Raum zu beschäftigen sowie mit der Frage nach dem Herstellen eigener öffentlicher Räume. Feministische Perspektiven stark zu machen, ist als Statement und politische Positionierung an sich zu werten. In *h.arta*`s Verständnis geht es dabei nicht nur darum, eine kritische Perspektive auf aktuelle Themen und Prozesse zu werfen, sondern sich auch aktiv einzumischen und in diese zu intervenieren sowie die eigene Position und Eingebundenheit in herrschende Strukturen zu reflektieren. Wie ich im Kapitel „Feminismus lokal – Entwicklungen von Selbstverständnissen und

Praktiken der Künstlerinnengruppe *h.arta"* bereits ausgeführt habe, bedeutet die Positionierung als Feministin, allgemein in der rumänischen Gesellschaft, aber auch innerhalb des Kunstbereichs, eine bewusst gewählte Außenseiter_innen-Position einzunehmen und verteidigen zu müssen.
h.arta`s Ausgangspunkt ist das lokale Lebensumfeld Timişoara und ihre Erfahrungen vor diesem Hintergrund im Kontext postsozialistischer Vergangenheitsbewältigung und gegenwärtiger Europäisierungsdebatten.

„We thought it would be important […] using the feminist perspective as a basis for a broader discussion on what is relevant and what is visible in the public space. […]. Starting from the history of 'state feminism' during communism and the gender mainstreaming processes according to the 'European' models, it seems important for us to create the conditions for a discussion between initiatives from Romania and abroad which work on gender issues starting from the local conditions and which establish their aims according to the real people they are addressing. […]. We would like to give possible answers to questions such as: Which are the differences and similarities between the 'state feminism' of the communist era and the new 'European' gender mainstreaming? How should we relate to the post-communist silence regarding feminism and the role of women in the communist period, to the necessity of an objective analysis of them? How could one use the feminist strategies and perspectives as a way of analyzing the privileges and power relations which global capitalism is structured on? What relation does occur between patriarchate and capitalism? How could one talk about feminism and gender-related issues avoiding copying a 'Western paradigm' and, at the same time, talk about local problems without imprinting exoticism onto oneself? (Raluca Voinea, Interview mit *h.arta* „Art as Methodology", In: IDEA arts+society #30-31, 2008).

Insbesondere die letzte Frage war für die Praktiken und Aushandlungen im Rahmen von *Feminisms* und somit letztendlich auch für das Raumproduzieren und das Herstellen von Öffentlichkeit zentral. Dabei ging es weniger darum, Ansätze und Praktiken feministischer und geschlechterkritischer Bewegungen, Aktivist_innen und Wissenschaftler_innen aus dem so genannten „westeuropäischen" und US-amerikanischen Kontext abzulehnen, sondern lediglich darum, diese nicht einfach zu implementieren zu versuchen, sondern sie für den lokalen Kontext zu prüfen und sie um eigene Erfahrungen und Zugänge zu ergänzen. Eine wesentliche Rolle spielt dabei die Erfahrung mit der offiziellen Gleichstellungspolitik der sozialistischen Ära bei gleichzeitiger Nicht-Identifizierung mit diesem „Staatsfeminismus".[92] Ausgehend vom lokalen Kontext, suchten *h.arta* also nicht zwingend nach sich

[92] Das heißt nicht, dass die Vorstellung von Geschlechtergleichstellung in der rumänischen Mehrheitsgesellschaft besonders tragfähig wäre. Dazu hat insbesondere der *backlash* im Zuge der Erstarkung der orthodoxen Kirche mit ihrer traditionellen Geschlechterrollenverteilung nach 1989 beigetragen. Geschlechtliche Gleichheit wurde und wird zwar offiziell als selbstverständlich proklamiert, was jedoch nicht bedeutet, dass sie in der Realität auch umgesetzt werden würde. Die vollständige Erwerbsintegration von Frauen während der sozialistischen Zeit wurde/wird aber als kollektive Erfahrung insbesondere an die Töchtergeneration weitergegeben, so dass deren (Selbst)Verständnisse in

als feministisch positionierenden Akteur_innen für die Zusammenarbeit bei *Feminisms*. Aufgrund ihrer eigenen Erfahrung suchten sie stattdessen nach künstlerisch, sozial und politisch aktiven Gruppen und Einzelpersonen, die sich zwar nicht explizit feministisch oder geschlechterkritisch verstanden, in ihrer Arbeit aber ganz selbstverständlich Perspektiven und Praktiken entwickeln, die strukturelle Ungleichheitsverhältnisse und darin inbegriffen geschlechtliche Asymmetrien fokussieren. In allen Projekten *h.arta*`s gilt ihre Devise, nicht theoretische Konzepte auf reale Bedingungen zu übertragen zu versuchen, sondern die eigenen Alltagserfahrungen zu konzeptualisieren, um sie in einem komplexeren sozio-politischen Rahmen zu prüfen und zu reflektieren.

10.4.2 (semi)öffentlicher Raum

Im Mittelpunkt stand bei *Feminisms* in mehrfacher Hinsicht die Auseinandersetzung mit öffentlichem Raum.[93] Anders als die Forderungen von Feminist_innen seit den 1970er Jahren, vorwiegend im „westlichen" Kontext agierend, die Grenzen von öffentlicher, männlich konnotierter Sphäre und privater, weiblich konnotierter Sphäre zu markieren und zu dekonstruieren (vgl. Kapitel „Öffentlichkeitskonzepte und Perspektiven aus der politischen und feministischen Theorie", S. 92) bestand für *h.arta* die Herausforderung zunächst darin, öffentlichen Raum als politisch-partizipativen Raum zu konzeptualisieren und positiv zu deuten. Während des Sozialismus stand der offizielle öffentliche Raum unter staatspolitischer Kontrolle, die Teilhabe praktisch ausschloss, während private Räume wie Ateliers und Wohnungen zu den eigentlich öffentlichen Orten wurden, da sich hier kritische Debatten entwickeln konnten. In diesem Sinne gibt es zum einen die kollektive Erfahrung des positiv besetzten privaten Raums als Ort der freien Meinungsäußerung und kreativen Entfaltung, wobei die politische Konnotation dieser Zusammenhänge aufgrund der Gleichsetzung von Politik mit Staatsangelegenheiten meist abgelehnt wird. Zum anderen herrscht die Skepsis, im klassischen Sinne öffentliche Räume wie Plätze und Straßen, aber auch offizielle Institutionen als Orte politischer Teilhabe zu verstehen und zu nutzen. Diese waren während des Sozialismus staatlich kontrolliert und wurden nach 1989 im Zu-

---

dieser Weise mit bestimmt sind. Gleichzeitig wird Feminismus meistens entweder als sozialistisches Relikt oder als „westlicher Import" abgelehnt.

[93] Ihr Verständnis von öffentlichem Raum fasst Anca G. von *h.arta* zusammen: „When we say 'public space' we are not referring concretely to the space outside in its physical meaning. It is a lot about how you reclaim space also in a physical way but mostly in a field of ideas and how you reclaim public sphere for yourself. And you can do that by creating discussion spaces in physical spaces but you can do it also by taking temporary spaces in the streets when you go out and wearing something with a message, for example, which provoke people to think." (Anca G, *h.arta group*, Interview vom 23.4.2010).

ge der Neoliberalisierung mehr und mehr privatisiert und kommerzialisiert. So werden öffentliche urbane Räume in Rumänien bis in die Gegenwart nur in begrenztem Maße als Orte sozialer und potenzieller politischer Interaktion verstanden und sich angeeignet.[94] *Feminisms* war der Versuch, eine positive Deutung politischer Handlungsräume herzustellen, indem partizipative und solidarische Praktiken, kollektive Arbeitsformen sowie kleine, sich hegemonialen Vorstellungen und Strukturen widersetzende Akte auf den Alltagsebenen als politisch relevante Interventionen verhandelt wurden. Dazu war es wesentlich, die Grenzen zwischen öffentlichen und privaten Räumen neu auszuhandeln.

In der Praxis entstanden im Rahmen von *Feminisms* Kontexte, die *h.arta* als semi-öffentliche Räume bezeichnete. Vor dem Hintergrund der Erfahrungen mit öffentlicher und privater Sphäre während des Sozialismus und im Neoliberalismus, gepaart mit den Marginalisierungserfahrungen, sich als Frau innerhalb der Kunstszene behaupten und sich Räume erkämpfen zu müssen, interpretiere ich die Herstellung so genannter semi-öffentlicher Räume als Strategie.

Anstatt die vor allem aus dem „westlichen" Kontext stammende Vorstellung der Verknüpfungen öffentlich-politisch-männlich und privat-nicht-politisch-weiblich zu dekonstruieren, scheint es für den lokalen postsozialistischen Kontext adäquater, die Gegensätze in dieser Verknüpfung gar nicht erst aufzumachen, sondern sie im einzelnen sowie in ihren sich je nach Zusammenhang ändernden Verschränkungen zu betrachten und sie in ihrer „sowohl-als-auch-Logik" zu untersuchen. Es geht weniger um die Wertigkeit von öffentlich und privat als mehr oder weniger politisch oder männlicher bzw. weiblicher besetzt, als darum, die Zwischenräume von öffentlicher und privater Sphäre als Orte mikropolitischer Aushandlungen produktiv zu machen (vgl. Nowotny 2003). Erneut wird deutlich, dass „klassische" feministische Perspektiven, die zwar das Private als öffentliche Auseinandersetzung verstanden wissen wollen bzw. den Gegensatz zwischen beiden aufzubrechen intendieren, gleichzeitig jedoch das Private weiterhin als weiblich imaginieren, für das Verstehen des untersuchten Kontextes zu kurz greifen.

[94] Öffentliche zentral gelegene Plätze sind in Timişoara, wie auch in anderen Städten Rumäniens, größtenteils durch Gaststätten und Cafeterrassen belegt. Diese fungieren natürlich als soziale Treffpunkte, allerdings nur für diejenigen, die es sich leisten können und die „erwünschte Gäste" im Sinne der Betreiber_innen sind. Bestimmte Bevölkerungsgruppen, wie z. B. die Roma schließen diese Orte meist von vornherein aus. Über die nicht-kommerzialisierten Teile der Plätze wacht oftmals eine Kamera oder ein Sicherheitspersonal über die „angemessene" Nutzung. Natürlich bieten diese Orte in eingeschränktem Maße dennoch die Möglichkeit freier sozialer Interaktion. Die Aneignung dieser Plätze für politische Interventionen, wie z. B. den *Gay Pride* oder ein interkulturelles Straßenfest, ist mit hohem bürokratischem Aufwand verbunden und wird bislang nur sehr selten von entsprechenden Gruppen versucht. Größere Veranstaltungen auf öffentlichen Plätzen sind entweder kommerzieller Art oder von politischen Parteien organisiert.

Die Zwischenräume von öffentlicher und privater Sphäre produktiv zu machen, bedeutete bei *Feminisms*, in der Zusammenarbeit mit den jeweiligen Akteur_innen, Öffentlichkeiten für Themen zu schaffen, wie z. B. Stigmatisierungserfahrungen von Frauen, die trotz Mutterschaft ihre künstlerische Karriere vorantreiben wollen, alltägliche Rassismus- und Repressionserfahrungen von Roma-Frauen oder alltägliche Sexismus- und Ausgrenzungserfahrungen von schwul-lesbischen und queeren Menschen. *h.arta* arbeiteten in diesem Projekt vor allem mit Frauen zusammen. Aufgrund der eigenen Erfahrung, als Künstlerinnen einen schwierigeren Zugang zu Ausstellungs- und Präsentationsmöglichkeiten zu haben als ihre männlichen Kollegen und für die Repräsentation ihrer Personen und Positionen keinen respektvollen Kontext zu finden, wollten sie Frauen *empowern*, ihre eigenen Öffentlichkeiten zu schaffen, sich solidarisch zu vernetzen und kollektive nicht-hierarchische Arbeitszusammenhänge zu erproben. In diesem Sinne war *Feminisms* öffentlicher Raum und Ort der Artikulation und Repräsentation. Gleichzeitig war *Feminisms* aber auch Ort für die ganz alltäglichen Routinen sowie Schutzraum für marginalisierte Gruppen und Einzelpersonen. Insofern war er privat bzw. ein von *h.arta* so bezeichneter „geschützter, sicherer Raum". Das Bedürfnis, „sichere Räume" insbesondere für Frauen zu schaffen, resultiert meiner Meinung nach auch aus der, wenn auch nicht zwingend eigenen, jedoch vermittelten Erfahrung mit der repressiven, pro-natalen Politik unter Ceaușescu bis 1989, die weibliche Selbstbestimmung massiv verletzte (vgl. u. a. Magyari-Vincze 2004).

In der Mischung entstanden bei *Feminisms* im Endeffekt ganz unterschiedliche, miteinander interagierende Arbeits- und Alltagskontexte, in denen sich die Grenze zwischen öffentlich und privat fließend gestaltete. Die Produktion semi-öffentlicher Kontexte war zu Beginn des Projekts kein spezifisches Anliegen von *h.arta*, sondern hat sich im Prozess der fortlaufenden Raumherstellung bei *Feminisms* erst entwickelt:

„During our work and also afterwards, we realized that the space really has different functions between being semi-private, like some sort of office which is open but where you still have your private stuff, and at the same time being semi-public, when we had workshops where a smaller circle of people worked together. Moreover, it can be open to the public and then functions as a public space, for instance when we have discussions, events, and exhibitions. And sometimes we also go out to public spaces of the city with a project. […] We thought that it is very interesting to work on the borderline and between the limits of public and private, and to challenge their attributions." (Anca G., *h.arta group*, Interview vom 26.2.2009).

10.4.3 Physisch-materielle Raumproduktionen

Nicht nur die inhaltliche Gestaltung und alltägliche Praxis, sondern auch die physische Präsentation und Ausstattung des Projektraums forderte die Grenze von öffentlich und privat heraus. Des Weiteren symbolisierte der Raum durch die Verwendung und Anordnung bestimmter Möbel und Objekte Flexibilität, Mobilität, Offenheit und Anschlussfähigkeit. *h.arta*`s Idee dahinter war der Versuch einer konkreten Umsetzung ihrer konzeptionellen Gedanken zu feministischen Praktiken als offenen und flexiblen Ansätzen. Deutlich wird hier der Ansatz, sozialen und physischen Raum konzeptionell miteinander zu verknüpfen. Argumentiert man hinsichtlich Letzterem mit Martina Löw (2001), so wird der soziale Raum nie nur durch zwischenmenschliche Beziehungen hergestellt, sondern auch durch den physischen. Raum, seine Beschaffenheit, seine Objekte und Güter strukturiert sowie durch die Interaktion zwischen Akteur_innen und Gütern.[95] Es es handelt sich immer um eine Wechselseitigkeit.



Projektraum *Feminisms*

[95] Nach Löw ist dabei die Syntheseleistung bzw. die aktive Verknüpfung von sozialen Gütern und Menschen durch die handelnden Akteur_innen zentral. Räume konstituieren sich nach Löw im wechselseitigen Prozess der „Syntheseleistung“ und des *Spacing* (vgl. Löw 2001, S. 224-225). Ausführlich dazu: siehe Kapitel „Anknüpfungen und Differenzierungen bei Löw“, S. 88.

Ich erinnere mich an meine Eindrücke, als ich im Winter 2009 den Projektraum das erste Mal betrat. Es war der Tag, an dem das erste offene Treffen im Rahmen des von *h.arta* und mir initiierten Videoworkshops „The Gender of the City" stattfinden sollte. Es war bitterkalt und wir mussten von der zentrumsnahen Tramhaltestelle eine ganze Weile durch kleinere Nebenstraßen eines reinen Wohngebiets laufen, bis wir zu dem Gebäude gelangten, in dessen Souterrain sich der Projektraum befand. Nur ein Aufkleber auf der Tür wies auf den Ort hin. Wenn man von seiner Existenz nichts wusste, hätte man den Raum nicht gefunden. Ich wunderte mich zuerst, da ich mit einem nach außen hin öffentlicher präsentierten Ort gerechnet hatte. Schließlich hatten mir die drei Frauen erzählt, dass der Projektraum unabhängig von den dort stattfindenden Veranstaltungen auch regelmäßige Öffnungszeiten hatte, wo Besucher_innen zum Gespräch, für Informationen oder zur Nutzung der kleinen Bibliothek mit feministischer Literatur kommen konnten. Offensichtlich war – und *h.arta* bestätigten meine Vermutung später – , dass der Ort im Grunde nicht für zufälliges Publikum bestimmt war, sondern auch in diesem Sinne als semi-öffentlicher Raum funktionierte, den nur diejenigen nutzen konnten, die in den entsprechenden Netzwerken von Kunstszene, Aktivismus und Universität eingebunden waren und über die Kompetenzen und Zugänge zur digitalen Informationsstreuung über soziale Netzwerke, wie *Facebook* und E-Mail verfügten. *Feminisms* sollte Treffpunkt, aber gleichzeitig auch Schutzraum sein. Deswegen nahmen *h.arta* in Kauf, dass die Besucher_innen vor allem aus dem erweiterten Bekannt_innen- und Kolleg_innen-Kreis stammten, obwohl sie damit auch bewusst Ausschlüsse produzierten. Anders als es manche eventuell von einem feministischen Projekt annehmen, gab es keine Beschränkung auf ein rein weibliches Publikum. Für einen Projektraum, den es mit diesem oder ähnlichem inhaltlichen und strukturellen Schwerpunkt im lokalen Kontext bislang noch nicht gegeben hatte, schien für *h.arta* ein Ausgangspunkt wichtig zu sein, von dem sie im vertrauten bzw. vertrauensvollen Umfeld agieren, experimentieren und sich austauschen konnten, um, ohne permanente Konfrontation mit dominanten, ihre Öffentlichkeiten und Repräsentationsmodelle herstellen zu können. Das Interesse lag offensichtlich darin, zunächst Vernetzungen zwischen Akteur_innen der verschiedenen Felder von Kunst, Aktivismus, sozialem Engagement und Wissenschaft herzustellen, die in dieser Form im lokalen Kontext bislang nicht existierten, um gemeinsame Anliegen und Schnittstellen auszuloten. Die Akteur_innen dieser unterschiedlichen Felder haben in den 1990er Jahren und frühen 2000er Jahren in unterschiedlicher Form und Intensität in erster Linie Kooperationen und Netzwerke im „westlichen"

Europa gesucht, so dass die lokale und auch regionale Vernetzung vernachlässigt oder gar nicht erst angestrebt wurde.[96] Gleich dem in Kapitel „*Project Spaces* – Raumproduktionen als Konzept bei *h.arta"* kurz vorgestellten Projekt *project space* in Bukarest, war es im Rahmen von *Feminisms* in Timişoara ebenfalls ein Novum, im lokalen Kontext einen Ort zu schaffen, an dem verschiedene soziale Gruppen und Interessensfelder zusammenkamen.

Die Gestaltung des Raums spiegelte die unterschiedlichen Anliegen wider, zum einen offen, mobil und anschlussfähig zu sein, zum anderem eine eher familiäre, geschützte Atmosphäre zu schaffen. Der Ort bestand aus einem großen, weißgestrichenen Raum mit niedriger gewölbter Decke. An der linken Wand hing ein großes Plakat, das über das Projekt und die kommenden Veranstaltungen informierte und dazu einlud, Kommentare, Wünsche und Ideen zu Raum, Projekt und Programm schriftlich zu hinterlassen. Das Mobiliar bestand aus mehreren gleichartigen Holzboxen, die sowohl als Regale für die kleine Bibliothek fungierten als auch als Sitz- und Aufbewahrungsmöglichkeit. In einer Extranische befand sich eine kleine Küche. Insgesamt wirkte der Raum auf mich zunächst eher kühl und provisorisch. Definitiv hinterließ er nicht den Eindruck von Dauerhaftigkeit. *h.arta* äußerten sich zu der in dieser Form bewusst gewählten Gestaltung folgendermaßen:

„We knew from the beginning that the space would be there for a limited time only, and that we would maybe move to another space after the project. So we tried to design the furniture to be very mobile and to adapt to our needs: the chairs, the tables and the boxes, where you can also store things. […] It gives you the impression that it is something unfinished and kind of improvised, just like our project. From the beginning, our project was a project in progress. We were open to other proposals and to changes. […] While the project was running, we were also sometimes changing the program according to the developments of single events and the ideas of the participants. We designed the furniture in order to reflect the flexible working process and structure…to have a kind of model." (Rodica T., *h.arta group*, Interview vom 26.2.2009).

„We thought the space as a 'sculpture' with references to a private space and to a space where nothing is definitive, completely 'unpacked' yet, a mixture of kitchen and passing space which still hasn't revealed all its potentialities yet. Apart from its various practical

[96] Die Bukarester Kuratorin Raluca V. erzählte mir, auf den Kunstbereich bezogen, dass erst seit etwa Mitte der 2000er Jahre wieder vermehrt Projektkooperationen zwischen rumänischen Künstler_innen und Kunstinitiativen gesucht werden bzw. auch der Wunsch besteht, sich im regionalen Kontext Südosteuropas über gemeinsame und unterschiedliche Erfahrungen mit sozialistischer und postsozialistischer Ära in Form von Kooperationsprojekten auszutauschen. Raluca V. erklärte dieses neu erwachte Interesse zum einen mit der Ernüchterung, die nach der großen Euphorie und der ausschließlichen Orientierung auf die „westlichen" Kunstszenen nach 1989 einsetzte. Viele Akteur_innen fühlten sich aufgrund der Erfahrungen, in „westlichen" Kunstkontexten vor allem als „osteuropäische" bzw. postsozialistische" Künstler_innen ge-labelt und exotisiert zu werden, ernüchtert. Zum anderen wuchs in den 1990er Jahren eine neue Generation von Künstler_innen heran, die im Sozialismus sozialisiert wurde, ohne einschneidende eigene Erfahrungen mit der sozialistischen Zeit zu haben. Diese Generation ist in starkem Maße daran interessiert, sich mit kollektiven Erinnerungen, Geschichten und Aufarbeitungsdiskursen hinsichtlich des Sozialismus auseinanderzusetzen und Parallelen zu anderen ehemals sozialistischen Kontexten und deren Akteur_innen zu suchen.

functions, we conceived the space as something more than a neutral framework for the public events or informal meetings, as a form relating itself to ideas such as, for instance, the fluidity of the borders between public and private." (Raluca Voinea, Interview mit *h.arta* „Art as Methodology", In: IDEA arts+society #30-31, 2008).



Projektraum *Feminisms*

Der improvisierte Zustand des Raums konnte als wenig einladend bzw. sogar als abweisend empfunden werden oder aber als Aufforderung verstanden werden, individuelle Ideen einzubringen und umzusetzen. Das flüchtige in Bewegung bleibende Raumgefüge entspricht *h.arta*`s Anliegen, die Grenzen zwischen öffentlich und privat zu verwischen oder sie je nach Bedarf und Anlass wieder herzustellen, indem sie u. a. mit typischen Geschlechterklischees spielen. In der Raumgestaltung bzw. an Hand der Verknüpfung spezifischer Objekte miteinander wird dieses Anliegen sichtbar.

„We have these kitchen pillows on the boxes in order to generate a touch of private space which is in fact a public one. […] Moreover we have a kitchen here, which is usually the traditional space for women. Here we put it into a really different context and we provoke

discussions about it, open to the public. So we tried to create this blurred borderline between what is a private space and what is a public one…" (Maria C., *h.arta group*, Interview vom 26.2.2009).

10.4.4 Kollaborationen

Während *Feminisms* arbeiteten *h.arta* sowohl mit lokalen als auch mit regionalen und internationalen Gruppen und Personen aus Kunst, Aktivismus, Bildung und Wissenschaft zusammen, die mit Formaten, wie Präsentationen, Diskussionen, Aktionen, Ausstellungen oder Workshops, sowie unterschiedlichen Inhalten und Schwerpunkten (Beispiele siehe S. 147) an der Raumproduktion beteiligt waren. Ihre Gemeinsamkeit lag in der kritischen Auseinandersetzung mit machtvollen Strukturen, in die Geschlecht in unterschiedlichen gesellschaftlichen Feldern eingeschrieben und wirksam ist. Auf die einzelnen Veranstaltungen werde ich nicht näher eingehen. Ich werde an späterer Stelle lediglich einige Punkte aus der Zusammenarbeit bei dem von *h.arta* und mir gemeinsam initiierten Videoworkshop „The Gender of the City" ausführen.

Für *Feminisms* war es *h.arta* wichtig, von Erfahrungen und Fragen, den lokalen Kontext betreffend, auszugehen. Dazu wollten sie auch überwiegend mit lokalen Partner_innen und einem lokalen Publikum zusammenarbeiten. Wie bereits angemerkt, entspricht die Hinwendung zum Lokalen einer Wende in der Arbeitspraxis und des Selbstverständnisses vieler Kunst- und Kulturinitiativen und Künstler_innen in Rumänien seit etwa Mitte der 2000er Jahre. Anca G. erzählte von dem früheren Gefühl der Isolation innerhalb der *Art Worlds* (Becker 1982), welches sie als Künstlerin in Rumänien lange begleitete und welches das Bedürfnis hervorrief, andere (Kunst)Kontexte, ihre Akteur_innen, Ideen und Praxen kennen zu lernen. Das Gefühl isoliert zu sein beschrieben mir mehrere Künstler_innen, mit denen ich im Laufe meiner Feldforschungen gesprochen hatte. Es bezog sich zum einen auf die Erfahrung vieler Akteur_innen, sich gegenüber ihren „westeuropäischen" Kolleg_innen als defizitär, weniger kompetent und sich einem globalen zeitgenössischen Kunstbetrieb weniger zugehörig zu fühlen. Zum anderen war die Reisefreiheit nach 1989 zwar formell gegeben, aber bürokratische Hürden wie Visa- und Bürgschaftsregelungen sowie fehlende finanzielle Mittel vieler Künstler_innen erschwerten dennoch die unbeschränkte Mobilität in den ersten Jahren. Bis heute nehmen deshalb digitale Medien der Vernetzung, Kommunikation und Präsentation, wie Website, Blog, Chat sowie

digitale soziale Netzwerke wie *Facebook* einen zentralen Stellenwert innerhalb der Arbeitspraxis der meisten Kunst- und Kulturproduzent_innen ein. Die digitale Präsenz begünstigt(e) den Anschluss und das Gefühl der Zugehörigkeit zu einem globalen Kunstbetrieb und seinen Szenen und kompensiert(e) die eingeschränkten Mobilitätsmöglichkeiten vieler. Insofern handelt es sich bei der digitalen Vernetzung nicht nur um das Gefühl, „dabei" zu sein, sondern um reale Chancen, an (internationalen) Debatten, Projekten, Ausschreibungen, Akquisen etc. teilzunehmen und Öffentlichkeiten für spezifische Themen und Zusammenhänge herzustellen.[97]

Die Orientierung rumänischer Kunstakteur_innen ging in den ersten Jahren nach 1989 fast ausschließlich Richtung „Westeuropa" und den USA, erzählen *h.arta* mir.[98] Heutzutage seien Kooperationen mit Akteur_innen aus so genannten westeuropäischen Ländern vielmehr ein Austausch und ein voneinander Lernen auf Augenhöhe, beschreiben die drei Frauen ihr Gefühl und Selbstverständnis. Diese Haltung wurde auch in der Praxis der Zusammenarbeit bei unserem Videoworkshop deutlich. Die Intention, international zu kooperieren, hat sich von dem Anliegen, „andere Kontexte kennen zu lernen", zu dem, „von anderen Kontexten aus den eigenen besser reflektieren zu können", verändert.

„In the beginning, in 2001, […] everything was really about getting out of an isolated situation and about getting to know more contexts, and this is not the case anymore. […] Now it is not so much about the desire to see other contexts and about all these preconceived ideas of what life and culture are like in other countries anymore. Now it is more about the interest in working outside your own environment and seeing how the things, which we are experiencing here, are relevant also in other contexts. […] I think it goes both ways: It is interesting to work with someone from outside your context, because both partners have to explain their context and find ways to conceptualize it. It is easier to work with people from your own environment, of course, because you do not have to explain so much, but then you do not reflect so much on your context either." (Anca G., *h.arta group*, Interview vom 26.2.2009).

h.arta betonten aber auch die Vorteile einer Zusammenarbeit mit rumänischen Partner_innen, insbesondere bei Projekten wie *Feminisms*, welche den lokalen Kontext und die kollektiven wie individuellen Erfahrungen damit zum Ausgangspunkt ihrer Fragestellung machen.

[97] Dass die digitale Welt wie überall einen hohen Stellenwert im Kunstbetrieb darstellt, ist natürlich nichts Außergewöhnliches. Dennoch werden solche Medien – sofern der technische Zugang und die Fähigkeit des Umgangs damit gegeben sind – für Akteur_innen in ökonomisch schwächeren Regionen und Ländern vielfach zu *der* Option für Teilhabe, Kommunikation und Präsentation.

[98] Wer sich als Kurator_in, Kunstkritiker_in oder Künstler_in im rumänischen Kunstbetrieb und seinen Szenen etablieren wollte – so bestätigten mir verschiedene meiner Gesprächspartner_innen immer wieder –, musste mindestens zeitweise im „westlichen" Ausland gelebt, studiert und/oder gearbeitet haben, um mit den entsprechend gewonnen Erfahrungen als kompetent zu gelten.

„When you work with someone from Romania, there is less work of explaining and less work of thinking about how you should present yourself in specific situations in order not to create misunderstandings. For example, when you talk about the transition and the post-communist period, there are always things you should be aware of in order not to seem like someone who is only complaining and seeing his country as something which is left outside, but to show what might be a powerful way of seeing the situation of being a post-communist country instead. So sometimes it might be easier with someone from Romania, but it also depends a lot on the individual person you are working with, of course." (Anca G., *h.arta group*, Interview vom 26.2.2009).

In Ancas Aussage wird einerseits deutlich, wie stark das Selbstbild immer noch von der Angst geprägt ist, aufgrund des (post)sozialistischen Hintergrunds von Akteur_innen aus nicht ehemals sozialistischen Ländern als rückständig und defizitär wahrgenommen zu werden und gleichzeitig ein solches Selbstbild zu reproduzieren. Andererseits hat sich mit der Hinwendung zum eigenen Kontext und seiner Geschichte ein neues Selbstverständnis entwickelt, in welchem nicht nur die negativen, sondern vor allem die positiven und ermächtigenden Aspekte eines (post)sozialistischen Erfahrungshintergrunds im Vordergrund stehen, und das neue Zugehörigkeitsgefühle schafft.[99]

Auf meine Rückfragen, was denn für sie die bedeutenden Aspekte einer Sozialisation im sozialistischen bzw. postsozialistischen Zusammenhang seien, wurde mir von meinen Interviewpartner_innen zum Beispiel wiederholt der starke solidarische Zusammenhalt innerhalb von Freundes- und Arbeitsbeziehungen genannt, welchen sie auf die kollektive Erfahrung der Menschen während der sozialistischen Ära zurückführen. Aufgrund der staatlichen Repression und des ökonomischen Mangels wären private Beziehungen und Netzwerke verstärkt von solidarischem Zusammenhalt geprägt gewesen.[100] Es geht in den meisten Fällen nicht um eine Glorifizierung der sozialistischen Zeit, sondern, wie bei *h.arta,* um eine kritische Auseinandersetzung mit Idealen, realen Erfahrungen sowie Geschichte und ihrer Aufarbeitung, die sich jenseits der Diffamierung sozialistischer Ideen und ihrer Implementierungsversuche bewegt.

[99] Meine Vermutung ist, dass ein Zusammenhang zwischen dem zeitgleichen gesteigerten Interesse an lokalen und regionalen Kontexten und ihren Geschichten sowie Rumäniens Beitritt zur EU besteht. Mag die Bedeutung der EU-Zugehörigkeit für den/die Einzelne/n zwar gering sein bzw. sogar oftmals eher von negativen Gefühlen begleitet sein (Angst vor steigenden Lebenserhaltungskosten), so scheint sie dennoch das Gefühl hervorzurufen, einen gleichberechtigteren, „normalisierten" Status innerhalb des europäischen Kunstbetriebs bzw. Kunstfeldes und seiner Szenen einzunehmen und nicht mehr das Label der „osteuropäischen" Künstler_in tragen zu müssen. Aus dieser Position heraus scheint sich nicht nur ein neues Selbstbewusstsein zu entwickeln, sondern auch eine Öffnung gegenüber den eigenen (bzw. überregionalen) Kontexten und ihren Geschichten.

[100] Wie trügerisch diese Solidargemeinschaften sein konnten, stellte sich spätestens nach 1989 heraus, als man sich bewusst wurde, inwiefern auch private Freundschafts- und Familienbeziehungen, wie auch in anderen sozialistischen Ländern, durch den Geheimdienst (in Rumänien: *Securitate*) durchsetzt waren. In diesem Sinne ist der Solidaritätsgedanke in den kollektiven wie auch individuellen Erinnerungen ambivalent und brüchig.



Diskussion bei *Feminisms*

Die Akteur_innen sind insofern nicht nur an der Produktion von Gesellschaft und ihrer (Aufarbeitungs)Debatten beteiligt, sondern gleichzeitig an der Herstellung von Lokalität im Sinne einer prozessual hervorgebrachten, gedachten Gemeinschaft und ihrer sozialen Relationen und Bezugsrahmen an einem konkreten Ort (vgl. Appadurai 1996, S. 178-190).[101] Lokalität entstand bei *Feminisms* in der Interaktion von den teilnehmenden lokalen und internationalen Künstler_innen, Aktivist_innen, Wissenschaftler_innen sowie einem heterogenen Publikum vor Ort. Sie arbeiteten zusammen an Inhalten, deren Ausgangspunkt die Auseinandersetzung mit dem lokalen sozialen und politischen Kontext auf der Grundlage persönlicher (oder kollektiver) Erfahrungen bildete. Der Projektraum bot dafür als konkreter lokaler Treffpunkt den physisch-materiellen Rahmen. Waren das Publikum während *h.arta*`s erstem Raumprojekt *h.arta space* (2001-2006) fast ausschließlich ihre Kolleg_innen und Kommiliton_innen der Kunsthochschule, mit denen die drei Frauen sich über Fragen zeitgenössischer Kunst und über Erfahrungen mit ihrem Lebens- und Ar-

[101] Mit Arjun Appadurai verstehe ich Lokales bzw. Lokalität als steten Herstellungsprozess einer gedachten Gemeinschaft und deren sozialer Relationen und Interaktionen, so dass ein Raum sozialer Erfahrung an einem spezifischen Ort entsteht (vgl. Appadurai 1996, S. 178-190). Noch spezifischer auf das soziale Leben in einem bestimmten Kontext (z. B. *Community*, Netzwerk) zugeschnitten, ist das von Albrow mit dem Begriff der „socioscape“ (sozialen Landschaft) betitelte Analyseinstrument (Albrow 2007). Die Akteur_innen sind Teil verschiedener sozialer Beziehungsgeflechte, die in ihren Verbindungen und Interaktionen und durch ihr Handeln eine soziale Landschaft bilden und das Lokale mit herstellen. Lokalität ist sowohl in Appadurais als auch in Albrows Deutung etwas stets aufs Neue sozial – relational und kontextuell – Hervorgebrachtes.

beitsumfeld als Künstler_innen in Rumänien austauschten, änderte sich das bei *project space* (2007) und bei *Feminisms*.

„We could say that the public has changed or maybe rather diversified. […]. If you actually start relating to the context you live in, if what happens to you and what you feel becomes a topic, if the others count, too, then the discussion regards no longer only to you as an artist and your possibilities, but becomes a discussion about yourself as a citizen and your possibilities." (Raluca Voinea, Interview mit *h.arta* „Art as Methodology", In: IDEA arts+society #30-31, 2008).

h.arta erzählten mir, dass sie im Rahmen von *Feminisms* zwar auch immer gezielt Akteur_innen der Kunst- und Kulturszene eingeladen haben, diese aber weniger an den Veranstaltungen teilnahmen oder als Besucher_innen vorbeikamen als z. B. Soziolog_innen oder Anthropolog_innen. Sie begründeten das mit dem immer noch vorherrschenden Kunstverständnis im rumänischen Kontext, in welchem künstlerische Positionen in erster Linie als ästhetische und dekorative Werke verstanden werden. Sobald etwas einen diskursiveren Rahmen hätte, würde es aus dem allgemeinen Kunstverständnis herausfallen und als soziales Projekt ohne künstlerischen Bezug eingeordnet werden, konstatierten sie. Sich vor allem auf Akteur_innen außerhalb der Kunstszenen zu konzentrieren, werteten sie deshalb auch als praktische Entscheidung, um ihren Horizont zu erweitern, andere Perspektiven und Ansätze kennen zu lernen und sie mit ihren eigenen als Künstler_innen in Beziehung zu setzen. Auf Widersprüche stieß ich, als ich die drei fragte, wie heterogen denn ihr Publikum sei bzw. wer als Besucher_innen wirklich zu ihnen käme. Auch wenn *h.arta* immer von einem sehr gemischten Publikum sprachen, das sie ansprechen und mit dem sie zusammenarbeiten wollten, waren es bei *Feminisms* fast ausschließlich Besucher_innen aus dem akademischen Umfeld und darin vor allem jüngere Frauen. Der Titel *Feminisms* und das spezielle Programm mit politischen und genderkritischen Inhalten sprachen von vornherein eine bestimmte Klientel jüngerer Akademiker_innen an. Gleichzeitig wurden andere soziale Gruppen, wie z. B. Arbeiter_innen oder Minderheitengruppen wie die Roma, zwar nicht gezielt, doch zumindest unterschwellig ausgeschlossen. Die Produktion von Ausschlüssen war immer wieder Diskussionsthema zwischen den drei Frauen von *h.arta*. In der Frage kollidierten ihre verschiedenen Anliegen: erstens ein möglichst heterogenes Publikum ansprechen zu wollen, das nicht nur aus der kritisch-intellektuellen Mittelschicht stammte, sondern beispielsweise auch sozial marginalisierte Gruppen mit einschloss; zweitens einen geschützten Raum herzustellen, der auf einer langfristigen Vertrauens- und Beziehungsbasis funktionierte und zu dem nicht jede/r je-

derzeit Zugang hat. Konzeptuell lösten sie das Problem, indem der Raum je nach Bedarf und Veranstaltungsinhalt und -form mal die eine mal die andere Funktion übernahm: mal mehr öffentlich war, mal mehr privat. Viel schwieriger gestaltete sich die Diskussion, wenn es um die unterschwelligen Ausschlüsse ging, die sie mit dem Raum produzierten. Die spezifischen Inhalte definierten ein bestimmtes Zielpublikum. Der schwierige Zugang zum Raum, aufgrund der begrenzt gestreuten Programminformation, sowie sein abgelegener Standort waren weitere Hürden, die ein Publikum, welches nicht über die entsprechenden Verbindungen und Netzwerke im Kunst-, Sozial-, Aktivismus- und Universitätsbereich verfügte, automatisch ausschloss. Man kann in diesem Sinne von einer „symbolischen Schwelle“ [102] (Lewitzky 2005) sprechen, die, wenn auch nicht-intendiert, geschaffen wurde. Wie ich bereits an anderer Stelle ausgeführt habe, produziert das Kunstfeld permanent Ausschlüsse. Wesentlich ist dabei, inwiefern der/die Einnzelne über soziales, kulturells und ökonomisches Kapital verfügt (vgl. Bourdieu 1998a/1999). Des Weiteren ist die Wirkmächtigkeit interagierender sozialer Kategorien im Kunstfeld wie Gender, *race,* kultureller Hintergrund, Alter zentral wie u. a. Ortner 1996, Gildemeister 2004 und Engler 2004 argumentieren (siehe Kapitel „Das Künstlerische Feld im Feld der Macht“, S. 49 und „Feministische Perspektiven auf das Kunstfeld“, S. 56). Die Meinungen divergierten zwischen den drei Frauen. Während zwei von ihnen die das Problem, Ausschlüsse zu produzieren als jedem Projekt immanent betrachteten, das es zwar zu reflektieren gilt, jedoch nicht auflösbar sei, vertrat die Dritte die Ansicht, dass man schon aktiv etwas dafür tun könne, Ausgrenzungen zu minimieren und Leute von ihren Inhalten zu überzeugen. So ging sie regelmäßig ins Stadtzentrum von Timişoara, verteilte Flyer mit dem inhaltlichen Konzept und dem Programm von *Feminisms*, sprach die unterschiedlichsten Leute direkt an, lud sie ein und stellte sich den mitunter nicht einfachen Diskussionen und Nachfragen.[103] Trotz dieses ungelösten Spannungsfeldes verstanden *h.arta* ihre Raumprojekte als Plattformen für sehr unterschiedliche Akteur_innen und Gruppen. Die Räume sollten zwar

[102] Künstlerische Projekte werden durch mit hohem kulturellem Kapital ausgestattete Akteur_innen geschaffen und sprechen durch das Verwenden bestimmter Sprache, Zeichen und Kommunikationswege ein ebensolches Publikum an. Sie produzieren in diesem Sinne nicht nur Wissen, sondern auch Macht. Lewitzky spricht in diesem Zusammenhang von einer „symbolischen Schwelle“ (Lewitzky 2005, S. 66), die den Zugang und die Teilhabe für mit weniger kulturellem Kapital ausgestattete Akteur_innen zu entsprechenden Kunstprojekten erschwert (vgl. Lewitzky 2005, S. 66-67).

[103] Ich fragte mich, welche Erfahrungen und Überzeugungen hinsichtlich des Sinns solcher Projekte, wie *h.arta* sie initiiert, zumindest eine der drei Frauen zu diesem Engagement brachten. Kunst als gesellschaftliche Aufgabe?! Im Berliner Kunstkontext konnte ich mir so etwas kaum vorstellen. Im Gegenteil hatte ich hier oft das Gefühl, man bliebe sowieso lieber unter seinesgleichen und habe wenig Interesse daran, soziale Grenzen aufzubrechen und Hürden abzubauen.

so offen und heterogen wie möglich sein, allerdings nie die Absicht verfolgen, jeweils einen Ort für alle bieten zu wollen.

„Another phase of our relation with the public was the moment when our projects became meeting platforms for various fields, a debate space no longer relating exclusively to the art sphere, with art becoming just a methodology of working with a more complex content. This way, not only the public has become more diverse, but, in fact, the possibility of an actual collaboration with those we call the public has been opened, as we become, in our turn, the public for the topics they bring into discussion. The way we conceived the project *Feminisms* is very much based on this kind of approaching the public and we also tried to render visible this flexible and fluid character in the way we conceived the visual identity of the project." (Raluca Voinea, Interview mit *h.arta* „Art as Methodology", In: IDEA arts+society #30-31, 2008).

Soviel zu *h.arta*`s Idee und Anliegen, ein heterogenes Publikum in die Projektgestaltung aktiv mit einzubeziehen und eine Diskussionsplattform zu bieten, die darauf zielt, die Grenzen zwischen Kurator_innen und Publikum aufzuweichen. Im alltäglichen Projektleben gestaltete sich dieses Anliegen als eine weitere Herausforderung, da die Besucher_innen meist mit der Erwartung an ein feststehendes Programm ohne Möglichkeit der aktiven Partizipation sowie klaren „Rollenverteilungen" zwischen Initiator_innen und Publikum zu den angebotenen Veranstaltungen und Workshops kamen. Diese Erfahrung machte ich auch während unseres Videoworkshops „The Gender of the City".

10.4.5 „The Gender of the City" – ein Videoworkshop

Der Videoworkshop fand im Februar und März 2009 während meines Feldforschungsaufenthalts bei *h.arta* statt. Die drei Frauen hatten mich im Sommer 2008 gefragt, ob ich mit einem Projekt im Rahmen von *Feminisms* teilnehmen wollen würde. Ich freute mich über die Einladung und dachte mir außerdem, dass es eine gute Gelegenheit wäre, als teilnehmende Beobachterin bei *Feminisms* meinen Forschungsfragen weiter nachzugehen. Ich schlug den Frauen vor, einen offenen Workshop zu entwickeln, der unter geschlechterkritischem Blickwinkel öffentliche städtische Räume mit ihren machtvollen Strukturen untersuchen sollte. Der Vorschlag, mit Video zu arbeiten, ergab sich aus meiner Praxiserfahrung als Dokumentarfilmerin. Nach kurzer Diskussion war klar, dass *h.arta* und ich dieses Projekt gemeinsam realisieren wollten. Da die Fragen des Projekts im ganz konkreten Stadtkontext Timişoara untersucht werden sollten, lag die Zusammenarbeit nahe. Für mich waren die drei Frauen die Expertinnen dieses Kontextes, während ich theoretische und praktische Ansätze zur Thematik aus meiner „westdeutschen" Perspektive einbringen wollte. Die verschiedenen soziokulturellen Hintergründe und gesellschaftspolitischen

Kontexte, in denen wir uns beweg(t)en, Sozialismus, Postsozialismus und Neoliberalisierung in Rumänien auf der einen sowie Spätkapitalismus, soziale Marktwirtschaft und Neoliberalisierung in Deutschland auf der anderen Seite, empfanden wir als Bereicherung. So konnten wir unsere teilweise unterschiedlichen, teilweise ähnlichen Erfahrungen und theoretischen Zugänge zu Stadtentwicklung und -nutzung, zur Aushandlung von öffentlichen und privaten Räumen, zur Arbeitsteilung sowie zu Medienstrategien unter dem Aspekt der geschlechtlichen Codierung vergleichen und diskutieren. Der Workshop setzte sich aus zwei Teilen zusammen. Den theoretischen bereiteten *h.arta* und ich über ein halbes Jahr hinweg über *Skype* und E-Mail-Austausch vor. Der praktische Teil war schwierig zu planen, da er davon abhing, wie viele Teilnehmer_innen sich für den Workshop anmelden und welche Ideen sie einbringen würden. Geplant waren die Erarbeitung inhaltlicher Konzepte zum Themenfeld des Workshops sowie deren Umsetzung in kurzen Videos. *h.arta* kümmerten sich um die Verbreitung des *Open Call* für die Workshop-Teilnahme über ihren E-Mail-Verteiler, durch den Aushang an verschiedenen Fakultäten der Universität, in Cafés und Veranstaltungsorten in Timişoara und indem sie Bekannte direkt ansprachen. Dieser Auszug aus dem *Open Call* (Originalversion auf Rumänisch) verdichtet das Konzept des Workshops:

„On the one hand the video workshop gives a technical introduction into the production (digital camera) and post-production (digital cut) of video. On the other hand the workshop aims to discuss the intersection of Gender and Urbanism. The subject should be discussed by all participants of the workshop and related to the issues, short cinematic concepts should be realised afterwards together. There are no limits regarding the way of dealing with the topic or the choice of the format. The different concepts and the production of the short videos should be realized in small groups of 3-4 people. By means of the medium video we want to approach the topic 'city – space – gender'. It is not intended to present specific results but instead to work with the subject in a more playful way. We want to put questions and try to initiate a critical debate on the topic. This can be realized by different genres of video: short documentation, music-clip, advertisement clips, images-sound-samples… Topics could include: Gender and the social structure of the city, Gender und architecture, Gender and public/private spaces of the city, Gender and (recent) history of the city, Gender and consumerism/advertisement, Gender and labour Gender and art in public space...” (*Open Call* für Videoworkshop „The Gender of the City”, http://feminisme.ro/stiri.php, Zugriff: 31.5.2015).

Es waren weder technisches Wissen zur Kamera- und Schnittarbeit gefordert noch ein spezifisches Wissen zu Gender-Thematiken. Die Idee war, uns gemeinsam mit den Teilnehmer_innen dem Thema zu nähern und unsere verschiedenen Erfahrungen und Wissensbestände auszutauschen sowie uns spielerisch mit Kamera und Schnitt auszuprobie-

ren. Der Workshop sollte in Rumänisch und in Englisch stattfinden. Ich äußerte im Vorfeld Bedenken, dass das für manche eine Hürde darstellen könnte oder sie sogar davon abschrecken könnte teilzunehmen. *h.arta* teilten die Bedenken nicht. Die zu erwartenden Teilnehmer_innen seien aus dem akademischen und künstlerischen Umfeld. Wer in der Kunst- und Kulturszene ernsthaft mitmischen wollen würde in Rumänien, der könne es sich nicht leisten, Englisch nicht zu können. Sei es für *Residencies*, Stipendien oder Projektanträge, die fast ausschließlich im europäischen Ausland angesiedelt sind: Um Gelder zu akquirieren oder seine Karriere voranzubringen, sind englische Sprachkenntnisse überlebensnotwendig. Das gleiche gilt für andere akademische Felder, vor allem in den Geisteswissenschaften. Englisch zu können scheint ein kulturelles Kapital zu sein, das in Rumänien aufgrund der ökonomischen Situation und eines im europäischen Vergleich schlecht ausgebauten Kunstsystems eine weitaus größere Bedeutung besitzt als z. B. in Deutschland, stellte ich fest. An drei aufeinander folgenden Wochenenden wollten wir nach der Vermittlung technischen Basiswissens in kleinen Gruppen gemeinsam die Mini-Filmprojekte drehen und anschließend digital schneiden. An einem letzten Termin, dem 8. März, sollten die Ergebnisse des Workshops im Rahmen einer kleinen Feier zum Internationalen Frauentag im Projektraum von *h.arta* öffentlich präsentiert werden. Die filmischen Ideen sollten an einem ersten Treffen, zu dem wir auch die theoretische Einführung in einige Aspekte des Themenfeldes „Stadt und Geschlecht“ geben wollten, bei einem Brainstorming mit den Teilnehmer_innen entwickelt werden. Während der Vorbereitung der thematischen Einführung entschieden *h.arta* und ich schnell, dass wir den theoretischen Teil zu Stadtraum und -planung aus geschlechterkritischer Perspektive kurz halten wollten. Stattdessen sollten praktische Beispiele, wie Bilder öffentlicher Orte, wie Plätze, Cafés, Kirchen etc., Werbeanzeigen und Denkmäler aus dem lokalen städtischen Raum Timişoara einen konkreteren Anstoß geben, sich von eigenen Erfahrungen ausgehend, der Thematik zu nähern. Diese Konzeption war *h.arta* sehr wichtig, da sie meinten, man dürfe die Teilnehmer_innen, die sehr wahrscheinlich bislang wenig von dem Themenfeld wüssten, nicht mit zu viel theoretischem Überbau konfrontieren, sondern man müsse einen praktischeren Zugang anbieten.[104]

[104] Im Endeffekt entwickelten wir folgende thematische Schwerpunkte, von denen jede von uns einen vorbereitete und präsentierte:

- Stadtplanung im sozialistischen Kontext: In welcher Weise wurden Geschlechterthematiken sichtbar und implementiert? (*h.arta*)
- Feministische Kritik an Stadtentwicklung, -planung und Architektur im „westeuropäischen“ Kontext (Katharina Koch)
- Arbeit und Geschlecht: Wer arbeitet in welchen Jobs (in der Stadt)? (*h.arta*)

Auf *h.arta*`s Initiative hin bereiteten wir auch diesen zweiten Teil des ersten Treffens gründlich vor, indem wir mögliche Vorschläge für Filme sammelten und bereits im Vorfeld ein Brainstorming unserer eigenen Ideen durchführten. Auch hier hatten *h.arta* die Befürchtung, die Teilnehmer_innen mit der Forderung, eigeninitiativ zu werden, zu verschrecken. Diese seien partizipative Projekte wie dieses nicht gewöhnt, waren sie überzeugt. Ich war verunsichert, da ich die Situation schwer einschätzen konnte. Allerdings war ich froh, dass *h.arta* die Rolle der (lokalen) Expertinnen übernahmen und versteckte mich hinter meiner Rolle als „Kontextfremde", indem ich alle Vorschläge und inhaltlichen Änderungen *h.arta*`s mehr oder weniger unkritisch annahm und meine eigenen Gedanken ständig hinterfragte.[105]

Zum ersten Workshop-Treffen im Projektraum von *h.arta* kamen erst sechs, später etwa zehn Interessierte. Wie erwartet, waren es überwiegend Frauen aus dem studentischen und künstlerischen Umfeld. Einige kannten sich schon mit Video aus. Andere hatten sich in ihren Studien schon mit Gender-Thematiken auseinandergesetzt. Wieder andere hatten gar keinen spezifischen Bezug dazu, fanden aber das Thema und das Arbeiten mit Video spannend. Teilweise kannten sie *h.arta* und ihr Projekt *Feminisms* schon, teilweise waren sie zum ersten Mal hier.

„Der Workshop ist für 12:00 angesetzt, aber die drei *h.arta*-Frauen machen mich schon darauf gefasst, dass sowieso niemand pünktlich sein wird. Wir sind ca. eine Stunde vorher im Projektraum und bereiten alles vor: Kaffee, Tee, Kekse und Obst, das Clipboard für die spätere Brainstorming-Runde der Filmideen und eine kleine Sitzrunde für die Gäste und uns. Nita M., eine befreundete Künstlerin, ist die Erste, die kommt. Die nächsten sind zwei Medienstudentinnen, ebenfalls Bekannte von *h.arta.* Noch etwas später kommen drei Studentinnen der Kulturanthropologie, Anglistik und der Soziologie. Eine von ihnen hat ein halbes Jahr *Gender Studies* studiert. Sie sind das erste Mal hier, wie sie berichten. Die

---

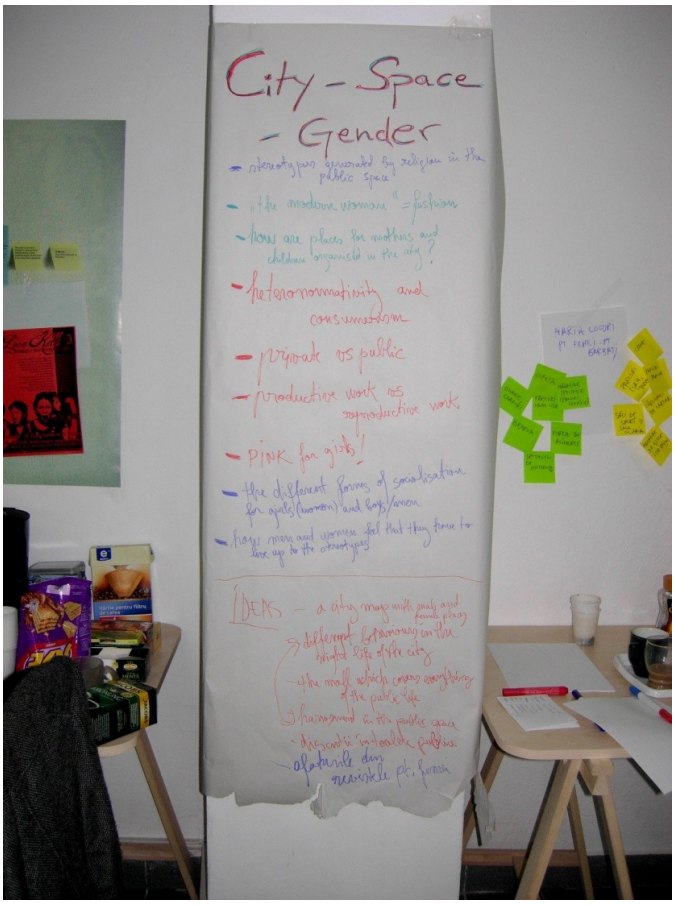
- Geschlechterstereotypen in den Medien und in der Werbung (*h.arta*)
- Ausschluss und Diskriminierung? Feministische und queere Strategien und Aktionen im Stadtraum (Katharina Koch und *h.arta*)
- Öffentlicher Stadtraum Timişoara: Wie ist er genutzt? Kunst und Denkmäler im öffentlichen Raum: Wer ist Subjekt, wer ist Objekt und wer sind die Künstler_innen? (*h.arta*)

Mit allen Teilnehmer_innen zusammen wollten wir im Anschluss Folgendes diskutieren:

- Wie könnte eine geschlechtersensibilisierte Stadtplanung aussehen? Ist die im „westeuropäischen" Kontext entwickelte feministische Kritik auch heute noch gültig bzw. überhaupt übertragbar/anwendbar auf den rumänischen Kontext?
- Ideensammlung für Filme

[105] Auch wenn ich dieses Verhalten, rational betrachtet, problematisch fand, wollte ich auf der Beziehungsebene auf gar keinen Fall als besondere Expertin oder gar überheblich wirken, wenn ich mein Wissen zu Konzepten feministischer Stadt(raum)kritik vermittelte. Das Unbehagen darüber, als „westeuropäische" Wissenschaftlerin wahrgenommen zu werden, die mit sehr konkreten Vorstellungen über ehemals sozialistische Kontexte die Akteur_innen vor Ort exotisieren würde, begleitete mich während aller meiner Feldforschungsaufenthalte in Rumänien. Obwohl nie jemand vor Ort mir diesen Vorwurf machte, zeigt das Unbehagen doch, welche Konfliktfelder sich in der Forschungssituation unweigerlich ergeben, (auch wenn sie nur in der Auseinandersetzung mit sich selbst virulent werden), und dass die Reflexion der eigenen Position, Rolle und Perspektive immer immanenter Teil jeder Forschung sein muss.

Stimmung ist ungezwungen. Alle reden natürlich Rumänisch, und ich komme mir etwas lahm vor, da ich mich mangels ausreichender Sprachkenntnisse nicht in die Gespräche einmische. Um 12:30 geht's los. Nach einer Vorstellungsrunde beginnen *h.arta* mit den ersten theoretischen Abschnitten. Sie wirken ziemlich nervös. Das wundert mich, da sie sonst immer sehr sicher auftreten und das hier ja eigentlich ihr Umfeld und ihre Gäste sind. Ich glaube, sie waren und sind genauso aufgeregt wie ich, ob überhaupt alle angemeldeten Personen kommen, ob sie 'mitmachen' und sich engagieren werden oder zu schüchtern oder im Endeffekt doch nicht interessiert sind. Ich bin zumindest aus diesen Gründen nervös. Die ersten zwei Abschnitte rattern wir runter. Vor allem mein Teil, der auch noch auf Englisch ist, wird von mir zu schnell vorgelesen. Vom Publikum kommen weder Fragen noch Anmerkungen bzw. irgendeine Reaktion. Das verunsichert noch mehr. Als Maria über Geschlecht und Arbeit bzw. Arbeitsteilung spricht, wird es lockerer. Es gibt Zwischenkommentare. Eine kurze Diskussion ergibt sich auf Rumänisch. Die Stimmung scheint gelöster zu werden. Als Rodica über Geschlechterbilder in Medien und Werbung spricht und dazu konkrete Beispielbilder von öffentlichen Orten in Timişoara zeigt, gibt es Reaktionen aus dem Publikum, das weitere Beispiele vergeschlechtlichter Werbeanzeigen aus ihrem alltäglichen Umfeld anführt. Nach einer Pause machen wir mit der Brainstorming-Runde bezüglich möglicher Themen, Inhalte und Genre für die kurzen Filmprojekte weiter. *h.arta* und ich hatten einige Vorschläge vorbereitet. Unerwartet ergibt sich aber schnell eine angeregte Diskussion zwischen den Teilnehmerinnen, die eine Menge eigener Ideen und Vorschläge einbringen. Ich bin erleichtert, dass wir die Anfangshürden überwunden haben und die Teilnahme aktiver wird." (Feldtagebucheintrag vom 14.2.2009).



Workshop „The Gender of the City"

Die Basis der Vorschläge für Filmprojekte bildeten die unmittelbaren persönlichen Erfahrungen der Teilnehmerinnen. Zum Beispiel erzählte uns eine Frau von ihrer Angst, in ihrem Wohnbezirk in Timişoara nachts allein unterwegs zu sein und von Männern belästigt zu werden. Diese Erfahrung wollte sie in einem kleinen fiktiven Film umsetzen. Zwei andere erlebten die Stadt als sehr segregiert in „Orte für Männer" und „Orte für Frauen". Ihre Idee war es, eine filmische Stadtkarte zu entwerfen, in der Spots auf beispielhafte Orte geworfen würden. Ähnlich *h.arta*`s generellem Zugang und ihrer Arbeitsweise bildeten auch für die Workshop-Teilnehmerinnen die eigenen Erfahrungen den Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit dem Themenfeld Stadt und Geschlecht.

In den nächsten drei Wochen trafen wir uns mehrmals alle zusammen bzw. auch in kleinen Gruppen, gingen zum Filmen gemeinsam zu den jeweiligen öffentlichen Orten in der Stadt und realisierten im Endeffekt mit sechs Frauen, außer uns vier Initiatorinnen, vier Filme unterschiedlicher Genre: Vom dokumentarischen Stil über einen sehr persönlichen fiktiven Kurzfilm mit lyrischer Untermalung bis hin zu einem Trailer im Musicclip-Stil und einer Bild-Ton-Collage.[106] In der Zusammenarbeit wurde relativ schnell klar, dass nicht die Ergebnisse der Filmarbeit, sondern das gemeinsame Arbeiten und das Kennenlernen für alle im Vordergrund standen. Die Treffen wurden vor allem von Gesprächen dominiert, die auf den ersten Blick nichts mit dem Workshop und seinen Inhalten zu tun hatten. Ein inhaltlicher Austausch sowie die Planung und Umsetzung der Filmprojekte rückten in meinem Eindruck im Laufe der Zeit mehr und mehr in den Hintergrund. *h.arta* waren mit diesem Verlauf dennoch sehr zufrieden. Für sie waren das Hauptanliegen eines jeden Workshops oder eines anderen partizipativen Formats im Rahmen von *Feminisms* der Austausch von Erfahrungen, Wissen und die soziale Interaktion.[107] Ich teilte zwar dieses Anliegen, allerdings waren mir auch die inhaltliche Arbeit und die Ergebnisse wichtig.

[106] Folgende Filme von jeweils 2-10 min entstanden dabei:

„Harta orasului" („Die Karte der Stadt"): Wir suchten exemplarische Orte in der Stadt auf, um die Nutzung dieser durch Frauen und Männer zu untersuchen: Kathedrale, Markt, Spielplatz, Sportplatz, Spielcasino, Cafés und Bars.

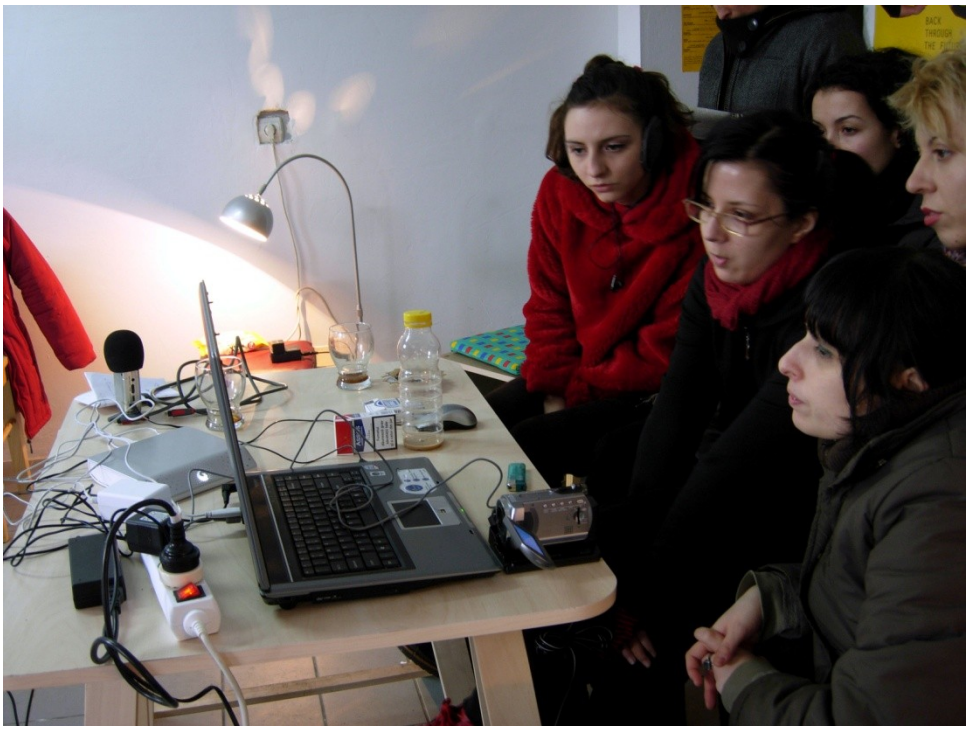
„I met the city for a drink one night": Ein fiktiver Film über eine Frau, die in der Nacht, scheinbar gehetzt, die Straßen der Stadt entlangläuft, sich zum Schluss aber umdreht und einem vermeintlichen Verfolger entgegentritt.

„O Schita" („Ein Entwurf"): Eine Bild/Ton-Collage mit Schaufensterpuppen eines Modegeschäfts in der Haupteinkaufsstraße, denen als weibliche Idealkörper reale Frauen(-körper) entgegengesetzt werden.

„Inter-Act": Dokumentarische Aufnahmen aus einem der üblichen Musikclubs, mit speziellem Fokus darauf, mit welchen Gesten, Mimiken und Körperbewegungen Männer und Frauen unter- und miteinander interagieren.

[107] Sie verwiesen in diesem Zusammenhang wieder auf ihr Hauptanliegen, eine Plattform gestalten zu wollen, in der unterschiedliche (lokale) Akteur_innen aus Kunst, Bildung und Aktivismus zusammenkommen, um sich ggf. das erste Mal über ihre Ansätze, Anliegen und Praktiken austauschen und zukünftige Zusammenarbeiten planen zu können.

So war ich während des Workshops öfter frustriert, dass nicht alle Teilnehmerinnen regelmäßig zu den Treffen kamen bzw. nicht mal rechtzeitig absagten und die Postproduktion der Filme fast komplett in *h.arta`s* und meiner Verantwortung lag. Meine Frustration ansprechend, reagierten *h.arta* zwar verständnisvoll, gaben mir aber zu verstehen, dass sie mit viel weniger kontinuierlichem und vor allem auch inhaltlichem Engagement der Teilnehmenden gerechnet hatten. Sie waren eher positiv überrascht, da kostenfreie, freiwillige Angebote wie Workshops aufgrund mangelender Tradition und Erfahrung mit solchen Formaten von den lokalen Besucher_innen oftmals nicht ernst genommen würden. An unseren unterschiedlichen Erwartungen wurde mir bewusst, dass wir zwar ähnliche konzeptuelle und inhaltliche Vorstellungen für den Workshop hatten, unsere Anliegen aber unterschiedlich gewichtet waren. *h.arta* hatten mit ihrem Ziel, Ort der lokalen Vernetzung zu sein, andere Ansprüche an die „Ergebnisse“ als ich, die gerne fertige Produkte nach Berlin genommen hätte, um sie dort im Rahmen einer Präsentation zu differenten Zugängen zur Thematik „Stadt und Geschlecht“ zur Diskussion stellen zu können.



Workshop „The Gender of the City“

Anfang März präsentierten wir die Workshop-Ergebnisse alle zusammen im Projektraum von *h.arta*. Zu diesem Termin erlebte ich den Projektraum das erste Mal richtig gefüllt. Das Publikum war gemischt, vor allem kamen jedoch jüngere Leute aus dem Umfeld und den Netzwerken, in die *h.arta* eingebunden sind. Der Raum, der für vier Wochen der Ar-

beits- und Produktionsraum für unsere kleine Gruppe geworden war, wurde zu diesem Termin wieder ein öffentlicher Ort.

10.4.6 Der Videoworkshop – Überlegungen im Rückblick

Rückblickend waren meine Anfangserwartungen bzw. -befürchtungen, die Teilnehmerinnen könnten eventuell gar nicht eigeninitiativ werden, – sowohl was die Vorschläge und Konzepte als auch die filmische Umsetzung anbelangt –, unbegründet. Über ihre persönliche Erfahrungsebene stellten sie die Verbindung zu den Fragestellungen her, die wir als Initiatorinnen aufwarfen. Die Filmkonzepte und -inhalte spiegeln die jeweils spezifischen Zugänge der Einzelnen zur Thematik Stadt und Geschlecht wider. Damit machen sie letztendlich unterschiedliche Vorstellungen und Verständnisse zum Themenkomplex sichtbar, die als Ansätze „feministischer Stadtkritik" gelesen werden können. Diese scheinen sich hier in erster Linie auf die Markierung von differentem Handeln und Bewegen von Männern und Frauen im öffentlichen Stadtraum zu konzentrieren, wobei die Dominanz männlichen Verhaltens kritisiert wird. Frauen werden nicht als Opfer dessen verstanden, sondern als selbstbestimmte und -handelnde Akteur_innen gezeigt. Die Form, in der Geschlecht aufgerufen wird, reproduziert dabei ausschließlich Vorstellungen von Zweigeschlechtlichkeit und Heteronormativität.
Im Rahmen der Zusammenarbeit mit den Teilnehmenden problematisierten *h.arta* und ich das nicht. Untereinander diskutierten wir jedoch darüber, ob wir das Thema Geschlechterkonstruktion, jenseits von Binaritäten, in den Workshop einfließen lassen sollten. Auch in diesem Punkt erlebte ich die drei Frauen eher zurückhaltend, da sie wiederum die Meinung vertraten, man solle die Teilnehmerinnen nicht mit Konzepten, die eventuell wenig mit ihrem eigenen Leben zu tun hätten, überfordern. In *h.arta`s* Zurückhaltung zeigt sich wiederholt das Narrativ eines, gegenüber in „westlichen Zentren" initiierten und geführten Debatten, wissens- und erfahrungsdefizitären gesellschaftlichen Umfeldes und seiner Akteur_innen, welches die drei Frauen hinsichtlich ihres lokalen Kontextes reproduzieren und diesen damit „peripherisieren". Mit Wissenschaftler_innen wie u. a. Badovinac (1999), Niedermüller (2005), Vonderau (2007) und Babias (2008) lässt sich argumentieren, dass *Othering*-Prozesse nicht nur von den „westlichen Zentren" ausgehen, sondern eben auch Fortbestand erhalten durch Formen der Selbstwahrnehmung von Akteur_innen in ehemals sozialistischen Ländern, die in den Begriffen und Narrativen des „Westens" denken und sich in der Weise selbstkolonisieren (vgl. Kapitel „*Othering*-Prozesse und die

Fortsetzung binärer Denklogiken im Kontext europäischer Prozesse der Gegenwart", S. 66). Auch wenn vieles in der Umsetzung der Filmprojekte nur skizzenhaft blieb und auch keine gemeinsame tiefergehende Reflexion über die Konstruktion von Geschlecht und Sexualität stattfand, hat der Workshop unterschiedliche Zugänge und Formen geschlechterkritischer Auseinandersetzung mit dem jeweils eigenen städtischen Lebensumfeld sichtbar gemacht und zur Diskussion gestellt. Insofern war die inhaltliche Ebene im Endeffekt genauso bedeutungsvoll wie die soziale Interaktion. Explizit feministische Ansätze und Konzepte wurden, außer in der ersten Sitzung durch meinen Beitrag zu feministischer Stadtkritik, während der Zusammenarbeit im Workshop weder durch uns noch durch die Teilnehmerinnen thematisiert. Von meinem Verständnis ausgehend und in Anknüpfung an bereits erörterte Überlegungen von u. a. Holland-Cunz (2004), von Osten (2005) und Paul/Schaffer (2009), würde ich, auch ohne dass es eine gemeinsame Verständigung über feministische Ansätze, Konzepte und Ideen im Rahmen des Workshops gegeben hat, von feministischen Öffentlichkeiten sprechen, die durch „The Gender of the City" hergestellt und verhandelt wurden.

Mir kommen dazu mehrere miteinander verwobene Aspekte in den Sinn: Erstens fand eine kritische Auseinandersetzung mit Stadtraum als geschlechtlich strukturiertem Raum statt, deren Ausgangspunkt die persönlichen Erfahrungen im urbanen Lebensumfeld bildete. Durch den Austausch der Teilnehmerinnen über ihre jeweiligen Perspektiven auf ganz konkrete Orte in der Stadt (Music-Club, Einkaufsstraße, die Kathedrale, der Markt, ein bestimmtes Café und ein konkretes Wohnviertel etc.) und ihre geschlechtliche Dimension wurden diese in einen politischen Kontext gestellt. Der lokale Kontext spielte dabei eine wesentliche Rolle, denn er bot den konkreten Erfahrungshintergrund der Einzelnen. Zweitens blieb es nicht beim Erfahrungsaustausch, sondern wurde durch die Arbeit mit der Videokamera in den öffentlichen städtischen Raum interveniert. Der aktive Prozess des Filmens setzte nicht nur den dominanten (männlich strukturierten) stadtplanerischen Perspektiven eigene Stadtansichten entgegen, sondern es wurde durch die Kameraarbeit der Teilnehmerinnen, auch der herrschende, klassisch männlich konnotierte und strukturierte Kamerablick[108] gebrochen und eine Form der Selbstermächtigung erprobt. Die Produktion der Filme sowie ihre Präsentation im öffentlichen Kontext bedeuteten schlussendlich, eigene Repräsentationsformen und damit auch Visionen zu entwickeln. Drittens wurden –

[108] Eine kritische Auseinandersetzung mit binären Geschlechterkonstruktionen und der Konnotationen männlich=aktiv und Träger des Zuschauer- und des Kamerablicks und weiblich=passiv und Objekt der Schaulust im Film leistete z.B. die Pionierin Laura Mulvey (Mulvey 1973).

sowohl inhaltlich als auch hinsichtlich der Funktionalisierung des Projektraums – die Grenzen zwischen Öffentlichem und Privatem unterlaufen. Auf der inhaltlichen Ebene bildeten die persönlichen Erfahrungen den Ausgangspunkt für die filmische Auseinandersetzung. Diese bekamen somit einen öffentlichen Kontext. Die Arbeit im Projektraum wechselte zwischen einer intimen privaten Atmosphäre während des Workshops und der eines öffentlichen Ortes des Austauschs und der Präsentation. So entstand auch im Rahmen des Videoworkshop-Projekts ein so schon zuvor bezeichneter semi-öffentlicher Raum, der vor allem auch die Bedingungen eines geschützten Raums erfüllte. Viertens würde ich die Zusammenarbeit beim Workshops zwischen den drei Frauen von *h.arta* und mir als kollektive und solidarische Erfahrung bezeichnen, in der (Wissens)Hierarchien, sofern nicht völlig aufgelöst, zumindest reflektiert und transparent gemacht wurden. Diese analytischen Überlegungen am Beispiel des Videoworkshops lassen mich in der Übertragung auf das Gesamtprojekt *Feminisms*, den Ansatz und die Praxis *h.arta´s* und in Anlehnung an ihre Verständnisse als feministische Strategie des Öffentlichkeitenherstellens und Raumproduzierens in ihrer lokalen Ausdifferenzierung interpretieren. Im abschließenden Kapitel werde ich diese Interpretation ausführen. Ich werde erörtern, inwiefern diese auf bestimmten Erfahrungen basierenden Ansätze und Strategien spezifische Potenziale bieten. Potenziale, die zum Herstellen eines transnationalen/europäischen Kunstfelds beitragen, um in diesem kursierende, oftmals allgemeingültig erscheinende Vorstellungen von feministischen (politischen) Kunstpraktiken aufzubrechen, zu erweitern und ein solches (imaginiertes) europäisches Kunstfeld letztendlich dezentrieren zu helfen.

11. Raum- und Öffentlichkeitsproduktion bei *The KNOT*: Verhandlungen zwischen imaginärem, künstlerischem, sozialem und politischem Raum

„Wiederankommen in Bukarest. Dieses Mal bin ich als Videodokumentaristin und Teilnehmende Beobachterin des internationalen Kunstprojekts *The KNOT* hier, das nach den Stationen Berlin und Warschau nun für einen Monat in Bukarest stattfinden wird. Es ist bereits Abend, als ich am *Piaţa Unirii* aus der Metro steige. Jedes Mal aufs Neue überwältigen mich die zahllosen rundum in allen Farben und Formen blinkenden Leuchtreklamen an den Fassaden und auf den Dächern der vielstöckigen, mächtigen Gebäude, die den größten Platz der Stadt säumen. Aber auch am Tage bietet sich ein Bild des kommerziellen Wahnsinns, wie ich mich erinnere: Riesige Werbebanner lassen die Fassaden der Wohnhäuser rund um den Platz fast vollständig verschwinden. Die dadurch in dauerhafte Dunkelheit verbannten Bewohner_innen haben schon vor Jahren begonnen, eigeninitiativ und kreativ Fenster- und Gucklöcher in die überdimensionalen Plastikbanner zu schneiden. Nach den ersten Tagen in der Stadt entwickelt man schnell Fluchtgedanken, da der Lärm und die Masse des Verkehrs in Form von täglich das gesamte Zentrum über Stunden

lahm legenden Autokolonnen, die Stadt komplett einzunehmen scheinen. Bezeichnend sind die riesigen Achsen-Straßen, die vollgeparkten Gehsteige, die nur rudimentär vorhandenen Fahrradwege und die für den Aufenthalt wenig einladenden, meist zugigen, da offenen Plätze, die mir auch bei diesem Ankommen sofort und unverändert ins Auge fallen. Nur die großen Parks im Norden und Süden sowie zwei kleinere im Zentrum der Stadt bieten mehr Ruhe sowie Möglichkeiten des Verweilens, Flanierens und des Freizeitamüsements. Oder sie werden zu Orten des künstlerischen und sozialen Experiments wie beim Projekt *The KNOT*. Schon von weitem sehe ich die drei bunten aufblasbaren zeltartigen Gebilde in der Dämmerung, die zusammen mit einem mittelgroßen LKW, die Hauptteile der räumlichen Struktur des „Kunst im öffentlichen Raum"-Projekts bilden. Am Eingang des zentrumsnahen Parks *Carol* angekommen, bietet sich mir ein in gewisser Weise groteskes Bild: Vor dem dunkelblauen Abendhimmel erhebt sich die Silhouette eines monumentalen Denkmals mit drei in den Himmel aufragenden miteinander verbundenen Stelen („Das Grab des unbekannten Soldaten", wie ich später erfahre). Es erscheint umso mächtiger, da es sich auf einem kleinen Hügel inmitten des Parks befindet, zu dem eine breite steinplattenbelegte Allee führt. Am Anfang dieser Allee, kurz hinter dem Parkeingang und in direkter Achsensicht zum Denkmal, breitet sich *The KNOT* aus. Das Kunstprojekt erinnert mich in diesem Moment eher an ein Camp für sozial Bedürftige mit einem provisorischen Küchenzelt, einer improvisierten Außenkochstelle, einer Feuertonne gegen die aufkommende Kälte und einigen Bierbänken und -tischen. Aus dem scheinbar dicht bevölkerten Zelt erklingt Gelächter und leise Musik. Ein interessanter Ort und Kontrast, ist mein spontaner Gedanke und begebe mich zum Küchenzelt, um die anderen, mir teils bekannten, teils nicht bekannten Projektteilnehmer_innen zu begrüßen" (Feldtagebucheintrag vom 2.10.2010).



The KNOT im Park *Carol* in Bukarest

Wie eingangs bereits vorgestellt, fand das Kunstprojekt *The KNOT* 2010 für die Dauer von jeweils 4-6 Wochen an verschiedenen Orten im öffentlichen Stadtraum der Metropolen Berlin, Warschau und Bukarest statt. Initiiert wurde es von einem deutsch-polnisch-rumänischen Kurator_innen-Team, welches wechselnde Künstler_innen, Aktivist_innen, Stadtplaner_innen, Wissenschaftler_innen, vornehmlich aus den drei Städten, in die jeweiligen Orte einlud, um ein Tagesprogramm in Form von spezifischen Beiträgen (z. B. Performances, Workshops, Film, Musik, Präsentationen und Diskussionen) sowie alltäglichen Tätigkeiten (Einkaufen, Kochen, Essen, informelle Gespräche) mit zu gestalten. Die Grundstruktur des Projekts bestand aus einem multifunktional einsetzbarem LKW (Büro und Bühne), einer mobilen Küche, Tischen, Bänken sowie drei zeltartigen Konstrukten. Die physische Struktur war je nach Ort flexibel einsetzbar und sowohl für das alltägliche Zusammensein, -leben, und -arbeiten ausgerichtet als auch für (künstlerische) Präsentationen und Einzelprojekte, die je nachdem ein zufälliges und/oder gezieltes Publikum ansprachen. Die Grundidee bestand darin, künstlerische mit sozialen Praktiken und Arbeitsbereiche zu verknüpfen und dadurch Räume zu kreieren, die in Debatten über Stadtraumnutzung, kollektives Leben und Arbeiten, Kunst als Reflexion von Gesellschaft und andere Fragenkomplexe zu intervenieren vermögen.

Schaut man auf die Projektwebsite von *The KNOT – linking the existing with the imaginary*, spricht mit den vier Kurator_innen oder den teilnehmenden Künstler_innen liest bzw. hört man immer wieder die Stichwörter „künstlerisches und soziales Experiment im öffentlichen Raum“, sobald es um die Charakterisierung des Projekts geht. Es soll also etwas Experimentelles stattfinden, etwas Unabgeschlossenes. Das „Experiment“ entzieht sich dem Zwang, vordefinierte Ergebnisse vorzeigen zu müssen und auch der Erwartung, bestimmte Versprechen zu geben oder gar einzulösen. Im Mittelpunkt scheint der Prozess zu stehen. Das Experimentelle lässt viel Freiraum, nicht nur im praktischen Sinne, sondern auch im assoziativen. Im Grunde kann jede_r eigene Vorstellungen, Erwartungen und Ideen in das Projekt hineinprojizieren, versuchen, sie zu verwirklichen und sie dementsprechend als gescheitert, gelungen oder weder noch beurteilen. Der Titel *The KNOT*, übersetzt *der Knoten,* ist dafür ein passendes Symbol: Weckt er doch zum einen die Assoziation, etwas miteinander zu verknüpfen, kurz Verbindungen und Beziehungen herzustellen, zum anderen steht er aber auch für das Verknotete, Festgefahrene und um sich selbst Kreisende, das sich Verbindungen zu einem wie auch immer definierten „außen“ verwehrt.

Auch ich habe mich auf das Experiment eingelassen. Im Grunde kam mir der vage Projektansatz entgegen. Meinem Forschungsinteresse an der Verknüpfung von künstlerischen mit sozialen Praktiken in der Auseinandersetzung mit öffentlichem – in meinem Verständnis politischem – Raum konnte ich in der Beobachtung des konkreten Projektalltags in Bukarest frei von Vergleichsfolien, wie zielorientierten Konzepten und Evaluationen, nachgehen.[109] Mich interessierten etwa Fragen, wie sozialer und künstlerischer Raum im Rahmen von *The KNOT* hergestellt und ausgehandelt wird. Wer die Akteur_innen sind bzw. welche wechselseitigen Beziehungen zwischen den so genannten Projektteilnehmer_innen und dem so bezeichneten Publikum bestehen. In welcher Weise sich künstlerische mit sozialen Praktiken im Projektalltag verbinden, so dass Situationen und Räume hergestellt werden, die unterschiedliche politische Dimensionen aufrufen. Welche das sind und wie sie von den Akteur_innen beurteilt und verhandelt werden. Die grundsätzliche Frage dabei war, welche Zugänge und Perspektiven auf künstlerische Interventionen in den öffentlichen Stadtraum vor dem Hintergrund des lokalen Kontextes und seiner (post)sozialistischen Vergangenheit von den Akteur_innen entwickelt und welche Verständnisse von künstlerischer und politischer Praxis dabei sichtbar und ausgehandelt werden.

11.1 *The KNOT*: Der imaginäre bzw. imaginierte Raum

„*The KNOT* is a mobile platform for artistic presentation and production, inhabiting different areas of public space, and offering itself as an open space of encounter, exchange and experimentation. […]. The physical core of the project consists in a specially designed structure, adaptable to different urban situations, easily expandable and transportable. This unit responds to the programmatic needs of *The KNOT* project, comprising different functions such as: production/manufacture workshop, kitchen, café, laboratory, classroom, stage, dormitory, disco, exhibition space, and archive. Through its unexpected presence in the city, *The KNOT* proposes a model for social interaction, thus being not so much a container as a transformer, creating new ways in which the public space could be used and

[109] Als Videodokumentaristin war ich als aktive Teilnehmerin des *KNOT*-Projekts mit einem künstlerischen Einzelprojekt – der Videoproduktion – integriert und Teil der später so genannten *KNOT-Community.* Diese Position ließ mich den ganzen Projektzeitraum über die Entwicklungen sehr dicht erfahren und beobachten. Als Dokumentaristin nahm ich mir aber auch den notwendigen Freiraum, das Projekt aus einer distanzierteren Perspektive zu betrachten, die wiederum meinem Interesse als Forscherin entsprach. Die Doppelrolle als Filmemacherin/Künstlerin sowie Forscherin und Teilnehmende Beobachterin war nicht immer frei von (inneren) Interessenskonflikten. Als Forscherin entwickelte ich im Laufe der Zeit einen zunehmend kritischeren Blick auf das Projekt und seine Realisierung. Als Filmemacherin legte ich diesen zwar nicht ab, jedoch wog ich in der filmischen Umsetzung immer wieder ab zwischen meinem Arbeitsauftrag, der Dokumentation, die das Projekt zwar nicht glorifizieren musste, jedoch problematische Punkte der Umsetzung auch nicht zu sehr vertiefen durfte, ohne dass es zu Konflikten mit meinen Auftraggeber, dem Kurator_innen-Team, gekommen wäre und meinem Anliegen, ein möglichst differenziertes und auch kritisches Portrait des Projekts zu entwerfen. So fühlte ich mich in meiner Doppelrolle des Öfteren zerrissen zwischen meinen eigenen Ansprüchen und den Erwartungen, die mir von den Projekt-Initiator_innen entgegengebracht wurden. Eine zu kritische Dokumentation hätte ihre Reputation als Kurator_innen vor den Förderinstitutionen Goethe-Institut, Hauptstadtkulturfonds und European Commission – Programme Culture 2007-2013 gefährdet, weswegen sie ein gesteigertes Interesse an einer positiven Dokumentation hatten. So ist der Film im Endeffekt ein Kompromiss für mich geworden, der nur punktuell kritische Fragen aufwirft, denen ich als Forscherin in meiner eigenen Arbeit nun frei nachgehen und sie vertiefen kann.

produced. The participants invited by the curatorial collective to activate *The KNOT* put forward not only their professional skills, but also their physical company, their desires and imaginative will. They became temporary members of a protean and nomad crew, acting both as hosts and guests in a shared and welcoming place." (Auszug, http://www.raumlabor.net, Zugriff: 19.9.2015).

So liest sich die Kurzfassung der Beschreibung von *The KNOT* auf der Website von *raumlabor*, einem der Co-Organisatoren des Projekts. Die (künstlerischen) Inhalte, die konkreten Wünsche und Ideen, die individuellen und kollektiven Praktiken im Projektalltag, genauso wie die physisch-materielle Raumproduktion, bleiben diffus und hinter Begriffen, wie „open space of encounter, exchange and experimentation", „model for social interaction" und „specially designed structure", verborgen. Bevor ich mit diesen vagen Begriffen im Hinterkopf ihre Umsetzung im konkreten Projektalltag untersuche, möchte ich zunächst auf der konzeptuellen bzw. ideellen Ebene bleiben. Liest man die zitierte Projektbeschreibung, entsteht vor meinem inneren Auge das Bild einer um sich selbst kreisenden Künstler_innen-Gemeinschaft, die ganz im Sinne des Zeitgeists, temporär zusammenkommt, paritätische und für jede_n zugängliche Strukturen anzubieten hat und problemlos, da geistig und physisch allzeit mobil, jeden gesellschaftspolitischen Raum zu adaptieren weiß, ohne den zwingenden Anspruch, sich mit der spezifischen Situation des jeweiligen Kontextes auseinanderzusetzen, um dort nachhaltige Beziehungen aufzubauen. Die Erzählung des sich selbst so bezeichnenden „temporären Kuratorenkollektivs" (*TCC – Temporary Curators Collective*) von *The KNOT* zeichnet ein etwas anderes Bild. So scheint durchaus intendiert, sich in stadt- und lokalpolitische Debatten und Prozesse einzubringen.

„*The KNOT* ist auf jeden Fall ein Kultursatellit. Es ist etwas, das von irgendwoher einschwebt und was dann versucht, Verbindungen herzustellen und diese nicht schon im Vorfeld konstruiert […], und eigentlich [versucht es], durch die Charaktere und Persönlichkeiten der beteiligten Leute […], eine gewisse UFO-haftigkeit aufzubrechen und im Stadtteil anders präsent zu sein."
(Markus B., Co-Kurator *The KNOT*, Interview vom 22.10.2010).

In einem der ersten Interviewgespräche mit den vier Kurator_innen im Frühling 2010 heißt es außerdem:

„What we try to do is just to create a possibility to act. And I think this is really important in public spaces as we find them now in the contemporary city. They […] seem to be neglected by most people, or rather commercialized for selling drinks, putting advertising or just parking cars. What we try to do is to create an atmosphere of individual actions to, in a way, reclaim public spaces for a bigger variety of uses. We invited a couple of artists to bring in their ideas, to share their ideas and to work within the structure of *The KNOT*, so

that art is not only displayed as it is usually perceived in the institutionalized way, but that it is actually made live on site." (Markus B., Co-Kurator *The KNOT*, Interview vom 30.4.2010).

Konzeptuell besteht demnach der Ansatz, mit künstlerischen Praktiken in öffentliche städtische Räume intervenieren zu wollen, um damit eine Öffentlichkeit für mögliche Nutzungen, Gestaltungen und Partizipation jenseits von Kommerzialisierung und Privatsierung zu schaffen. Das heißt, das Projekt zielt nicht nur darauf, einen sozialen Raum im Sinne von Begegnung und Austausch herzustellen, sondern auch einen politischen. Welche Inhalte diesen politischen Raum jedoch produzieren und wie er sich definiert, ob als Austragungsort von Konflikten, ob als Ort freier gleichberechtigter, demokratischer Debatte im Habermas`schen Sinne (vgl. Kapitel „Das Konzept pluraler Öffentlichkeiten", S. 93) oder ob mit ganz anderen Ansätzen, wird nicht weiter ausgeführt. Herauszulesen ist, dass das Projekt *empowern* will, den/die Einzelne, aber auch einen kollektiven Gedanken und, dass es dabei darum geht, etwas zurück zu gewinnen (Stichwort: *reclaim*). Etwas, das hier sehr vage mit *public space* oder öffentlichem Raum bezeichnet wird, das – so lässt es sich interpretieren – mal für alle Bürger_innen im demokratischen Sinne zugänglich gewesen ist, das nun aber nach und nach – in allen gesellschaftlichen und politischen Kontexten vergleichbar – zu verschwinden droht.

Abgesehen davon, dass die Kommerzialisierung und Privatisierung (ehemals) öffentlichen Stadtraums in der spätkapitalistischen, neoliberalen Gegenwart in den unterschiedlichen urbanen Kontexten (hier konkret Berlin, Warschau und Bukarest) nicht identisch abläuft, sondern nur ähnliche Prozesse und Entwicklungen sichtbar werden, haben die Produktion und Nutzung öffentlichen Raums in ehemals sozialistischen Städten wie Warschau oder Bukarest aus historischer Perspektive eine andere Entwicklung durchlaufen sowie Bedeutung erlangt als z. B. im Westteil Berlins. Die Erfahrungen der Menschen (in diesen Städten) mit der Bedeutung öffentlicher Räume unterscheiden sich grundsätzlich voneinander und führen auch zu unterschiedlichen Verständnissen darüber, wie öffentlicher Raum produziert wird und wer daran in welcher Form teilhat (vgl. u. a. Darieva/Kaschuba 2007). Wie ich schon im Kapitel „Europäisch Ethnologische/Kulturanthropologische Perspektiven auf Öffentlichkeiten in (ehemals) sozialistischen Kontexten" ausgeführt habe, bot der im klassischen Sinne verstandene öffentliche Stadtraum während der sozialistischen Zeit gerade keinen Ort offener Meinungsäußerung, sondern war im Gegenteil streng staatlich kontrolliert (vgl. Niedermüller 2002, S. 165-167). Ergänzend überlegte ich, dass sich die

Vorstellung eines für alle Bürger_innen in gleichem Maße öffentlich nutzbaren und gestaltbaren Raums weder im sozialistischen noch im (spät)kapitalistischen Gesellschaftssystem je verwirklichen lassen wird. Politikwissenschaftler_innen, wie u. a. Nancy Fraser und Eva Sänger, haben in mehrfacher Hinsicht erörtert, dass die Herstellung öffentlichen Raums immer mit der Produktion von Ausschlüssen und ungleichen Zugangsmöglichkeiten einhergeht und deshalb als machtvoll strukturierter Prozess zu reflektieren ist (vgl. Fraser 1990/2005, Sänger 2007). Diese Gedanken kamen mir, als ich die Präsentation auf der Website und die Interviewaussagen der Kurator_innen einzuordnen versuchte.

Welcher ideelle Ansatz von Kunst im öffentlichen Raum wird demnach vermittelt? Zunächst erscheint die Mischung aus sozialer Interaktion (Treffen, Austausch und Netzwerken zwischen Künstler_innen sowie soziales Engagement in den jeweiligen Nachbarschaften), künstlerischen Interventionen (die symbolische und imaginäre Ebene ansprechend), gepaart mit aktivistischen Formaten (lokal- und stadtpolitische Debatten und Aktionen) im öffentlichen Stadtraum als kein besonders neuer Gedanke. Anknüpfend an die 1970er Jahre und ihre Konzepte zu „ortspezifischer Kunst", hat es seit Anfang der 1990er Jahre vielfach Weiterentwicklungen und Pluralisierungen von Konzepten und Praktiken gegeben (vgl. z. B. Lacy 1996, Kwon 2002, Marchart 2004, Lewitzky 2005). *New Genre Public Art* oder „Kunst im öffentlichen Interesse" sind Ansätze, die vorwiegend im US-amerikanischen Kontext zumindest ihren offiziellen Ursprung haben und auf die Re-Politisierung von „Kunst im öffentlichen Raum"-Praktiken zielen. Intendiert ist, mittels partizipativer künstlerischer Formate, vielfach in Zusammenarbeit mit lokalen *Communities* bzw. sozialen Gruppen, soziale und politische Räume zu schaffen, die gesellschaftliche Missstände thematisieren und Artikulationsraum für schwächere Teilöffentlichkeiten bieten sollen. Die Fragen, die verhandelt werden, beziehen sich meistens auf die unmittelbare Alltagssituation der teilnehmenden Künstler_innen, *Communities*, dem Publikum und ihrem lokalen (meist städtischen) Umfeld. Dabei vermischen sich oftmals künstlerische mit sozialen Aktionen und Praktiken, wie z. B. gemeinsames Kochen und Essen, Zeichenworkshops für Kinder, Graffiti mit Jugendlichen etc.[110] Der Schwerpunkt liegt im Prozess des Austauschs und der gemeinsamen Produktion, anstatt auf abgeschlossenen Ergebnissen (vgl. dazu: Kapitel „Das Künstlerische Feld im Feld der Macht", S. 49).

[110] Miwon Kwon kritisiert den sozialpädagogischen Aspekt, der dieser Art von Projekten innewohnt. Dieser befördere zum einen eine paternalistische Rolle der Künstler_innen, die sich um die Belange von ggf. marginalisierten Gruppen kümmern, und zum anderen löse er eher Befriedung von Unmut über soziale Missstände aus, anstatt diese gezielt als strukturelle Ungleichheitsverhältnisse zu kritisieren und verändern zu wollen (vgl. Kwon 1996 und ausführlicher im Kapitel „Das Künstlerische Feld im Feld der Macht", S. 49).

Diese Kerngedanken finden sich auch in den konzeptuellen Ansätzen von *The KNOT* wieder: Künstlerische Praktiken sollen nicht ausschließlich parallel zu sozialen stattfinden, sondern sie sollen sich vermischen, potenzieren, neue Formate und letztendlich neue Verständnisse künstlerischer Intervention hervorbringen. Wird die Kunst dabei zu mehr als nur Mittel zum Zweck sozialen und ggf. politischen Engagements? Der konzeptuell nur vage angedeutete Kunstbegriff scheint in jedem Fall (und wahrscheinlich intendiert) weit gefasst zu sein, wie auch das tägliche (Veranstaltungs)Programm von *The KNOT* bestätigte: Karaoke-Veranstaltungen mit den Kindern der Nachbarschaft zählten genauso dazu wie die aufwendige performative Inszenierung „Song for a better future" des Künstlers Matei B.s oder der mehrtägige Architekturworkshop „An oracle for Parcul Carol. A mapping workshop at Bucharest".[111] Die Rolle der Künstler_innen scheint etwas klarer gefasst: Der Fokus liegt auf der sozialen Interaktion innerhalb der *KNOT-Community*, im besten Fall gepaart mit dem lokalen Umfeld. Dem generellen Zeitgeist, aber auch aktuellen Trends im transnationalen Kunstbereich entsprechend, wird das Anliegen des sozialen Engagements künstlerischer Praxis um die Aspekte „temporär", „mobil", „international" und „Vernetzung" erweitert. Das Anliegen vieler „Kunst im öffentlichen Raum"-Projekte der 1990er Jahre, mittels Kunst in lokale (städtische) Zusammenhänge zu intervenieren, um dort an Prozessen nachhaltig teilzuhaben und diese mitzugestalten, scheint bei aktuellen Projekten wie *The KNOT* nicht (mehr) im Vordergrund zu stehen.[112] Vielmehr gewinnen Praktiken der Vernetzung und (temporären) Kollaboration von Akteur_innen an Relevanz, die sich an transnationalen Bezugsrahmen orientieren. Es geht mehr um den Prozess der kurzfristigen gemeinsamen Arbeit an bestimmten Inhalten und Projekten als um langfristige Auseinandersetzungen mit klar gesteckten Zielen. Die Akteur_innen bedienen sich dabei zunehmend virtueller Kommunikation und Arbeitspraktiken, die jedoch im digitalen Zeitalter als konstituierende Prinzipien des Öffentlichkeiten-Schaffens und -Aushandelns zu untersuchen sind (vgl. Fraser 2005, ausführlicher dazu: Kapitel „Öffentlichkeitskonzepte und Perspektiven aus der politischen und feministischen Theorie", S. 92).

[111] In keinem Fall wird Kunst als rein autonomes, ästhetisches Werk verstanden, das seiner selbst genügt im Sinne der Idee von „L'art pour l'art" oder nur als dekoratives Objekt. Der Kunstbegriff, der dem Ansatz bei *The KNOT* zugrunde liegt, basiert auf der Idee, dass Kunst immer mit gesellschaftlichen Fragen verknüpft ist und der Kontext ihrer Entstehung dazu maßgeblich beiträgt. Bei *The KNOT* tendierten einige der sehr diversen Ansätze der künstlerischen Einzelprojekte im Rahmen des Gesamtprojekts jedoch dazu, eher Mittel zum Zweck zu sein: wenn z. B. mit künstlerischen Medien eher Sozialarbeit betrieben wird, anstatt künstlerische Positionen als Ausganspunkt zu nehmen, um sich bestimmten sozialen Fragen und Problemfeldern zu nähern.

[112] Ich spreche an dieser Stelle ausschließlich über „Kunst im öffentlichen Raum"-Projekte, die generell ein kritisches soziales und politisches Interesse haben. Vielerorts gab es und gibt es Kunstprojekte im öffentlichen Stadtraum, die mit dem Ziel verwirklicht wurden und werden, das Image und damit den Standortfaktor der jeweiligen Stadt zu verbessern bzw. andere ökonomische Interessen verfolgen. Im sozialistischen Kontext bis 1989 hatte solche Kunst in erster Linie die Aufgabe der sozialistischen Propaganda.

Zu untersuchen ist, welche Bedeutung Mobilität und Temporalität für die Produktion und Verhandlung von Öffentlichkeit bei *The KNOT* erlangt und inwiefern dies als zukunftsweisender Ansatz transnationaler Kunst- und Kulturarbeit (im europäischen Kontext) bewertet werden kann, der Gedanke gleichzeitig aber auch einer europäischen Kulturförderungslogik entspricht.

The KNOT wurde in erster Linie von „European Commission - Programme Culture 2007-2013" gefördert. So entsprechen die konzeptuellen Ansätze des Projekts nicht zufällig den Förderansprüchen europäischer Kulturfonds, die genau auf die oben genannten Aspekte, wie Mobilität, Temporalität, Internationalität, Vernetzung und Kooperation, zielen. Aus den Förderkriterien der *European Commission* lässt sich u. a. entnehmen:

„The programme mainly promotes: transnational mobility of cultural players; transnational circulation of artistic and cultural works and products; intercultural dialogue and exchanges." (http://eacea.ec.europa.eu/culture/programme/about_culture_en.php, Zugriff: 9.10.2013).

Einige der europäischen Förderprogramme haben zudem die Auflage, dass mindestens einer der Kooperationspartner eines Projekts aus einem „osteuropäischen" (ehemals sozialistischen) Land bzw. einer bestimmten Region wie dem „Balkan" sein muss, mit dem Ziel, durch Vernetzung den Aufbau von „zivilgesellschaftlichen Strukturen" vor Ort durch Kunst- und Kulturprojekte zu stärken.[113] Dieser Logik folgend, wird in indirekter Weise ein Bild der ehemals sozialistischen Länder oder bestimmter Regionen innerhalb oder zwischen diesen gezeichnet, die auch 25 Jahre nach den Umbrüchen von 1989 noch ein Defizit an zivilgesellschaftlichen, demokratischen Strukturen aufzuweisen haben, wobei die „westlichen" Gesellschaften als Vorbilder zur Norm gemacht werden. Hier zeigt sich, wie im Kontext der Europäisierungsprozesse der Gegenwart symbolische Geographien kulturell hergestellt, mit bestimmten Bedeutungen aufgeladen und reproduziert werden (vgl. u. a. Niedermüller 1999/2005; Kaschuba 2007a+b; Randeria/Römhild 2013; ausfühlich dazu: Kapitel „*Othering*-Prozesse und die Fortsetzung binärer Denklogiken im Kontext europäischer Prozesse der Gegenwart", S. 66).

Die Konzepte und das offizielle Narrativ solch angelegter Projekte wie *The KNOT* könnte man in diesem Sinne auch als Antwort auf die entsprechenden Förderlogiken interpretie-

[113] Ein Beispiel für ein solches Förderprogramm, welches die Region des „westlichen Balkans" fokussiert, ist der „Balkans Arts and Culture Fund" der *European Cultural Foundation*. Im Text zum Förderziel heißt es: „The Balkans Arts and Culture Fund (BAC) aims to foster inclusive, democratic and prosperous societies in the Western Balkans by strengthening the cultural sector." (http://www.culturalfoundation.eu/bacf, Zugriff: 27.02.2014).

ren. Inwiefern Widersprüche (oder nicht) sichtbar werden zwischen gefördertem Konzept, eigenen Vorstellungen des Öffentlichkeiten-Schaffens und von „Kunst im öffentlichen Raum"-Projekten der *KNOT*-Akteur_innen sowie der realen Umsetzung und Erfahrung im Projektalltag, ist ein Teil der späteren Analyse.

Aus dem Berliner Kunst- und Kulturbereich mit seinen vielfältigen und multiperspektivischen Projekten, Räumen, Initiativen und Institutionen sowie einer großen internationalen freien Szene von Kulturschaffenden kommend, erschien mir das Konzept von *The KNOT* zumindest für Berlin lediglich als ein weiteres ambitioniertes Kunstprojekt, das anstrebt, sich im öffentlichen Stadtraum zu präsentieren und zu positionieren. In Variationen hatte ich vergleichbare künstlerische Ansätze im hiesigen Kontext schon erlebt, so dass ich beim Lesen des Konzepts einen neuen Gedanken zur Produktion öffentlichen Raums vermisste. Müsste es nicht grundsätzlich darum gehen, sich mit den eigenen produzierten Ausschlussmechanismen, Ungleichheitsverhältnissen und machtvollen Strukturen, die die Herstellung öffentlicher Räume immer hervorbringen, kritisch auseinanderzusetzen, diese transparent zu machen und unter Einbeziehung der spezifischen historischen Entwicklungen und aktuellen Prozesse an den jeweiligen Orten nicht nur politische Handlungsräume zu definieren, sondern sie auch in ihrer komplexen „sowohl-als-auch"-Logik zu reflektieren? Das würde bedeuten, die Gleichzeitigkeiten und Brüche mitzudenken, die sich eindeutigen Zuschreibungen hinsichtlich dominanter Öffentlichkeiten auf der einen und nicht-dominanter (marginalisierter) Gegenöffentlichkeiten auf der anderen Seite verweigern (vgl. Wenzel 2011). Außerdem würde es bedeuten, lokale Wege und Antworten auf im globalen Kunstbetrieb und konkreter im europäischen Kunstfeld zirkulierende Konzepte zu „Kunst im öffentlichen Raum"-Praktiken zu suchen, um damit jeweils eigene spezifische Kunstansätze in die globale Zirkulation mit potenziell dezentrierenden Effekten „zurückzuspielen". Im Falle des Projekts *The KNOT* hieße das auch, die Imagination (im Sinne Appadurais (1996) bereits als soziale Praxis verstanden) der auf der konzeptuellen Ebene von *The KNOT* proklamierten „nomadischen Crew" in Form einer gedachten *Community* als Teil der jeweiligen Raum- und Lokalitätsherstellung mitzudenken und zu untersuchen.

Ich fragte mich, inwiefern die Umsetzung der Idee von *The KNOT* für die Berliner Kunstszene vielleicht nichts Neues bedeutete, sehr wohl aber für den Warschauer und Bukarester Kontext? Dabei erinnerte ich mich an eine Aussage der rumänischen Kuratorin von

The KNOT – Raluca V. – über das fehlende Verständnis hinsichtlich von Projekten, die im öffentlichen Stadtraum stattfinden, durch den Großteil der rumänischen Bevölkerung:

„Most of the temporary structures that you find in the public space here are made for advertisement. People usually invest a lot to make them look particular, to attract attention. Every time you see such a thing it is connected to a brand or to a political event or to a very official festival. […] When people were taking the leaflets and postcards of *The KNOT*, everybody here was asking: 'Is it for free?' In Berlin and Warsaw nobody asked us if it was for free. They just took it. I think this tells a lot about the perception of people here regarding things happening in the urban public space." (Raluca V., Co-Kuratorin *The KNOT*, Interview vom 31.10.2010).

Das Narrativ der Unkenntnis und fehlenden Reflexion über „Kunst im öffentlichen Raum" sowohl durch die Mehrheitsgesellschaft als auch durch die Akteur_innen der Kunstszenen in Rumänien begegnete mir im Laufe meiner Forschung mehrfach. Und auch ich bewegte mich zunächst durch meine Frage der möglicherweise unterschiedlichen Bedeutung des Projekts in Berlin gegenüber Warschau und Bukarest in derselben Erklärungslogik. Welche Bedeutung und Wirkmächtigkeit das Narrativ dafür erlangte, in welcher Weise das Projekt legitimiert wurde und wie demnach „Öffentlichkeiten-Schaffen in Bukarest" von den *KNOT*-Akteur_innen verstanden, verhandelt und umgesetzt wurde, ist ein zentraler Aspekt der Analyse, den ich im folgenden Kapitel mehrfach aufgreifen und den ich an späterer Stelle konkret ausführen werde. Dem Duktus europäischer Kulturpolitik und ihrer Förderinstanzen entspricht das Narrativ „defizitärer osteuropäischer" Gesellschaften in jedem Fall, wie ich bereits aufgezeigt habe. Zu fragen ist, welche Wirkmächtigkeit das kulturpolitische Narrativ auf die (Selbst)Verständnisse und Praktiken der Kunst- und Kulturakteur_innen in den entsprechenden Ländern sowie ihre „westeuropäischen" Partner_innen hat. Diesen Gedanken werde ich im abschließenden Kapitel erneut aufgreifen und prüfen.

Diese und weitere Überlegungen stellte ich an, als ich begann, mich mit dem Projekt und seiner ideellen Ebene zu beschäftigen. In den folgenden Kapiteln untersuche ich das Raumproduzieren *bei The KNOT* durch soziale und künstlerische Praktiken sowie die verschiedenen politischen Dimensionen in der konkreten Projektumsetzung von *The KNOT* in Bukarest.

11.2 Alltag bei *The KNOT*: soziale und materielle Raumproduktionen eines Kunstprojekts

„Hello, do you like a pancake?“ Die kleine Frau mit den dunklen, zurückgebundenen Haaren steht mit einem beladenen Pappteller in der Mitte des gepflasterten Platzes hinter dem Eingang zum *Parcul Carol* und bietet ihre selbstgemachten Teigwaren an. „It ´s for free!“, setzt sie hinzu. Die meisten Parkbesucher_innen gucken nur verdutzt und gehen wortlos an ihr vorbei. Ein älteres Paar und zwei Kinder aus der Nachbarschaft, Letztere sind mittlerweile tägliche Besucher_innen des *KNOT*, folgen ihr schließlich zu ihrem mobilen Küchenwagen. Dieser steht neben dem LKW und einigen selbstangefertigten Sitzmöbeln und Regalen, die als Minibibliothek dienen. Mitten zwischen den drei bunten, mit ihren dicken luftaufgepumpten Säulen elephantenartig anmutenden Zeltstrukturen ist der Küchenwagen temporärer Teil der sich täglich verändernden physisch-materiellen Struktur von *The KNOT*. In der warmen Oktobersonne sägen und schrauben drei am Projekt teilnehmende Künstler_innen an weiteren Sitzgelegenheiten, zwei andere verkabeln Lautsprecherboxen auf der seitlichen Ladefläche des LKW für die für den Abend programmierte Filmvorführung. Einige sitzen mit einem Kaffeebecher in der Hand hinter ihren aufgeklappten Laptops – alles in allem ein etwas exotisch, aber friedlich wirkendes Lager, dem man ein künstlerisches Anliegen nicht auf den ersten Blick anzusehen vermag. Ein Fremdkörper – denke ich mir –, in dem sonst sehr gepflegten und in sozialistischer Bauweise akkurat angelegten Park, der wochentags hauptsächlich von Anwohner_innen und Schulklassen, am Wochenende, da zentrumsnah, von Bewohner_innen aller Stadtteile besucht wird. Aufgrund der nationalpolitischen Geschichte des Parks mit seinem monumentalen Denkmal, einem Mausoleum, das das „Grab des unbekannten Soldaten“[114] beherbergt, ist der Park auch regelmäßig Ziel von offiziellen Staatsbesuchen und Armeeparaden. Offenbar ist er aber auch beliebter Ort von Hochzeitsgesellschaften. Samstagvormittags betritt ihn ein Brautpaar nach dem anderen und muss dabei in diesem Oktober zwangsläufig *The KNOT* passieren. Nicht wenige wählen eine der rosa, grünen oder blauen „Elephantenbeine“ der

[114] „Das Grab des unbekannten Soldaten” wurde 1923 in Gedenken an die im 1. Weltkrieg gefallenen rumänischen Soldaten errichtet. 1958 wurde es abgerissen und in der Stadt Mărăşeşti wieder errichtet. Anfang der 1960er Jahre wurde an der Stelle des ehemaligen Denkmals das „Denkmal für die Helden des Sozialismus“ errichtet, das als Mausoleum für die Spitzenfunktionäre der kommunistischen Partei diente. 1991 kehrte “Das Grab des unbekannten Soldaten” erneut und an Stelle des Mausoleums in den Park zurück, um 2007 zum zweiten Mal wieder von dort entfernt zu werden (vgl. Wikipedia http://en.wikipedia.org/wiki/Carol_Park und Neue Zürcher Zeitung http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/articleCIO2L-1.89769 , Zugriffe: 4.2.2014).

KNOT-Struktur als Hintergrundmotiv für ihr Hochzeitsfoto. Mag die Interaktion zwischen Projekt und einem potenziellen (zufälligen) Publikum (Anwohner_innen, Parkbesucher_innen) sonst kaum sichtbar stattfinden, so lässt sich das Fotografieren zumindest als eine Form der Aneignung interpretieren, überlege ich. Doch dazu an späterer Stelle ausführlicher. Verlässt man den Park an der Nordseite und wendet sich dann nordwestlich, so stößt man recht bald auf die Mauer, die den gigantischen, im Volksmund so bezeichneten, „Ceaușescu-Palast" und Sitz des heutigen Parlaments umschließt. Nordöstlich erlangt man in wenigen Gehminuten den bereits beschriebenen *Piața Unirii*. Ersterer ist angelehnt an neoklassizistische Bauweisen, Letzterer hingegen ist Zeugnis sozialistischer Architektur. Beide zeugen jedoch aufgrund ihrer Überdimension vom Größenwahn des kommunistischen Diktators Nicolae Ceaușescu, der sie während seiner fast 25jährigen Amtszeit erbauen ließ. In unmittelbarer Umgebung des Parks trifft man auf mehrere leer- oder teilleerstehende Industriebrachen sowie einen umfunktionierten Bahnhof, der mittlerweile für Busse genutzt wird und u. a. auch als sozialer Treffpunkt für Leute aus der Nachbarschaft dient. Die restliche Umgebung ist überwiegend einfache Wohngegend mit kleineren, alten, grauen Häusern und Einzelhandelsläden, von denen viele leer stehen und zu verfallen scheinen. Dazwischen blinken immer wieder Neubauten in grellen Farben mit verglasten Fassaden. Läuft man ein paar Schritte in westliche Richtung, so gelangt man in eine noch etwas ärmer wirkende Gegend. Die Bukarester Aktivistin Simina G. der *Biblioteca Alternativă*, eine der Kooperationspartner_innen von *The KNOT* in Bukarest, erzählt mir auf einem Spaziergang durch das Viertel, dass viele der Häuser von Roma-Familien bewohnt seien, die diese teilweise auch besetzt hätten. An einem kleinen Platz erhebt sich auf der rechten Seite ein ehemaliges Fabrikgebäude, in das kürzlich das Kulturzentrum *The Ark* eingezogen ist. *The Ark* würde sich zwar Kulturzentrum nennen, im Grunde wäre es aber lediglich ein teurer Musikclub, erzählt die Aktivistin. Im restlichen Gebäude residieren Firmen aus der Kreativbranche. Direkt gegenüber befindet sich der ehemalige Blumengroßmarkt. Viele der Verkaufsstände sind geschlossen. Dennoch wird der Markt genutzt. Die Viertelbewohner_innen, unter ihnen viele ältere Menschen und Roma, haben sich den Ort angeeignet und verkaufen dort inzwischen wieder Blumen. Der geschlossene Markt scheint außerdem zentrale Anlaufstelle der Anwohner_innen zu sein. Kinder spielen zwischen den Ständen Fangen, Musik scheppert aus einem Kofferradio und jemand reicht auf einem Tablett Tee herum. Es wird gescherzt und gelacht. Der Club auf der einen und der Blumenmarkt auf der anderen Seite könnten keinen größeren Kontrast bieten. Er

zeugt jedoch von der gegenwärtigen rasanten Veränderung des Viertels. Der Gentrifizierungsprozess sei hier mittlerweile voll im Gange, berichtet Siminia G.. Das zentrumsnahe Viertel soll für eine junge geldkräftige Klientel attraktiv gemacht werden. Weitere Kulturangebote, wie Galerien, Clubs und Cafés, sind bislang nur vereinzelt zu finden, was sich jedoch schnell ändern dürfte. Rund um den temporären Stand- und Aktionsort von *The KNOT* im *Parcul Carol* ist im stadt- und lokalpolitischen wie sozialen Sinne viel in Bewegung. Ein ausschlaggebender Grund für die Wahl des Ortes, wie mir die Kuratorin Raluca V. bestätigt:

„The place is strongly shaped historically and even aesthetically. It is a very clean and neat park. And around it there is this very messy and diverse neighborhood, which is changing a lot at the moment. […] The place has everything. It has a very strong history, both distant and recent, and now the process of gentrification becomes more and more visible and influential. Then it also has its charm because it is one of the very nice areas of Bucharest, and it has the people who live there and who come to us, plus the passers-by who are not necessarily from the neighborhood. So we had very different audiences." (Raluca V., Co-Kuratorin *The KNOT*, Interview vom 31.10.2010).

Barbara R., die Künstlerin, die in ihrem Küchenwagen täglich einfache Mahlzeiten zubereitet und diese umsonst an die zufälligen und nicht-zufälligen Besucher_innen von *The KNOT* und Vorbeigehenden verteilt, versucht unterdessen, mit einem älteren Paar ins Gespräch zu kommen. Die Österreicherin spricht kein Rumänisch, das Paar offensichtlich kein Deutsch oder Englisch. Raluca V. kommt hinzu und übersetzt. Warum sie die Pfannkuchen an Fremde verschenken würde?, fragen die beiden. Barbara R. erklärt, sie wolle mit der Aktion (Projekttitel: „Culinary Construction. A plan for a non-hierarchical cooking site") Hürden zwischen Alltags- und Kunstkontext abbauen und über das gemeinsame Essen Situationen des Zusammenkommens und der Kommunikation schaffen, die auch Menschen ansprechen, die mit Kunst ggf. bislang wenig oder gar nichts zu tun gehabt hätten. Im Interview sagt sie:

„Man kommt [im öffentlichen Raum] einfach mit Leuten zusammen, die sonst nie im Kunstkontext zu finden sind, und das ist eine ganz andere Herausforderung, ihnen auch das Projekt [*The KNOT*] zu erklären." (Barbara R., Künstlerin, Interview vom 11.5.2010).

In Bukarest wären es in erster Linie ältere Menschen und Kinder, die sich von ihr einladen ließen, erzählt Barbara R.. Das Paar bedankt sich und kündigt an, am nächsten Tag wiederzukommen. Inzwischen haben die beiden Jungs bereits ihren dritten Pfannkuchen verspeist. Ich frage sie, ob sie täglich in den Park kommen würden und was sie denken, was hier bei *The KNOT* passiert. Die beiden lachen und erzählen, dass sie das alles hier zuerst

für ein Filmsetting gehalten hätten. Jetzt kämen sie, weil es täglich etwas zu essen gäbe und ab und zu auch „Musik zum Mitmachen“[115]. Sobald die Sonne am frühen Abend untergegangen ist, wird es merklich kühl. Eine Frau vom so genannten lokalen Produktionsteam (eine Gruppe, überwiegend Frauen, des „Foto/Video-Departments“ der Kunsthochschule Bukarest sowie der Co-Organisationsinitiative *e_cart*[116], die für die täglichen Aufbau- und Organisationsarbeiten zuständig sind) hat für alle Anwesenden Tee zubereitet, der dankbar sowohl von den am Computer Sitzenden als auch von den an den Möbeln Bauenden angenommen wird. Das Künstler_innen-Duo *grawböckler* testet ein letztes Mal Filmprojektor und Lautsprecher. In Kürze fängt der erste Abend ihrer Präsentationsreihe „Raum für Projektion“ an, für die es an diesem kalten Tag Animationsfilme ausgewählt hat, die zur gemeinsamen Bewegung einladen sollen. Wenig später sieht man etwa 20, mal hüpfende, mal kopfschüttelnde, mal Luftgitarre spielende Menschen auf dem kleinen Vorplatz vor der Leinwand. Das Künstler_innen-Duo macht dazu den Animateur. Die Stimmung ist gelöst. Es wird viel gelacht. Die Teilnehmenden sind ausschließlich Akteur_innen aus dem *KNOT*-Umfeld. Ab und zu bleibt einer der letzten Parkbesucher_innen am Rande stehen, um das Szenario zu verfolgen. Im Anschluss, 30 Minuten später, verziehen sich alle schnell an den einzigen etwas wärmeren Ort – das Küchenzelt, um gemeinsam einen letzten Wodka zu trinken. Um diese Zeit hört man nur noch das gelegentliche Bellen von einem der Straßenhunde, die den Park und seine Umgebung bewohnen.

Diese Beschreibungen des lokalen Umfelds, des Settings sowie der kleinen alltäglichen Episoden von *The KNOT* habe ich vorangestellt, um ein konkretes Bild der Alltagskontexte zu vermitteln, in die das Projekt vier Wochen lang intervenierte, die es selber hervorbrachte und die maßgeblich für die Raumherstellung des Projekts sind. In diesem Kapitel möchte ich mich auf die sozialen und physisch-materiellen Raumproduktionen bei *The KNOT* und ihre Wechselwirkungen konzentrieren. Dazu verstehe ich das Gesamtprojekt

[115] Gemeint sind die immer wieder stattfindenden Karaoke-Veranstaltungen bei *The KNOT* während des Projektzeitraums im Oktober 2010, an denen vor allem viele Kinder und Jugendliche aus der Nachbarschaft teilnahmen.

[116] *e_cart* ist 2003 durch die Initiative einiger junger Kulturschaffender (Künstler_innen, Kunsthistoriker_innen und Kurator_innen) in Bukarest ins Leben gerufen worden. Zu Beginn lag der Arbeitsschwerpunkt, der als NGO eingetragenen Gruppe, auf der Produktion eines digitalen Kunst- und Kulturmagazins und einer interaktiven Plattform mit dem Anliegen, sich mit Kulturschaffenden und generell mit Leuten aus anderen gesellschaftlichen Kontexten, vor allem aus dem „westlichen“ Europa, auszutauschen. Auf der einen Seite war intendiert, Themen und Inhalte der rumänischen Kunst- und Kulturszene zu präsentieren und zu diskutieren, auf der anderen Seite, Debatten und Inhalte aus anderen Kontexten einem interessierten lokalen Publikum zu vermitteln. In den letzten Jahren hat *e_cart* aber auch andere (digitale) Kunstprojekte als Initiator_innen oder Partner_innen im lokalen und transnationalen Kontext realisiert. *e_cart* war als lokale Partnerorganisation vom Goethe-Institut Bukarest, verantwortlich für die Gestaltung der Website, am Projekt „Public Art Bucharest 07 / Spațiul Public București 07“ beteiligt. Von 2009-2011 realisierte *e_cart* das Langzeitprojekt „Departamentul pentru Ărta in Spațiul Public / Department for Art in Public Space“ – eine unabhängige, dezentrale Plattform und Initiative, die sich mit Fragen nach Zugängen und Teilhabe an stadtpolitischen Debatten sowie praktisch mit künstlerischen Möglichkeiten, in öffentliche Stadträume im lokalen Kontext zu intervenieren, auseinandersetzt.

im Sinne Lefèbvres (1974) und Bourdieus (1991/1998) als sozialen Raum, der durch das alltägliche Handeln, Kommunizieren, Reagieren und Rezipieren der als Künstler_innen, Kurator_innen, Produktionsteam oder als Publikum teilnehmenden Akteur_innen in einem laufenden Prozess neu hergestellt und verhandelt wird (ausführlich zur Raumtheorie des Sozialen, siehe Kapitel „Raumproduktionen“, S. 84). Die sich ständig verändernde physische Struktur des Projekts, in Interaktion mit dem sich ebenfalls in Bewegung befindenden lokalen Umfeld, ist sowohl Teil der Alltagsaushandlungen als auch bestimmend für die Wahrnehmung des sozialen Raums und die Handlungen in ihm[117]. Die sozialen und physischen Raumproduktionen sind demnach nicht nur prozessual, sondern unter- und zueinander relational (vgl. Löw 2001, S. 224-225).

11.2.1 Die Produktion der physisch-materiellen Struktur

Die mobilen Einzelteile, wie Bänke, Tische, Regale, das Küchenzelt, die aufblasbaren Zelt- bzw. Dachkonstruktionen und der LKW, die die physische Struktur von *The KNOT* bildeten, wurden jeden Tag aufs Neue auf dem Platz kurz hinter dem Parkeingang aufgebaut[118]: mal auf der linken, mal auf der rechten Seite vom Eingang, mal bildete das Ensemble der Objekte eine sehr offene Struktur, durch die Passant_innen einfach hindurch liefen, mal eine eher geschlossene, die eine intimere Atmosphäre schaffte. Nicht nur durch ihr besonderes Äußeres[119], sondern je nach Art der Zusammenstellung der Objekte, konnte bereits die physisch-materielle Projektstruktur (unabhängig vom inhaltlichen Programm) wechselnden Erfahrungen von Einschluss oder Ausschluss, von Teilhabe und Identifikation oder Fremdheit und Unverständnis hervorrufen. Darauf mussten nicht nur die teilnehmenden Künstler_innen reagieren, die ihre Aktionen und Präsentationen in Interaktion mit dem konkreten Ort und dem lokalen Kontext entwickelten. Die unterschiedliche Anordnung der physisch-materiellen Struktur bestimmte auch maßgeblich die Reaktionen und Rezeptionen des Publikums (sowohl der zufälligen als auch der gezielten Besucher_innen

[117] Martina Löw spricht in diesem Zusammenhang von den eng miteinander verknüpften Aspekten der „Syntheseleistung“ und des *Spacing*, die für die Raumherstellung wesentlich sind. Erstere bezeichnet den Prozess des in Beziehung-setzen sozialer Güter mit der eigenen und anderen Personen, gesteuert über Wahrnehmungen und Erinnerungen. Letzteres bezieht sich auf das Positionieren und Platzieren von sozialen Gütern und Menschen an einem konkreten Ort (vgl. Löw 2001, S. 224-25). Ausführlich dazu: Kapitel „Anknüpfungen und Differenzierungen bei Löw“, S. 88.

[118] Aufgrund von Vereinbarungen mit den städtischen Behörden sowie aus Sicherheitsgründen musste die *KNOT*-Struktur jeden Abend zusammengepackt werden. Konkret hieß das, dass das Produktionsteam dafür verantwortlich war, die Luft aus den Zeltstrukturen zu lassen und sie zusammen mit allen Möbeln im LKW zu verstauen. Dieser blieb zusammen mit dem Küchenzelt im Park stehen und wurde über Nacht von einem privaten Sicherheitsdienst bewacht.

[119] Ich beziehe mich hier vor allem auf die drei bunten, aufblasbaren Zelt- bzw. Dachstrukturen, die dem Ganzen ein sehr ungewöhnliches Aussehen verliehen und den Eindruck des Fremdkörpers im Park noch verstärkten.

des Projekts) und beeinflusste damit die jeweilige Art der Selbstdarstellung sowie die Außenwirkung des Projekts. Später in diesem Kapitel werde ich darauf eingehen, wie die unterschiedlichen, durch die physischen Anordnungen hervorgerufenen Wahrnehmungen und Erfahrungen von Teilhabe und Ausschluss von den Projektteilnehmer_innen verhandelt wurden. Die physisch-materielle Struktur war demnach wesentlicher Teil des (re)produzierten sozialen Raums, der sowohl durch die Produktion und Präsentation des täglichen Programms in Form von künstlerischen Einzelprojekten, wie z. B. Performances, Workshops, partizipativen Projekten und Diskussionsrunden[120], die sich in unterschiedlichen Formen mit den lokalen Situationen auseinandersetzen und auf diese reagierten, als auch durch die alltäglichen Praktiken des gemeinsamen Kochens, Essens, Arbeitens, Zeitverbringens etc. hergestellt wurde.

11.2.2 Soziale Raumproduktion – analytische Zugänge

Die soziale Raumproduktion bei *The KNOT* lässt sich mit dem von Lefèbvre bereits in den 1970er Jahren entwickelten Raumkonzept *(spatial practice, spaces of representation, representation of space)* – einer Triade von Ebenen, die für die Produktion von Raum bestimmend sind – analytisch verstehen. Mit *spatial practice* bezieht sich Lefèbvre auf die unreflektierten Alltagshandlungen und -routinen. Mit „Räumen der Repräsentation“ *(spaces of representation)* meint er den „gelebten Raum“. Lefèbvre spricht hinsichtlich dessen von anderen Räumen, die imaginiert, hergestellt und angeeignet werden und in denen nicht-dominante Teilöffentlichkeiten Positionen entwickeln können. Hier kann sich demnach reflektiert mit gesellschaftlicher Raumproduktion und ungleichen Zugangsbedingungen innerhalb dessen auseinandergesetzt werden. Das starke utopische Potenzial ist kennzeichnend für diesen Aspekt von Raum (vgl. Lefèbvre 1974, ausführlicher dazu: Kapitel „Lefèbvres Raumtriade“, S. 85). Bei *The KNOT* ist es dieser Raumaspekt im Zusam-

[120] Konkrete künstlerische Einzelprojekte während des Projektzeitraums in Bukarest waren beispielsweise:
„Lovers & Enemies“ von Mihaela K. und Dilmana Y., die ein *Soap Opera Set* kreierten, wobei sie an mehreren Tagen *Castings* im Park (und unmittelbarer Nähe zu *The KNOT*) mit den Besucher_innen durchführten, die verschiedene, vorbereitete Charaktere präsentieren sollten und damit, in Anlehnung, Ablehnung oder ambivalent dazu, letztendlich auch sich selbst. Die Idee war, sowohl das Genre der *Soap Opera* mit kritischem, aber zwinkerndem Auge zu hinterfragen – insbesondere die oftmals klischeehaften Geschlechterrollen, die es begleiten – als auch einen partizipativen künstlerischen Ansatz umzusetzen.

„Home Economics“ von Olivia M., die an mehreren Tagen öffentlich Koch- und Backrezepte sowie andere praktische Tipps aus dem Haushalt von den *KNOT*-Teilnehmer_innen bzw. Parkbesucher_innen sammelte und aufschrieb, die einem in Zeiten der ökonomischen Krise weiterhelfen können, auch mit wenig oder improvisierten Materialien auszukommen. Im Mittelpunkt standen aber auch eine generelle Konsum-Kritik und die Aufforderung, im Sinne einer *Do-it-Yourself*-Idee aktiv und kreativ zu werden. Sie stellte kleine Boxen mit den Rezeptsammlungen zusammen, die sie am Ende des Projekts öffentlich über ein Tombola-Verfahren verteilte.

„Carte-Blanche for Contemporary Art“ von Iulia P. und Gästen der freien Theaterszene Bukarests, die an einem Nachmittag bei *The KNOT* kurze Performancestücke aufführten, die sich mit der desolaten Situation der freien rumänischen Theater- und Performanceszene auseinandersetzten. Im Anschluss luden sie zu einer öffentlichen Diskussions- und Gesprächsrunde zum Thema ein.

menspiel mit dem „erfahrenen Raum“, den unreflektierten Alltagshandlungen, der für die Untersuchung meiner Fragestellungen wesentlich ist. Im Rahmen des Kunstprojekts wurden Formen der Raum- und damit auch Öffentlichkeitsherstellung erprobt, die dominante Debatten zu öffentlichem Raum in städtischen Kontexten im Generellen sowie zu zivilgesellschaftlichen Räumen im urbanen, postsozialistischen Zusammenhang im Speziellen zu unterlaufen versuchten bzw. diese zumindest kritisch reflektierten. Dabei spielten die den sozialen Raum mitkonstituierenden (re)produzierten utopisch-imaginären Räume in Form von Konzepten sowie individuellen wie kollektiven Visionen, Ideen und Hoffnungen, was *The KNOT* sein könnte, eine wesentliche Rolle. Durch die sich daraus entwickelten spezifischen Verständnisse, wie ein partizipatives Kunstprojekt im öffentlichen (postsozialistischen) Stadtraum aussehen und funktionieren kann, wurde für den Kontext „*The KNOT*“ eine Vorstellung von „Räumen der Repräsentation“ geschaffen, die letztendlich normativ wirkte. Im Zusammenspiel mit dem Aspekt des „erfahrenen“ Raums, auch hinsichtlich des lokalen Umfelds von *The KNOT* und seinen Akteur_innen, stellte sich mir die Frage, ob und wenn ja, wie diese Normativität ggf. durch (spontane, zufällige, nicht geplante, nichtreflektierte etc.) Formen der Interaktion, Aneignung und Imaginationen im Rahmen der sozialen Raumherstellung aufgebrochen werden konnte und welche Bedeutung das wiederum für die Produktion von „Räumen der Repräsentation“ hatte. Der dritte Raumaspekt, den Lefèbvre nennt – *representation of space –,* bezeichnet die wissenschaftliche, planungstechnische Ebene und die vorherrschenden Diskurse über Raum. Sie spielt insofern eine Rolle, da die Produktion des sozialen Raums bei *The KNOT* auch durch dominante (politische, gesellschaftliche) Vorstellungen über z. B. Form und Funktion von „Kunst im öffentlichen Raum“ oder die Nutzung eines Stadtparks mitbestimmt wurde. Am eindeutigsten schlug sich das in stadtpolitischen, administrativen Bestimmungen und Regelungen nieder, die vorgaben, in welcher Form und in welchem Rahmen sich das Projekt im Park präsentieren und „ausbreiten“ durfte und wie es legitimiert war. Inwiefern, in welchem Ausmaß und mit welchen Bedeutungen also „Räume der Repräsentation“ entstehen können, wird auch durch diesen dritten Raumaspekt mitbestimmt. Bei *The KNOT* begleitete das, nicht übergeordnet, aber dennoch fortlaufend, den alltäglichen Aushandlungsprozess, wenn es für die rumänische Co-Organisationsgruppe *e_cart* und ihr Produktionsteam darum ging, täglich aufs Neue zu entscheiden, wie die Struktur und die Inhalte im lokalen Parkumfeld positioniert und präsentiert werden durften. Fragen in diesem Rahmen waren z. B.: Wie weit können wir gehen, den Platz im Eingangsbereich des Parks mit der *KNOT*-

Struktur zu besetzen? In welchem Ausmaß darf eine Veranstaltung mit lauter Musik stattfinden? Können wir ohne Extragenehmigung ein künstlerisches Einzelprojekt, das in einem anderen Teil des Parks stattfindet, durchführen? Was passiert, wenn wir über Nacht (anders als es die Regularien mit den städtischen Behörden vorsehen) die sperrige Skulptur des polnischen Künstlers Maciej C. einfach mitten auf dem Platz stehen lassen? Im Grunde ging es täglich darum, Grenzen auszuloten. Im Laufe des Projekts wurden diese zunächst alltäglichen Aushandlungen von Grenzen zunehmend zu einer gezielt initiierten Form im Prozess des Öffentlichkeiten-Schaffens. Darauf werde ich im Kapitel „*The KNOT* als öffentlicher Raum: Befragung politischer Dimensionen“ zurückkommen.

Mit Lefèbvres Raumkonzept kann ich nicht nur eine analytische Perspektive auf die verschiedenen Aspekte und Ebenen werfen, die für die Produktion von Raum bei *The KNOT* maßgeblich sind, sondern die Herstellung von Raum auch mit pluralen Dimensionen der (Gegen)Öffentlichkeitsproduktion verknüpfen. Das heißt, das Konzept bietet mir für meine Forschungsfrage(n), die eben jener Verknüpfung nachgehen, einen analytischen Zugang, mit dem ich den Projektalltag untersuche, wobei zu scharfe Abgrenzungen zwischen den drei Raumebenen für die Praxis nicht möglich sind. So durchdringen sich beispielsweise die Ebenen des „erlebten bzw. erfahrenen“ Raums *(spatial practice),* gekennzeichnet durch nicht-reflexive Alltagshandlungen, mit der des „gelebten“ Raums *(spaces of representation)*, wenn die alltäglichen Routinen im Rahmen von *The KNOT* (Einkaufen, Kochen, Essen, Abwaschen, Auf- und Abbau der Struktur, Reparaturen, informelle Gespräche etc.), die zwar unbewusst hervorgebracht werden, die jedoch gleichzeitig einen immanenten Teil des Gesamtkonzepts des Projekts bilden. Kurz: Sie sind Teil der reflektierten Ebene der Raumproduktion, den „Räumen der Repräsentation“.

11.2.3 Sozialer Raum, Macht und *Community*

Wie bereits dargelegt, war es ein Anspruch des Projekts, verschiedene Lebens- und Arbeitsbereiche miteinander zu verbinden: Künstlerische Praktiken, Produktionsweisen und Ideen sollten, wenn auch nicht immer kollektiv, dann dennoch im Austausch entwickelt werden. Die Vorstellung des Einzelateliers, in dem das individuelle Künstler_innen-Subjekt arbeitet, wird in diesem Rahmen obsolet zugunsten des gemeinschaftlich produzierten und genutzten Ortes und der geteilten Fähigkeiten, Ideen und des Wissens. Künstlerische Produktion sollte zudem nicht abgekoppelt von anderen Lebensbereichen wie dem Essen, informellen Gesprächen oder dem Relaxen stattfinden. Stattdessen sollte ein sozia-

ler Raum geschaffen werden, der diese miteinander vereint. Die Unterschiede hinsichtlich der Rollen und Aufgaben zwischen den wechselnden eingeladenen Künstler_innen, den vier Kurator_innen und dem lokalen Produktionsteam, das vornehmlich für Auf- und Abbau und Organisatorisches zuständig war, sollten möglichst geringfügig sein. Das heißt, jede_r sollte sich mal kreativen Arbeiten, mal den ungeliebten produktionstechnischen widmen können (zumindest sollte diese Durchlässigkeit zwischen den Aufgabenbereichen existieren), um Ungleichheiten und Hierarchien vorzubeugen und den *Community*-Gedanken zu stärken.[121] Soweit das produzierte Bild der Idealvorstellung. In der Praxis gestaltete sich das sehr unterschiedlich – je nach den teilnehmenden Personen und abhängig von den jeweiligen lokalen Orten, Bedingungen und städtischen Kontexten sowie dem Wetter.[122] Dazu werde ich gleich einige Beobachtungen nennen. Vorab möchte ich jedoch einen wesentlichen Ansatz Bourdieus in Erinnerung rufen, der das Kunstfeld (wie jedes andere Feld auch), als Teil des sozialen Feldes, als ein durch Machtbeziehungen strukturierten Raum versteht (ausführlicher dazu: Kapitel „Das Künstlerische Feld im Feld der Macht". S. 49). Wer darin welche Position einnimmt, hängt von dem jeweiligen sozialen, kulturellen und ökonomischen Kapital ab, das die Personen mitbringen (vgl. Bourdieu 1998a/1999). Außerdem hängt es, wie vielfach von (Geschlechter)Forscher_innen (u. a. Ortner 1996, Wetterer 2004, Gildemeister 2004, Engler 2004) aufgezeigt, von interagierenden, performativ hervorgebrachten sozialen Kategorien, wie Gender, sexueller Orientierung, sozialem und kulturellem Hintergrund, Alter, Religion etc., und zusätzlich individuellen Faktoren ab. Innerhalb des sozialen Beziehungsgeflechts der *KNOT-Community*[123]

[121] Das heißt nicht, dass alle für alle Bereiche verantwortlich zeichnen sollten. Es gab natürlich unterschiedliche Aufgaben und Arbeitsbereiche für die teilnehmenden Akteur_innen, die nicht negiert werden sollten. Die Idee bestand allerdings, die Grenzen und Hierarchien zwischen Künstler_innen, Produktionsteam und Kurator_innen zugunsten einer *Community* mit heterogenen Teilnehmer_innen aufzulösen.

[122] In Bukarest gab es sehr strikte behördliche Auflagen, was die Präsenz von *The KNOT* im Park betraf. Es musste klare, verbindliche Ansprechpartner_innen geben, die zwischen Projekt, städtischen Behörden und Polizei vermittelten. Das konnten aufgrund des lokalen Wissens, der Sprache und Zugangsmöglichkeiten nur die rumänische Kuratorin bzw. die Co-Organisationsgruppe *e_cart* und ihr Produktionsteam sein. Somit waren bestimmte Aufgaben und Verantwortungsbereiche schon vorab bestimmt. Das war während der Projektzeit in Berlin und Warschau zwar ähnlich, aber in Bukarest noch dringlicher, da die städtischen Vorgaben strikter waren. Das Wetter hatte einen großen Einfluss darauf, wie engagiert sich die Teilnehmer_innen einbrachten. Das galt vor allem für die produktionstechnischen Aufgaben sowie die tägliche Präsenz und die damit zusammenhängenden Alltagsaufgaben (Einkaufen, Kochen, Aufräumen).

[123] Die so genannte *KNOT-Community* war von Beginn des Projekts an keine feste Gruppe von Personen und wurde auch zu keinem Zeitpunkt der einjährigen Projektdauer klar definiert. Sie war nicht mal Teil des Projektkonzepts. Vielmehr ergab es sich während des gesamten Zeitraums (und so war das Projekt auch angelegt), dass immer eine Gruppe von Teilnehmer_innen an den jeweiligen Orten präsent war. Diese war jedoch nicht nur sehr heterogen, sondern hinsichtlich ihrer Personen, Inhalte und Strukturen ständig in Wechsel, Bewegung und Veränderung begriffen: Manche Teilnehmer_innen waren in allen drei Städten und ihren unterschiedlichen Orten mit dabei, andere nur an einem oder zwei Orten. Dafür waren diese evtl. für eine längere Zeit anwesend als z. B. diejenige, die zwar überall waren, jedoch jeweils nur für 1-2 Tage. Das hieß, dass der Begriff *Community*, der erst im Laufe des Projekts von den Teilnehmer_innen selber eingeführt bzw. anschließend übernommen wurde, eine wechselnde, temporäre Gemeinschaft beschrieb, deren einzige grundsätzliche Gemeinsamkeit die Teilnahme am Projekt *The KNOT* war. Dennoch stiftete der Gedanke, einer *Community* anzugehören, auch ein höheres (und für das persönliche Wohlbefinden mancher auch notwendiges) Maß an Identifikation und Zugehörigkeit zu einem Projekt, welches mit über 100 Teilnehmer_innen, in drei europäischen Städten, 7 verschiedenen Orten innerhalb der Städte sowie einer Dauer von fast einem Jahr im Grunde keine festen Strukturen und Verbindlichkeiten anbieten konnte.

spielte vor allem soziales und kulturelles Kapitalvermögen[124] der Einzelnen eine Rolle für ihre Integration, Position und letztendlich für den Grad der Identifizierung mit dem Projekt und seiner *Community*. Die Vorstellung eines herrschaftsfreien Raums bleibt mit Bourdieus Ansatz utopisch.

Ich vermute, dass die wenigsten der *KNOT-Community*-Akteur_innen sich der Illusion eines machtfreien Raums im Projektrahmen hingaben und sich den unterschiedlichen Zugangs- und Teilnahmemöglichkeiten, Rollen und Positionierungen nicht bewusst gewesen sind. Eine Auseinandersetzung bzw. Reflexion über Ein- und Ausschlüsse, hierarchische Beziehungskonstellationen und ungleiche Bedingungen war jedoch weder Teil des konzeptuellen Selbstverständnisses von *The KNOT* noch stand sie im Fokus von Plena oder prozessorientierten Diskussionen während des Projektzeitraums. Nur in informellen Gesprächen zwischen den Teilnehmer_innen wurden entsprechende Überlegungen und Reflexionen punktuell angestellt – sofern ich das beurteilen kann, wenn ich selber in solche verwickelt war. In der Außendarstellung, aber auch projektintern wurde der Anspruch verfolgt, gemeinschaftliche und machtfreie Formen der Zusammenarbeit und des Zusammenagierens zu entwickeln. Das Narrativ der kollektiven, paritätischen und solidarischen Künstler_innen-Gemeinschaft wirkte somit nach „außen" wie auch ins „Innere" des Projekts. Die Analyse, was die einzelnen Personen konkret unter „kollektiven und solidarischen Formen der Zusammenarbeit" oder ähnlich gebrauchten Begrifflichkeiten verstanden und wie sie sich demzufolge (oder -zuwider) in die alltägliche Zusammenarbeit einbrachten, führt in ihrer Detailliertheit über meine Fragestellung hinaus. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass innerhalb der sich permanent reproduzierenden *Community* während des Projektzeitraums ein Verständnis und scheinbarer Konsens darüber hergestellt und aufrecht erhalten wurde, solidarische und kollaborative Formen der Zusammenarbeit verfolgen zu wollen.[125] Das spiegelte sich in Praktiken wider, sich (informell) über Ideen und Ansätze auszutauschen, Wissen und Kenntnisse zu teilen, gemeinsam Ideen zur Umset-

[124] Bei sozialem Kapital denke ich in diesem Rahmen in erster Linie an die jeweiligen Möglichkeiten (und das Vermögen), auf vorhandene Kontakte und Netzwerke zurückgreifen zu können sowie sich in kollektiven Strukturen zurechtzufinden bzw. mit der Idee von solchen vertraut zu sein. Bei kulturellem Kapital meine ich z. B. das Wissen der Einzelnen über global zirkulierende Debatten und Praktiken zu partizipativen Kunstprojekten und „Kunst im öffentlichen Raum" sowie das Wissen, wie man sich in so ein Projekt einbringen und es mitgestalten kann.

[125] Anders als ich es vermutet hatte, konnte ich in meinen Interviews mit Projektteilnehmer_innen aus den ehemals sozialistischen Ländern wie Polen oder Rumänien und solchen aus (ehemals) „westeuropäischen", kapitalistischen Ländern keinen signifikanten Unterschied feststellen hinsichtlich dessen, was sie unter solidarischer und kollaborativer Zusammenarbeit verstanden bzw. wie sehr eine solche gewünscht wurde. Vielmehr orientierten sich alle Befragten an global zirkulierenden Ideen von kritischen, politischen und partizipativen Kunstpraxen, die auf Vernetzung und kollektivem Austausch basieren.
In meiner Vermutung verdeutlicht sich jedoch mein eigenes binäres Denken und zeigt, dass ich, wenn auch unintendiert, selber an der Produktion dieser Denklogiken beteiligt bin, die ich eigentlich de-konstruieren möchte.

zung bestimmter Workshops oder spontaner Aktionen zu sammeln und diese lokal durchzuführen, sich bei den jeweiligen Einzelprojekten von anderen Projekt-Akteur_innen in Form von praktischer Unterstützung oder Partizipation (z. B. Publikum sein) einzubringen oder sich – wie bereits dargelegt – auch in alltagsorganisatorischen Aufgaben zu engagieren.



Alltag bei *The KNOT*

Während diese kollaborativen Praktiken zwischen den Künstler_innen, zwar individuell sehr verschieden, aber in unterschiedlichen Ausformungen (und natürlich nicht immer konfliktfrei) umgesetzt wurden, bestand zwischen den eingeladenen Künstler_innen und dem lokalen Produktionsteam eine nicht-offizielle Grenze, die sich u. a. durch eine permanente Schieflage hinsichtlich der Aufgabenteilung ungeliebter Tätigkeiten wie Putzen, Aufräumen, Abwaschen etc. auszeichnete. Mehrmals während des Zeitraums in Bukarest bekam ich Projekt-Plena mit, bei denen sich die für die Produktion zuständigen Akteur_innen beschwerten, sich ausgenutzt zu fühlen und an das Mehrengagement der Künstler_innen appellierten. Allerdings lässt sich nicht sagen, dass die Produktionsleute ausschließlich eine dominierende Position im Projektrahmen einnahmen. Denn sie waren aufgrund ihres lokalen Wissens, der Sprachkenntnis, den guten Kenntnissen des städtischen Kontextes Bukarest und des spezifischen lokalen Umfeldes sowie aufgrund ihrer Vermittler_innen-Position zu den städtischen Behörden auch in einer privilegierten Situa-

tion gegenüber den größtenteils ortsfremden Künstler_innen. So entstand in dieser Richtung ein Abhängigkeitsverhältnis, welches eindeutige Positionierungen innerhalb eines von machtvollen Strukturen durchzogenen Beziehungsgewebes unterlief.

11.2.4 *Gender matters*

Innerhalb des Beziehungsgeflechts, welches die *KNOT-Community* hervorbrachte, nahm Geschlecht als soziale Kategorie einen nicht unwesentlichen Part ein. Bezeichnend war, dass das Produktionsteam in Bukarest so wie die Co-Organisationsgruppe *e_cart* überwiegend von Frauen besetzt war. Das hieß, dass Aufgaben, die die Infrastruktur von *The KNOT* aufrecht erhielten, wie Organisation und Vermittlung – vielfach weiblich assoziierte Fähigkeiten –, auch von Frauen übernommen wurden; genauso wie die noch klassischer das stereotype Frauenbild bekräftigenden Tätigkeiten wie Einkaufen, Kochen und Putzen. Ersteres entspricht der gegenwärtigen Tendenz innerhalb der freien rumänischen Kunstszene, auf die ich mich in meiner Arbeit beziehe. Während Männer sich eher als Künstler(-Genies) verwirklichen, sind es oft Frauen, die als Kritikerinnen, Kuratorinnen, Organisatorinnen oder Leiterinnen von Kunsträumen und Galerien den überwiegend männlichen Künstlern einen öffentlichen Präsentationsraum schaffen. Wie bereits in Kapitel „Feminismus lokal – Entwicklungen von Selbstverständnissen und Praktiken der Künstlerinnengruppe *h.arta*“ ausgeführt, resultiert diese Entwicklung aufgrund der sich zwar zunehmend zugunsten von Künstlerinnen verändernden, aber dennoch existierenden Geschlechterungleichheit im rumänischen Kunstbetrieb und Kunstmarkt.[126] Künstlerinnen blieben bereits zu sozialistischen Zeiten, aber auch nach den Umbrüchen von 1989, in öffentlichen Räumen und in der öffentlichen Wahrnehmung unterrepräsentiert. So kann man die Übernahme anderer Positionen wie die der Kuratorin, Organisatorin oder Kritikerin zwar als eine Strategie von Frauen interpretieren, sich ihre Räume und Öffentlichkeiten im Kunstbetrieb zu schaffen[127], sie unterlaufen damit jedoch nicht unbedingt normative Ge-

[126] Die Ungleichheit und die unterschiedlichen Positionen im Kunstbetrieb finden sich selbstverständlich auch in anderen gesellschaftlichen Kontexten. Sie sind weder spezifisch für freie Kunstszenen im Allgemeinen noch für die rumänische im Spezifischen. Allerdings beschreiben sie innerhalb der recht überschaubaren Kunstszene Rumäniens einen gegenwärtig offensichtlichen Zustand, der auf der bereits zu sozialistischen Zeiten und bis heutzutage praktizierten Diskriminierung und Ausgrenzung von Künstlerinnen fußt. Im Kapitel „Feminismus lokal – Entwicklungen von Selbstverständnissen und Praktiken der Künstlerinnengruppe *h.arta*“ bin ich bereits näher auf die Ursachen dessen eingegangen.

[127] Wobei ich behaupten würde, dass das Selbstverständnis von Frauen, sich diese Felder des Kulturbereichs anzueignen, deshalb so stark ist, weil die gesellschaftliche Akzeptanz hinsichtlich Frauen in leitenden Positionen aufgrund der im Sozialismus proklamierten Geschlechtergleichheit und trotz des *backlashs* traditioneller Geschlechterverhältnisse seit den Umbrüchen von 1989 immer noch virulent ist. Man muss allerdings erwähnen, dass der größte Teil der Professor_innen-Stellen an den Kunsthochschulen sowie andere repräsentative Posten, wie beispielsweise die Direktion des Rumänischen Kulturinstituts oder der Vorstand der „Union of Artists“, weiterhin männlich besetzt sind (vgl. Interview „What positions can women occupy in contemporary art and culture in Romania? A collective intervention in CriticAtac Magazine“, 2011, In: http://mappingromanianart.blogspot.de/2011/10/what-positions-can-women-occupy-in.html, Zugriff: 28.04.2015).

schlechterzuschreibungen, sondern reproduzieren diese sogar in gewisser Hinsicht. Die Künstlerinnen Irina G. und Alina P. der Initiative *Bureau for Melodramatic Research* konstatieren in einem Interview zum Thema weibliche Positionen im rumänischen Kunstbetrieb:

„If we think of the etymological background of the word curator we also find the Lat. 'cure' meaning 'care'. Care work has been traditionally assigned to women so from this perspective one can also imagine the woman-curator mothering the male-artists. On the other hand there are many examples in the Romanian art world defying expected clichés: spaces run by women, women artists who are politically and socially engaged, dealing with gender issues in their work, etc. Maybe visibility of instances of discrimination is one of the requisite strategies of resistance: that is to make the conditions of production (including gender restrictions) - public, and part of the production itself."
(Corina Apostol (2011), Interview mit Irina G. und Alina P. „What positions can women occupy in contemporary art and culture in Romania? A collective intervention in CriticAtac Magazine", In: http://mappingromanianart.blogspot.it/2011/10/what-positions-can-women-occupy-in.html, Zugriff: 28.04.2015).

Im Rahmen von *The KNOT* fragte ich eine der Co-Organisatorinnen von *e_cart* nach dem Grund der weiblichen Mehrpräsenz im Produktionsteam, bekam aber keine explizite Erklärung dafür. Vielmehr schien sie meine Frage zu wundern, da sie das Frauenteam im Bereich der Produktion als nicht erläuterungsbedürftig beurteilte. Ich war mir auf einmal nicht mehr sicher, ob ich nicht diejenige war, die dabei nur die Reproduktion klassischer geschlechtlicher Aufgabenteilung vermutete und stattdessen die Ambivalenzen übersah. Denn das Produktionsteam war ja nicht nur für Organisatorisches und die so zu bezeichnenden „Haushaltstätigkeiten" verantwortlich, sondern auch für den täglichen Auf- und Abbau der *KNOT*-Struktur und die Installation des technischen Equipments für Filmprojektionen sowie Musik- und Performance-Veranstaltungen – also im klassischen Verständnis „männliche" Aufgaben. Auch wenn sie davon nicht Gebrauch machten, könnte man die Position der Frauen des Produktionsteams sogar als dominant bezeichnen, da der praktische tägliche Ablauf des Projekts von ihnen abhing. Wie schon zuvor dargelegt, bestanden Abhängigkeiten der meist ortsfremden Künstler_innen und der drei nichtrumänischen Kuratoren von lokalem Wissen, Kenntnissen und der Vermittler_innen-Position der lokalen Organisatorinnen. In diesem Sinne unterliefen die Aufgabenverteilung und die Positionierungen des frauenbesetzten Organisationsteams klassische Geschlechterzuschreibungen und -rollen. Dem immer noch in weiten Teilen des globalen Kunstbetriebs bestehenden Ungleichheitsverhältnis hinsichtlich der Präsenz von Künstlerinnen und Künstlern entsprechend (ein Ungleichheitsverhältnis, was – wie dargelegt –

auch innerhalb der freien rumänischen Kunstszene Bestand hat), waren bei *The KNOT* fast doppelt so viele männliche Künstler eingeladen wie weibliche. (Beim Kurator_innen-Team war das Verhältnis sogar 3:1). Eine Beobachtung, die ebenfalls einer klassischen Geschlechterverteilung im Rahmen künstlerischer Produktion entspricht, war, dass vor allem Künstlerinnen Projekte im Rahmen von *The KNOT* entwickelt haben, die auf sozialen Einschluss und Teilhabe zielten. Das galt nicht nur gegenüber den anderen Teilnehmer_innen bzw. der *KNOT-Community*, sondern auch gegenüber dem lokalen Umfeld: Beispiele dafür waren Barbara R.`s mobile Küche, Agnieska S.`s Initiative, gemeinsam Möbel für *The KNOT* zu bauen, Delia P.`s spontaner Schreib- und Malworkshop mit Nachbarschaftskindern, Mihaela K.`s und Dilmana Y.`s *Soap Opera Set* für die Parkbesucher_innen. Es gab jedoch auch Beispiele von von Künstlern angebotenen Projekten, die ebenfalls partizipative Praktiken und soziale Kriterien in den Vordergrund stellten. Es lassen sich also hinsichtlich der künstlerischen Formate und Themen keine eindeutigen geschlechtlichen Zuschreibungen vornehmen, sondern nur Tendenzen erkennen. Eine bewusste Auseinandersetzung mit Geschlecht als Interaktionen, Positionen und sozialen Raum mitbestimmend fand, soviel ich weiß, weder im Produktionsteam noch bei den Künstler_innen und Kurator_innen statt.

11.2.5 *To be part of…*

Wer sich ob und wie auf die Idee der kollektiven Zusammenarbeit einließ, hing meiner Beobachtung nach, neben sozialen und individuellen Faktoren, vor allem mit dem jeweiligen Zeitraum zusammen, den der/die Einzelne bei *The KNOT* zubrachte (je nach Art des Einzelprojekts waren manche nur wenige Tage, andere wochenlang vor Ort). Je nach Länge des Zeitraums erhöhten sich der Grad der Identifizierung und Zugehörigkeit zu einer Art *Community* und die Vertrautheit mit den alltäglichen Routinen im Projekt, den anderen Teilnehmer_innen, den jeweiligen Orten, lokalen Umfeldern und dem Publikum. Ob ein künstlerisches Einzelprojekt inhaltlich auf besondere Zustimmung stieß oder von den anderen Teilnehmer_innen als interessant empfunden wurde oder nicht, spielte eine untergeordnete Rolle. Dafür schienen Einzelprojekte, an denen die anderen Projekt-Akteur_innen aktiv teilnehmen konnten, sei es durch Unterstützung bei der Umsetzung, als Berater_in, als Teilnehmer_in eines Workshops oder bei der Hilfe, eine Aktion im lokalen Umfeld zu implementieren (Kontakte herstellen in der Nachbarschaft, Vermittlung der Inhalte), eine stark identifizierende Wirkung zu besitzen, da sie die *Community* an-

sprachen. So widersprüchlich es erschien, da die *Community* keine feste und verbindliche Gruppe darstellte, sondern im Gegenteil eher lose, temporär und unverbindlich blieb durch den ständigen Wechsel ihrer „Mitglieder", funktionierte sie nach der Logik der Identifikation. Mehr als Idee einer (gedachten) Gemeinschaft vermittelte sie das Gefühl, dazuzugehören und fing das eventuelle Unwohlsein der einzelnen Akteur_innen ab, sich alleine mit einem künstlerischen Einzelprojekt an einem ggf. unvertrauten Ort und Kontext zu präsentieren. Diese und ähnliche Beobachtungen wurden mir in Gesprächen mit Kurator_innen und Künstler_innen wiederholt bestätigt:

„The projects which really worked well were connected to situations of building, constructing, doing something physical, and having a direct presence in *The KNOT*. These projects were providing a kind of energy flow. […] In a way, *The KNOT* created a quite strong community. When we came to Bucharest in October, there were already a lot of links between people who met each other during *The KNOT* in Warsaw and Berlin. These people […] created a certain type of identity and a certain type of community around it. In a way, it was actually the main public that was created." (Kuba S., Co-Kurator *The KNOT*, Interview vom 22.10.2010).

Demnach waren die Projekt-Formate, konkret diejenigen, die auf Partizipation, gemeinsame Erarbeitung und Umsetzung zielten, für den Grad der Identifizierung und des Engagements innerhalb der *Community* wichtiger als bestimmte künstlerische, soziale oder politische Inhalte, die vermittelt wurden, würde ich behaupten. Eine Besonderheit innerhalb dessen bildeten zusätzlich jene Aktionen, die, erst vor Ort spontan und auf das lokale Umfeld und seine Situation reagierend, im gemeinsamen Arbeitsprozess entwickelt wurden. Voraussetzung dafür war ein nicht zu kurzer Aufenthalt, der es erlaubte, das lokale Umfeld mit seinen Geschichten und Akteur_innen zumindest im Ansatz kennen zu lernen und zu verstehen. Ein Beispiel dafür war ein Schreibworkshop für Kinder aus der Nachbarschaft, die teilweise keine oder kaum Schulbildung besaßen. Der Workshop wurde von zwei Frauen, die zum Produktionsteam gehörten, im Laufe der Bukarester Projektzeit ins Leben gerufen, nachdem sie mit mehreren Nachbarskindern, die täglich *The KNOT* besuchten, über deren persönliche Situation gesprochen hatten.



Alltag bei *The KNOT*

11.2.6 Sozialer Raum, Macht und lokaler Kontext

Im Folgenden diskutiere ich zwei exemplarische, künstlerische Einzelprojekte im Rahmen von *The KNOT* in Bukarest, die mit sehr unterschiedlichen Vorstellungen den Anspruch verfolgten, ein Publikum einzubeziehen und partizipieren zu lassen. Barbara R.`s mobile Küche „Culinary Construction. A plan for a non-hierarchical cooking site“ setzte an der Schnittstelle der unsichtbaren Grenze zwischen einem Innen des Projekts und einem undefinierten Außen an und zielte damit auf die konkrete Interaktion zwischen *KNOT-Community* und lokaler Bevölkerung. Dazu nutze die Künstlerin die projektinternen Alltagsroutinen des Kochens und Essens, um mittels deren kommunikativen und interaktiven Aspekten ein Zusammenkommen von Künstler_innen und potenziellem Publikum anzuregen. Der mobile Küchenwagen war dabei sowohl künstlerisch-ästhetisches Objekt als auch Gebrauchsgegenstand. Intendiert war, die Grenzen zwischen Alltags- und Kunstkontext aufzubrechen und künstlerische Zusammenhänge auch für weniger kunstaffine Menschen zugänglich zu machen. Laut der Künstlerin (vgl. Zitat S. 185) sieht diese ihre Herausforderung und Aufgabe in einer Vermittlerin-Position, indem sie Zugänge zu künstlerischen Zusammenhängen wie *The KNOT* für ein möglichst breites Publikum schafft.

„Die Leute schauen oft erst mal aus zehn Metern Entfernung, was hier los ist, trauen sich aber oft nicht zu fragen. Wenn man dann hingeht und was anbietet, dann klappt das, und

sie freuen sich, und die Hürde ist überbrückt.“ (Barbara R., Künstlerin, Interview vom 10.10.2010).

Während der Projektzeit in Bukarest ließen sich ihrer Aussage nach täglich recht viele Passant_innen von der Einladung zum Essen überzeugen, wobei die Gäste vor allem der älteren oder der sehr jungen Generation angehörten. Die Gespräche zwischen der Künstlerin, anderen *KNOT*-Teilnehmer_innen (die sich natürlich auch verköstigen ließen) und den (zufälligen) Besucher_innen dauerten meiner Beobachtung nach meist nur wenige Minuten und beschränkten sich darauf, dass in möglichst einfachen Worten versucht wurde zu erklären, was sich hinter dem Projekt *The KNOT* verbarg. Dass sich meist keine intensiveren Gespräche entwickelten, lag auch an der Struktur der mobilen Küche von Barbara R., die nicht zum gemütlichen Verweilen am Tisch einlud, sondern eher den Charakter eines Imbisses hatte. Eventuell erleichterte diese Struktur jedoch den Zugang, da sich niemand gezwungen fühlte, sich einer intimeren Situation (wie sie sich am gemeinsamen Tisch hätte schneller ergeben können) aussetzen zu müssen. Einige Besucher_innen kamen bis zum Projektende regelmäßig, woraus ich schloss – was sich durch Nachfragen dann auch bestätigte –, dass es sich vor allem um Anwohner_innen aus der unmittelbaren Parkumgebung handelte. In einzelnen Gesprächen mit ihnen, die in der Wiederholung weniger einseitig wurden, da die Besucher_innen auch über sich und ihre Situation erzählten, wurde deutlich, dass viele zwar neugierig waren, was dieses seltsame Zelt-Camp-Ensemble bedeuten sollte, welches seit Wochen den Parkeingang behauste, jedoch vor allem an den kostenfreien Mahlzeiten interessiert waren. Das lässt sich sicher auch mit der Tatsache erklären, dass das unmittelbare lokale Umfeld um den Park eher einkommensschwach geprägt ist und kostenfreie Angebote mit wenig Vorbehalten angenommen werden.



Projekt „Culinary Construction. A plan for a non-hierarchical cooking site“ von Barbara R..

Welchen Verständnissen und Logiken folgt der soziale Raum, der in diesem Rahmen hergestellt wird? Die Vorstellung, die hier transportiert wird, lässt Kunst im doppelten Sinne als soziale Praktik verstehen sowie die Künstler_in als Vermittler_in spezifischer Zugänge und Verständnisse künstlerischer Inhalte: nicht nur, dass der künstlerische Ansatz auf soziale Praktiken wie Austausch und Kommunikation setzt; über das Verteilen von kostenlosem Essen an u. a. sozial Bedürftigere scheinen die Übergänge zum Sozialprojekt fließend. Etwas weiter gedacht, tritt hier das zutage, was Miwon Kwon im Hinblick auf Ansätze wie „Kunst im öffentlichen Interesse“, bei denen künstlerische Praktiken oftmals instrumentalisiert werden, um sozialer Ungerechtigkeit entgegenzuwirken, als grundsätzlich problematisch kritisiert und was Christian Höller als „entstörende“ Mittel bezeichnet hat (vgl. Höller 1995; Kwon 1996). Es entsteht nicht nur eine soziale Schieflage und damit ein machtvolles Verhältnis zwischen gebender Künstlerin und nehmendem „Bedürftigen“, sondern es wird die Existenz struktureller soziökonomischer Ungleichheit durch diese Form der „Wohltätigkeit“ für den/die Einzelne/n scheinbar selbstverschuldet Betroffene/n eher verschleiert, als dass sie explizit ins Visier genommen werden würde (ausführlich dazu: Kapitel „Das Künstlerische Feld im Feld der Macht“, S. 49). Die sozialdienstleistende Funktion von „Culinary Construction. A plan for a non-hierarchical cooking site“ ergab sich zwar erst aus der lokalen Situation und war nicht spezifischer Teil des Konzepts, nichtsdestotrotz produzierte das Projekt einen Raum, der durch eine soziale Schieflage und

hierarchische Konstellation zwischen Künstlerin und Publikum bestimmt war. Auch wenn in dieser Form von der Künstlerin eventuell nicht intendiert, folgt sie damit einer Logik von Interaktion, in der die Künstlerin eine ausschließlich gebende (Essen und Vermittlung von Kunst) und das Publikum bzw. die Besucher_innen eine nehmende Position im sozialen Raum zugewiesen bekommen. Die Handlungsführung liegt diesem Verständnis nach offensichtlich bei der Künstlerin, die diese Position mit ihrem Anliegen der „Vermittlung" legitimiert. Die Interaktion folgt in diesem Sinne nicht der Idee des Austauschs, sondern entspricht der einseitigen Intention der Künstlerin, einem scheinbar generalisierend so wahrgenommenen kunstfremden, lokalen Publikum spezifische Verständnisse von Kunst im öffentlichen Raum nahebringen zu wollen, ohne auf einen wechselseitigen Erfahrungsaustausch zu setzen.[128]

Der Vermittlungsgedanke erscheint als logische Folge des Bildes und Narrativs des lokalen postsozialistischen Kontexts, welcher hier produziert und sichtbar wird. Im Gespräch mit der österreichischen Künstlerin bestätigte sich diese Annahme, nachdem sie mir erklärte, dass sie ihr Projekt insbesondere in diesem Kontext für sinnvoll halte, da es als Vermittler von alternativen Ansätzen jenseits von herkömmlichen Kunstbegriffen im öffentlichen Raum[129] dienen kann. Das gemeinsame Essen böte dabei einen weitgehend hürdenfreien Zugang, da es auch non-verbale Kommunikation einschließt. Damit wird zum einen die Vorstellung transportiert, dass zwar nicht unbedingt Kunst im Allgemeinen, wohl aber künstlerische Projekte wie *The KNOT* eine Ebene der Vermittlung von Ideen und Inhalten an ein potenzielles Publikum brauchen – soweit würde ich mich anschließen –, dass jedoch als Vermittlungsform für einen vermeintlich bislang mit alternativen Kunstprojekten wenig in Berührung gekommenen Kontext wie dem Rumänischen ein möglichst leicht zugänglich angesetztes Format vonnöten wäre. Wenn auch wahrscheinlich unbewusst, zeichnet die Künstlerin ein Bild, welches durch stereotype Vorstellungen vom in gewisser Weise noch rückständigen „postsozialistischen" Kontext geprägt ist, dessen Bewohner_innen erst an spezifische wie auch immer definierte alternative Kunstansät-

[128] Im Widerspruch zu dieser Praxis steht der Titel des Projekts „Culinary Construction. A plan for a non-hierarchical cooking site", indem er eine hierarchische Beziehungskonstellation im Rahmen der Raumherstellung des Küchen-Projekts, deren ungleiche (Sprecher_innen)Positionen ich deutlich gemacht habe, negiert. Er suggeriert den nicht einzulösenden Anspruch machtfreier gleicher Interaktion und Teilhabe, ohne den Kunstkontext als Ort der Wissensproduktion und damit als einen durch Macht mitstrukturierten Raum zu reflektieren. Bei der Analyse muss man allerdings berücksichtigen, dass die Künstlerin das Wort „Modell" verwendet, welches auf einen ideellen Aspekt des Kunstprojekts verweist. Das Modell könnte auch für eine Utopie stehen, die eine soziale Raumvision jenseits machtvoller Beziehungen vermitteln möchte. Das ist wiederum etwas, das man als ein Anliegen von Kunst bezeichnen könnte: visionär und utopisch zu sein.

[129] Mit herkömmlichen Verständnissen von Kunst im öffentlichen Raum sind z. B. Skulpturen und Objekte gemeint, die der Ästhetik und Stadtverschönerung dienen sollen, ohne einen gesellschaftsrelevanten Diskurs anregen zu wollen oder Denkmäler, die entweder als Mahnmal dienen oder an ein nationales Gedenken appellieren.

ze herangeführt werden müssen, ohne explizit nach deren Erfahrungen und Verständnissen zu fragen und diese in das Projekt als ein sich weiterentwickelndes Element einzubeziehen.[130]

Das gemeinsame Essen als Teil des produzierten sozialen Raums wurde zum Instrument verschiedener Interessen: Die Künstlerin nutzte es als niederschwellige Methode der Vermittlung künstlerischer Themen, die Besucher_innen als kostenfreie Gelegenheit, ohne dass es zu einem offenen Austausch über unterschiedliche Positionen, Perspektiven, Erfahrungen oder Lebenswelten gekommen wäre. Mit Lefèbvres Raumtheorien gesprochen, wirkte der „Raum der Repräsentation", also die visionäre Raumherstellung im Rahmen eines Kunstprojekts als interaktivem Ort der Kommunikation durch die o. g. Bilder, Vorstellungen und Verständnisse letztendlich normativ gegenüber den Alltagspraxen der Besucher_innen als Teil des „erfahrenen" Raums. Innerhalb des sozialen Raums, der durch beide Raumebenen hergestellt wurde, gab es praktisch kaum Öffnung für eben diese Praxen und ihre konkreten Akteur_innen, einen „Raum der Repräsentation" durch eigene Ideen, Erfahrungen und Präsentationen mitherzustellen und -zugestalten und seine normative Logik dadurch zu unterlaufen. Der soziale Raum, in dem das Essen, als eigentlich interaktives und verbindendes Element gedacht, einen wesentlichen Aspekt einnahm, wurde letztendlich zum Synonym für Nicht-Kommunikation und zum Austragungsort verschiedener parallel existierender Interessen der unterschiedlichen Akteur_innen (Künstlerin, *KNOT-Community*, Besucher_innen) ohne Bezug zueinander.

Ein ebenfalls auf Interaktion und Teilhabe eines möglichst heterogenen (zufälligen) Publikums zielendes Einzelprojekt im Rahmen von *The KNOT* war das *Soap Opera Set* „Lovers & Enemies" des rumänisch-bulgarischen Multimediakünstlerinnen-Duos *KOTKI Visuals* (Mihaela K. / Dilmana Y.). Anders als Barbara R. ging es den beiden Künstlerinnen weniger um die Vermittlung spezifischer künstlerischer Ansätze und Verständnisse als darum, einen Kontext herzustellen, der zur Mitgestaltung und -entwicklung eines künstlerischen Projekts einlud und dabei Raum für jeweils individuelles Ausprobieren und eigene Assoziationen zu Kunst(Verständnissen) ließ. Aufgrund des aus dem Fernsehen vertrauten Genres der *Soap Opera* sprach das Projekt ein breites Publikum an und bot einen recht einfachen Zugang. Die Künstlerinnen luden Passant_innen im Park ein, sich spontan an

[130] Wie schon zuvor erwähnt, entwickelten sich in der alltäglichen Praxis auch immer wieder Gespräche zwischen den zufällig zum Essen Eingeladenen und der Künstlerin sowie weiteren Projektteilnehmer_innen, die nicht nur einseitig verliefen, sondern in denen auch die Besucher_innen von ihren Perspektiven und Vorstelllungen erzählten. Eine Hürde blieb jedoch meistens die sprachliche Verständigung.

der gemeinsamen Entwicklung der Charaktere und der Geschichte einer klassischen *Soap Opera* zu beteiligen. Dazu hatten sie verschiedene für *Soap Operas* charakteristische Persönlichkeiten[131] mit jeweils kurzen Dialogen entwickelt, von denen sich die Teilnehmer_innen jeweils einen aussuchen und anschließend vor der Kamera performen konnten. Jede_r durfte auf diese Weise an der individuellen Ausformung der Person mitwirken und dabei mit eigenen Identitäten, Identifizierungen oder Distanzierungen experimentieren sowie letztendlich zum Star vor der Kamera werden.

„Hello. I am playing the part of the playboy Amando. I am also a model. I am dating one of Richard Taylor`s daughters in order to get a higher job at 'Taylor`s Fashion' and escape from Electra." (Textfragment aus „Lovers & Enemies" (*KOTKI Visuals*), 2010).

Diese und ähnliche (auch längere) Textfragmente wurden von den spontan Mitwirkenden vorgelesen bzw. schlüpften diese für kurze Zeit in die jeweilige Rolle. Im Anschluss an die mehrtägigen *Castings* im Park montierten die Künstlerinnen die performten Textfragmenten zu einer absurd anmutenden Story – eine unter vielen Möglichkeiten, je nach Montage der Dialoge – und veröffentlichten sie auf ihrer Website und in der *KNOT*-Publikation. Neben dem Anliegen, ein möglichst breites und heterogenes Publikum anzusprechen und einzubeziehen, bestand außerdem die Idee, das Genre der *Soap Opera* zu parodieren. Gezeigt werden sollte wie stereotyp und klischeehaft klassische, dominante gesellschaftliche Strukturen und Rollenmuster – insbesondere geschlechterspezifische – in diesem Fernsehformat reproduziert werden. Durch den spielerischen Ansatz verwiesen die Künstlerinnen aber auch auf die verführerischen Aspekte solcher Formate, die uns eine leicht verdauliche und erklärbare Welt in einem in sich stimmigen binären System zeigen: gut/böse, reich/arm, männlich/weiblich, schwarz/weiß etc.

[131] z. B. die von ihrem Mann betrogene reiche Ehefrau, die junge hübsche Liebhaberin, der aufstrebende jung-dynamische Unternehmer, der gescheiterte (ggf. geläuterte) Künstler und Tagträumer sowie ähnliche Figuren, die in einem imaginierten fest vorgeschriebenen heteronormativen Gesellschaftssystem agieren.



„Lovers & Enemies“ von *KOTKI Visuals*

An den Tagen, an denen ich die *Castings* als teilnehmende Beobachterin begleitete, nahmen die unterschiedlichsten Menschen an dem Projekt teil: Sowohl ältere Damen als auch jüngere Familienväter, Kinder und einige junge Roma-Frauen, die weder lesen konnten noch englisch sprachen, die englischsprachigen Textfragmente nach einmaligem Hören jedoch problemlos wiederholen konnten. Dass das Projekt solchen Anklang fand, lag sicherlich auch an den beiden rumänisch sprechenden Künstlerinnen, die ungeniert Passant_innen und Parkbesucher_innen ansprachen und von der Teilnahme überzeugten. Generell wurde deutlich, dass die rumänische Sprachkenntnis die Hürde des ersten Kontakts zwischen potenziellen Teilnehmer_innen bzw. Publikum und den Kunstakteur_innen von *The KNOT* erheblich verringerte.[132] So wurde auch für das *Soap Opera*-Projekt, das einiger inhaltlicher und technischer Erklärung vorab bedurfte, deutlich, dass zunächst eine Vertrauensbasis mit den Teilnehmer_innen geschaffen werden musste, wobei die gemeinsame Sprache wesentlichen Anteil hatte. Dass die eigentlichen Textfragmente dann in Englisch gelesen werden mussten, stellte keine oder wenn nur eine geringe Hürde für die meisten Teilnehmenden dar.

[132] In Rumänien ist Englisch ist als Fremdsprache geschichtsbedingt, wie in anderen ehemals sozialistischen Ländern, noch weitaus weniger verbreitet als in den meisten „westeuropäischen“ Ländern. Gerade in der älteren Bevölkerungsgeneration sprechen nur wenige Englisch, so dass eine Vermittlung von Inhalten in der Landessprache einen wesentlichen Zugang und eine Ebene für Verständnis bietet.

„We were very surprised that people here just wanted to be involved. They asked: 'What are you doing here?' And even people who could not understand English wanted to take part. They said: 'Ok, you tell me the lines and I will repeat them afterwards.'" (Mihaela K., Künstlerin, Interview vom 15.10.2010).

Das Projekt vermittelt eine Vorstellung von Partizipation im Rahmen eines Kunstprojekts, in der künstlerische und soziale Räume in erster Linie durch die Aneignungen, Praktiken und Reflexionen des Publikums entstehen sollen. Die Künstlerinnen bieten dazu einen Rahmen, in dem die Teilnehmenden verschiedene Anknüpfungspunkte und Ebenen für sich finden und ausgestalten können. Dabei werden sie temporär zu den aktiven Handlungsführenden des hergestellten sozialen Raums, während die Künstlerinnen eine eher passive, beobachtende Position einnehmen. Das Setting, die Rollen und die Textfragmente des *Soap Opera Sets*, die die Künstlerinnen zur Verfügung stellen, werden zu „Werkzeugen", mit denen die Teilnehmer_innen temporäre soziale Räume herstellen und sich mit der eigenen Verführbarkeit, mit binären Denkstrukturen, Stereotypen, Identifikationen, Aneignungen und Abgrenzungen hinsichtlich der Inhalte und des Formats sowie letztendlich der Frage: „Ist das Kunst für mich oder nicht?" auseinandersetzen können. Womit ein weiteres Anliegen der Künstlerinnen benannt wäre, der dem Barbara R.´s entspricht: Zugänge zu Kunst und künstlerischen Ansätzen zu schaffen, die möglichst niederschwellig sind:

„If you asked the people around here about art, they would answer: 'I do not understand. It is too intellectual. I am simple and really do not know about this kind of things.' And then you can say: 'But you just took part in an art project.' So it is also a way of showing that art is not something abstract, but alive and sometimes easy to approach." (Dilmana Y., Künstlerin, Interview vom 15.10.2010).

Die Logik der Kommunikations- und Vermittlungsebene, die hier sichtbar wird, ist jedoch eine andere als bei der mobilen Küche von Barbara R.. Grund dafür sind die unterschiedlichen Verständnisse der Künstlerinnen hinsichtlich Interaktion und Partizipation im Rahmen beider Kunstprojekte. Die Künstlerin der mobilen Küche verfolgte die Idee einer direkten und letztendlich einseitigen Vermittlung durch Erklärungen über Kunst, womit ein sozialer Raum geschaffen wurde, der in gebende Künstlerin versus nehmende Besucher_in polarisiert war. Im Rahmen des *Soap Opera*-Projekts wurden soziale Räume hingegen durch die individuellen Aneignungspraktiken und Reflexionen der Teilnehmer_innen hergestellt, ohne dass diese durch spezifische Vorgaben der Künstlerinnen in eine bestimmte Richtung gelenkt oder bloßgestellt wurden. Das Verständnis von Kunst als einer sozialen Praktik zeigt sich auch in diesem Einzelprojekt, ohne jedoch – wie oft bei partizipativen

Ansätzen – einen pädagogischen Ansatz umsetzen zu wollen. Vielmehr wird ein Bild künstlerischer Produktion entworfen, in welchem Kunst einen Raum für Experiment, Aneignung und Reflexion bietet und/oder auch (einfach nur) Spaß machen kann. Zieht man an dieser Stelle erneut Lefèbvre heran, so würde ich behaupten, dass die Raumebenen des „gelebten" und des „erfahrenen" Raums in diesem Projekt in einer Weise miteinander interagierten, dass die spontanen Praxen der zufällig Teilnehmenden an der Produktion eines „Raumes der Repräsentation" aktiven Anteil hatten bzw. einen solchen erst hervorbrachten, da dieser, anders als bei Barbara R.`s Küchen-Projekt, nicht durch normative Vorstellungen hinsichtlich eines spezifischen und einseitigen Aufklärungs- und Vermittlungsgedankens durch Kunst vorbestimmt war. Anders als beim Küchen-Projekt wird beim *Soap Opera Set* kein explizites oder unbewusstes Bild eines defizitären „postsozialistischen" Kontexts und seiner Akteur_innen gezeichnet, dem man mit bestimmten künstlerischen Formaten und Zugängen zur inhaltlichen Vermittlung begegnen müsste. Vielmehr wird mit künstlerischen Praktiken auf die spezifische Situation des lokalen Umfelds „Park" Bezug genommen: Die Inhalte und das Format sind darauf ausgerichtet, ein heterogenes Publikum anzusprechen, das Zeit und Spaß hat, sich auf das Projekt einzulassen – ein Publikum, wie es in Parks als Freizeitorten mit entsprechender Freizeitatmosphäre vorzufinden ist.

Dies seien nur zwei exemplarische künstlerische Einzelprojekte im Rahmen von *The KNOT* in Bukarest, die beide auf unterschiedliche Weise auf Teilhabe und Interaktion zielten und gleichzeitig den Anspruch hatten, einem heterogenen Publikum ihre künstlerischen Ansätze und Formate näherzubringen. Im Ersteren wird ein Verständnis von Interaktion und Partizipation im Rahmen eines Kunstprojekts sichtbar, in welchem die Künstlerin eine gebende, letztendlich sozialpädagogische Position einnimmt, legitimiert durch den Gedanken der Vermittlung von künstlerischen Ansätzen an ein scheinbar so wahrgenommenes nicht kunstaffines Publikum. Dem Publikum wird in dieser Logik eine passive, nehmende Position zugeschrieben. Im Letzteren wird hingegen ein prozessuales, nicht vorbestimmtes Verständnis von Partizipation deutlich, wenn die Teilnehmenden im Rahmen des Projekts einen sozialen und künstlerischen Raum durch eigene Aneignungsweisen sowie Reflexionen sowohl über Verständnisse von Kunst als auch über Identifizierung mit oder Abgrenzung gegenüber heteronormativen gesellschaftlichen Strukturen und Rollen herstellen können. Die Beispiele machen deutlich, welche unterschiedlichen Verständnisse von Partizipation und Interaktion im Rahmen von *The KNOT* in der Praxis aufgeru-

fen wurden und wie sich die produzierten sozialen Räume dementsprechend ausgestalteten.

Einige künstlerische Einzelprojekte im Rahmen von *The KNOT* beschäftigten sich gezielt mit dem sozialen Umfeld und der Umgebung des *Parcul Carol*. Wie schon eingangs beschrieben, ist die unmittelbaren Umgebung geprägt durch sozioökonomisch schwächere Nachbarschaften sowie industrielle Areale, die teilweise leer stehen, teilweise noch genutzt oder umfunktioniert wurden. Allerdings zielte keines der Projekte explizit auf die inhaltliche Teilhabe oder Zusammenarbeit mit Akteur_innen aus den Nachbarschaften und deren Perspektiven auf ihr Lebensumfeld sowie ihre Nutzungs- und Aneignungsformen und -strategien öffentlicher Räume im lokalen Kontext.[133] Ein Beispiel war der mehrtägige Architekturworkshop „Interact – architectual probings in public spaces: an oracle for Parcul Carol", der sich mit den umliegenden Industriebrachen und einem alten umfunktionierten Bahnhof beschäftigte. Es fanden Ortsbegehungen statt und eine anschließende gemeinsame Kartierung der Orte. Daraus entwickelte die Gruppe der Teilnehmer_innen (Architekt_innen, Stadtplaner_innen und Künstler_innen) Visionen, Konzepte und Strategien für neue Nutzungsmöglichkeiten. Konkrete Akteur_innen wie potenzielle Nutzer_innen oder die Einbeziehung von Nachbar_innen in die Ideenentwicklung standen in diesem künstlerische Einzelprojekt nicht im Mittelpunkt.
Damit folgte dieses Projekt, wie die meisten im Rahmen von *The KNOT,* der Logik des Gesamtprojekts: Der Fokus lag auf der Interaktion und Vernetzung der *KNOT*-Künstlerinnen und Teilnehmer_innen untereinander, anstatt in der Auseinandersetzung mit den Akteur_innen des lokalen Umfelds. Die Idee von Vernetzung, die hier sichtbar wird,

[133] Beispiele solcher Einzelprojekte waren:

Das Berliner Künstlerduo *höfner & sachs* verwandelte die drei elephantenartigen Zeltstrukturen zu einer „Parklandschaft" („Knotapark"), indem sie sie mit Hilfe der Blumenverkäufer_innen des ehemaligen Blumengroßmarkts des Viertels entsprechend schmückten und sie anschließend mit den Säulenbeinen nach oben im Park in der Nähe von *The KNOT* wieder aufstellten – eine Parodie des ebenfalls stelenförmigen monumentalen Denkmals, das den Mittepunkt des Parks bildet. Der Aktion gingen Gespräche bzw. Verhandlungen der Künstler mit den Verkäufer_innen voraus. Das Schmücken fand anschließend vor Ort auf dem Blumenmarkt statt, woran sich diese zusammen mit Anwohner_innen und Kindern beteiligten. Damit endete die Interaktion. An der endgültigen künstlerischen Installation im Park waren die Akteur_innen des Blumenmarktumfelds nicht beteiligt.

Anne K. und Stefan E. hatten im Rahmen von *The KNOT* „A-Maze-Ing – the Spatial Wiki" entwickelt. In eine wachsende Regalstruktur wurden über den gesamten Projektzeitraum in Berlin, Warschau und Bukarest Inhalte aus den jeweiligen Nachbarschaften von *The KNOT* in Form von Tonaufnahmen mit Interviews und Sounds, Fotos, gefundenen Objekten, Bildern etc. eingearbeitet und mit ihrem „Fundort" bzw. Entstehungsort in den Karten der jeweiligen Kieze markiert. So entstand eine wachsende Struktur, die, subjektiv und multiperspektivisch, die unterschiedlichen sozialen Umgebungen von *The KNOT* in den drei Städten erkundeten und kartierten. Die Inhalte wurden in verschiedenen offenen Workshops sowie von geschlossenen Gruppen (z. B. Kindern einer lokalen Jugendinitiative) erstellt, gesammelt und eingearbeitet. Dazu wurde gezielt mit Anwohner_innen und Leuten aus den Nachbarschaften zusammengearbeitet. In Bukarest gestaltete sich das Projekt etwas anders: Dort arbeiteten die beiden Künstler_innen mit Aktivist_innen der *Biblioteca Alternativă* zusammen, die sich seit Längerem mit den sozialen Veränderungen und Problematiken der spezifischen Umgebung beschäftigten und in mehreren Kiezspaziergängen über die jüngsten Entwicklungen der Gentrifizierung sprachen. Allerdings fanden in diesem Rahmen nur sporadische Kontakte mit den dort lebenden Menschen statt, weshalb ich in diesem Fall nicht von einer Interaktion mit den Akteur_innen des unmittelbaren Umfelds sprechen würde.

bleibt eine abstrakte, die unabhängig vom lokalen Kontext funktionieren soll und es letztendlich auch tut. Auch wenn lokale Orte einbezogen und sich angeeignet wurden, so erfolgte das, der Logik entsprechend, in einem einseitigen Prozess: Die meisten *KNOT*-Akteur_innen arbeiteten mit den lokalen Orten, Aspekten und Geschichten, die für die Entwicklung ihrer jeweiligen Kunstprojekte und deren Implementierung im Rahmen von *The KNOT* von Interesse waren, ohne sich gezielt einem wechselseitigen und offenen Prozess auszusetzen, in dem die lokalen Akteur_innen ebenfalls zu Handelnden hätten werden können.

Diese Arbeitsweise war natürlich auch dem kurzen temporären Format von *The KNOT* und nicht ausschließlich dem Desinteresse der Künstler_innen geschuldet. Das Format ließ im Grunde keine intensivere, längerfristige und nachhaltigere Auseinandersetzung und Verknüpfung mit den jeweiligen lokalen Umfeldern zu. Das bedeutete jedoch nicht, dass Akteur_innen des sozialen Umfelds von *The KNOT* konzeptionell ausgeschlossen oder nicht beachtet wurden. Im Gegenteil war die Interaktion und Verknüpfung mit demselben, wie bereits eingangs erläutert, fester Bestandteil des Konzepts. Viele der künstlerischen Einzelprojekte versuchten dementsprechend, eine „symbolische Schwelle“[134] (Lewitzky 2005, S. 66) abzubauen. Das galt, wenn auch nicht bewusst unterlassen, jedoch nur bedingt für das Gesamtprojekt. Sowohl die physisch-materielle Struktur von *The KNOT* als auch die inhaltliche Programmierung, die Veranstaltungen und die teilnehmenden Akteur_innen bedienten sich durch Ästhetik, Sprache, Verhaltensformen und andere Handlungen aus einem bestimmten Repertoire von Symboliken, das sowohl mit weniger kulturellem Kapital ausgestattete soziale Gruppen als auch solche, für die die „Sprache“ eines international ausgerichteten Gegenwartskunstprojekts bislang fremd war, ausschloss.[135] Auch wenn *The KNOT* laut Konzept als intendiert öffentlicher Raum Gegenteiliges anstrebte und als temporäre Intervention in den städtischen Raum andere Nutzungsformen und Repräsentationsmöglichkeiten auch für andere soziale Gruppen als die der künstlerischen oder aktivistischen Akteur_innen bieten wollte, wurde eine unsichtbare Grenze zwi-

[134] Die „symbolische Schwelle“ bezeichnet in diesem Fall die machtvollen Dynamiken, die wirksam werden, wenn es um den Zugang zu Kunstwerken, -projekten und -orten geht. Ausführlicher dazu: Kapitel „Das Künstlerische Feld im Feld der Macht“, S. 49).

[135] Ein ganz konkretes Beispiel dafür war die Aufmachung des Programmheftes, welches zwar auf Rumänisch verfasst war, aber außer dem Titel und der Bezeichnung keinerlei Kurzbeschreibungen zu den jeweiligen Veranstaltungen enthielt. Allein aus den Titeln lässt sich wenig erschließen, aus den Bezeichnungen wie „Workshop“ oder „Performance“ für nicht gegenwartskunstaffine Menschen ebenso wenig. Bei vielen Veranstaltungen war klar, dass sie auf Englisch stattfinden würden, was wiederum eine Zugangshürde darstellte. Die Ästhetik des Programmheftes trug mit den Farben Grellblau auf Gold, ohne jeglichen schriftlichen Hinweis darauf, dass es sich um ein Kunstprojekt handelte, ebenfalls nicht zu einem einfachen Verständnis und der Klärung von Fragen, wie „Was passiert hier? Worum geht es?“, bei.

schen einem undefinierten Innen und Außen des Projekts stetig neu hergestellt, die die Interaktion zwischen den *KNOT*-Teilnehmer_innen und den (zufälligen) Besucher_innen (Publikum) somit auf einige der künstlerischen Einzelprojekte beschränkte. Das Gesamtprojekt eröffnete im Grunde keinen Repräsentationsraum für nichtinterne Teilöffentlichkeiten. In Gesprächen mit *KNOT*-Teilnehmer_innen wurde deutlich, dass einige ein kritisches Selbstbild entwarfen, in dem sie sich als Teil eines Kunstkontexts verstanden und reflektierten, der immer auch Produktionsort von Wissen, Bedeutungen und schlussendlich Macht ist und in dem sie selber als Produzent_innen Zugänge regulierten. Allerdings entwickelten sich aus diesem Reflexionsprozess – so zumindest meine Beobachtung – keine konkreten Handlungsoptionen für die alltägliche Vermittlung und Interaktion mit dem sozialen Umfeld (Parkbesucher_innen, Anwohner_innen), die der Reproduktion einer „symbolischen Schwelle" hätten entgegenwirken können. So gab es zum Beispiel weder jemanden, der/die sich explizit dafür verantwortlich fühlte, Fragen von Passant_innen bzw. potenziellen Besucher_innen zum Projekt zu beantworten oder Zusammenhänge zu erklären. Nur sporadisch wurde der Versuch unternommen, diese zum längeren Verweilen im *KNOT* (als Ort) einzuladen, woraus sich eventuell Formen der Teilhabe hätten entwickeln können. Explizit für die Nachbarschaft bzw. die Anwohner_innen verfasste Einladungen zu Veranstaltungen oder kurze eingängige Beschreibungen der Inhalte und Anliegen des Gesamtkunstprojekts gab es gar nicht.[136] Theoretisch war angedacht, dass jede_r sich mit eigenen Ideen und Vorschlägen in das laufende Programm einschalten konnte, allerdings gab es auch hier wiederum niemanden, der/die dafür Verantwortung übernahm, diese Option zu vermitteln oder etwaige Hilfestellung oder „Anleitung" dabei zu geben. So nutzten, wenn überhaupt, nur wiederum Akteur_innen aus Kunst, Aktivismus und Wissenschaft diese Möglichkeit, die die dafür notwendigen und erwarteten Fähigkeiten, Kompetenzen und Wissen hatten.

Ein weiterer bereits angesprochener Faktor, der den Zugang zu *The KNOT* zusätzlich erschwerte, betrifft die physisch-materielle Struktur des Projekts, kurz die Gestaltung des konkreten Ortes. Je nach Anordnung der mobilen Elemente, wie LKW, Tische, Bänke, Kochstelle und der aufblasbaren Zeltstrukturen, repräsentierte das Ensemble mal eher ein in sich geschlossenes Camp, das nach außen hin eine Privatsphäre vermittelte, mal eher

[136] Gezielte Besucher_innen, die fast ausschließlich dem Bukarester Universitäts-, Kunst- oder Aktivismus-Umfeld angehörten, konnten sich am einfachsten über Website und *Facebook* über das Tagesprogramm informieren. Der Zugang zu digitalen Medien war für den gezielten Besuch einer Veranstaltung oder die temporäre Teilnahme an einem Workshop oder einer Aktion unabdingbar, da nur online umfangreich über das aktuelle Programm informiert wurde und sich teilweise auch vorab für bestimmte Angebote angemeldet werden musste.

ein loses Nebeneinander, durch das man problemlos passieren konnte, ohne das Gefühl zu bekommen, ein spezielles „Innen“ zu durchqueren.[137] Sowohl hinsichtlich der inhaltlichen Offenheit (jede_r kann theoretisch mitmachen und dazugehören) als auch hinsichtlich der physischen, bemerkte eine der eingeladenen Künstlerinnen:

„I think this is the paradox of what has happened: That it is too open. People just come through and pass. They subconsciously know that they are not really inside. They are outside because there is no inside. There is no interior where they can really be involved.” (Pola D., Künstlerin, Interview vom 17.10.2010).

Die Wechselwirkung zwischen physisch-materieller und sozialer Raumproduktion wird in der Problemerhebung besonders deutlich: Die Offenheit, die konzeptuell auf dem Anspruch fußte, ein partizipatives Kunstprojekt sein zu wollen, wurde zur Krux und letztendlich zur Hürde, weil nur wenige Anknüpfungspunkte oder „Einstiegshilfen“ für außenstehende potenzielle Teilnehmer_innen / Besucher_innen geboten wurden – eine Hürde insbesondere für diejenigen, die mit solcher Art von Kunstprojekten im öffentlichen Raum bislang wenig oder keine Erfahrung hatten und denen die „Sprache“ für die entsprechenden „Codes“ nicht geläufig ist. Die zu große Offenheit, ohne konkrete Angebote von „Hilfestellungen“, wie man sich *The KNOT* für eigene Interessen und die Entwicklung und Durchführung eigener Ideen nutzbar machen könnte, blockierte außenstehende potenzielle Teilnehmende eher, als dass sie sie zur Partizipation motivierte, würde ich behaupten. Obwohl in informellen Gesprächen unter den Kurator_innen und Künstler_innen diese Problematik und die daraus resultierende nur punktuell stattfindende Interaktion zwischen einem „Innen“ und „Außen“ des Projekts immer wieder kontrovers diskutiert und sehr unterschiedliche Perspektiven und Vorschläge, wie man mit der Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit umgehen sollte, erörtert wurden (auf die Einzelnen werde ich nicht weiter eingehen), entwickelte sich im Laufe der Projektzeit das bereits eingangs erläuterte Narrativ. Dieses begründete die mangelnde Interaktion mit dem fehlenden Wissen der lokalen rumänischen Bevölkerung hinsichtlich des Funktionierens eines partizipativen Kunstprojekts und legitimierte sie letztendlich[138], ohne in erster Linie nach Mängeln in der eigenen Konzeption und Vermittlungsstrategie zu suchen. Interessanterweise wurde dieses Narrativ sowohl von den internationalen als auch den rumänischen *KNOT*-

[137] Die unterschiedlichen Anordnungen wurden von den Kurator_innen oder dem lokalen Produktionsteam nicht gezielt hergestellt (außer für wenige Einzelprojekte, für die z. B. eine bestimmte private oder öffentliche Atmosphäre geschaffen werden sollte). Die Grenzen zwischen eher offen und eher geschlossen/privat waren aber auch fließend und je nach Wahrnehmender/m anders gewichtet.

[138] Eine wiederkehrende Aussage in Interviews mit *KNOT*-Teilnehmer_innen war vom Tenor etwa: „Die Leute kennen so etwas noch nicht, weil es so etwas noch nie hier gab, und wissen deshalb nichts damit anzufangen.“

Teilnehmer_innen reproduziert.[139] In den abschließenden Überlegungen zu diesem Kapitel werde ich differenzierter darauf eingehen.

11.2.7 Aneignungen

Trotz der nur punktuell stattfindenden gezielten Interaktion und Partizipation von Besucher_innen, Passant_innen und Anwohner_innen am Gesamtprojekt *The KNOT* lassen sich verschiedene Formen der spontanen Aneignung derselben ausmachen. Die größte Gruppe dabei nahmen die Kinder der Nachbarschaft ein. Fast täglich wurde *The KNOT* von einer Schar Kinder und Jugendlicher besucht. Die Kinder waren sehr viel neugieriger, vorurteilsfreier und nahmen viel selbstverständlicher die „Angebote" an, die ihnen *The KNOT* bot bzw. die sie für sich vor Ort selber gestalteten, als die Erwachsenen – angefangen bei den täglichen Mahlzeiten bis hin zum spontanen Eigeninitiieren eines Mal-, Bastel- und Zeichennachmittags. Delia P., Künstlerin und Mitglied des lokalen Produktionsteams, erinnert sich:

„While Barbara was making her famous pancakes, five children were waiting patiently for their share, talking loudly and trying to get some attention. I started talking to them and found out that they lived very close by […]. Some of them were going to school and some were not. They were all happy to get my attention and enthusiastically helped inflate one of the 'elephants' (die aufblasbaren Zeltstrukturen, *Anmerk. d. V.*). A table had been laid out with a map of Bucharest and lots of drawing paper and crayons. […]. [T]he children started drawing and asking for paper. The take over operation took about 15 minutes and after that the table became theirs until well into the evening. […]. Gianina, 6, was always smiling and wanting to be hugged. Nicu, 12, was going to a 'back to school' program of an NGO for children and was learning how to write. He seemed filled with enthusiasm for writing, as he was writing color names on the pieces of paper I had given him. More and more children started coming and even some of their parents made drawings […] and parents walking with their children in the park had to stop and let the children draw alongside the 'initiators'. […]. At the end of the evening parents and children were happily gluing the new art on the 'elephants'' legs. […]. Some of the children continued coming in the next weeks and some of them […] seemed eager to improve their writing skills […], and so, in the following days, we improvised a '*KNOT* school' on a bench and filled tons of pages with A-s and B-s and so on. For me this was *The KNOT* at its best, since it offered a flexible platform, ready to be molded on the desires and needs of the community, in this case Roma children and other *Carol Park* locals."
(Delia P., Künstlerin und lokales Produktionsteam, Erinnerungsprotokoll „Spontaneous Children-Initiated Workshop at *The KNOT*, Bucharest", 2010).

[139] Aufgrund der vielen Teilnehmer_innen mit ihren wiederum sehr unterschiedlichen Ansätzen, Meinungen und Erfahrungen übersteigt eine differenzierte Analyse den Rahmen dieser Arbeit. Natürlich wurde das Narrativ nicht von allen in dieser Form vertreten. Dennoch dominierte es in abgewandelten Formen die Gespräche, die ich mit *KNOT*-Teilnehmer_innen führte. Die rumänische Kuratorin Raluca V. räumte auf meine Nachfrage im Interview allerdings auch Versäumnisse auf Seiten der *KNOT*-Initiator_innen ein: „It is true. There should not have been proper manuals for instruction maybe but more time dedicated to explain people the idea and how to use *The KNOT*." (Raluca V., Co-Kuratorin *The KNOT*, Interview vom 31.10.2010).



„Spontaneous Children-Initiated Workshop"

Die rumänische Kuratorin Raluca V. initiierte zusammen mit wechselnden Künstler_innen Karaoke-Nachmittage, an denen die Kinder nicht nur spontan teilnahmen, sondern die sie nach kurzer Zeit „übernahmen" und selber gestalteten, indem sie ihnen bekannte Popsongs – vor allem *Manele*[140] – sangen und dazu performten. Delia P. beschrieb die Situation wie folgend:

„The *KNOT*-Team began their planned karaoke moment with nice pop songs, but soon had to be ready to improvise and sing and dance alongside the children and their friends, who took over the mic and sang 'Manele' songs. A lot of the *KNOT*-staff and artists joined them and for about 20 minutes it looked like a real party in open air." (Delia P., Künstlerin und lokales Produktionsteam, Erinnerungsprotokoll „Spontaneous Children-Initiated Workshop at *The KNOT*, Bucharest", 2010).

Dass viele Kinder regelmäßig kamen und sich *The KNOT* in ihrer Weise aneigneten, hat mit dem lokalen sozialen Umfeld des *Parcul Carol* zu tun, welches, wie bereits beschrieben, als soziökonomisch schwach zu bezeichnen ist. Es mangelt an Freizeiteinrichtungen für Kinder und Jugendliche, die Wohnungen sind für die hier vermehrt lebenden Großfamilien zu klein, so dass sich viele der Jüngeren den Tag über auf der Straße und im Park

[140] „*Manele* ist ein rumänischer Musikstil, der seit den 1990er Jahren die dortige Popmusik dominiert, gleichzeitig aber auch die Bevölkerung in glühende Fans und vehemente Ablehner spaltet. Die Mehrzahl der *Manele*-Komponisten und Interpreten sind Roma." (Auszug aus WIKIPEDIA, http://de.wikipedia.org/wiki/Manele, Zugriff: 15.01.2014).

aufhalten. *The KNOT* bot für sie nicht nur einen geschützten Raum, wo es fast immer zu essen, zu trinken oder die Möglichkeit des „Abhängens“ gab, sondern auch die Option, etwas für sich neues kennenzulernen, sich auszuprobieren und eigene Ideen einzubringen – kurz: Sie fanden Anknüpfungspunkte. Statt der eigentlichen Zielgruppe von erwachsenen Akteur_innen – sowohl aus dem Kunstbereich als auch aus anderen Bereichen oder einfach interessierte Anwohner_innen – waren es im Endeffekt die Kinder und Jugendlichen, die *The KNOT* im weitesten Sinne so nutzten, wie es konzeptuell angedacht war: als Raum der Teilhabe und Interaktion. Sie gehörten somit neben den internen *KNOT*-Akteur_innen zu den Hauptteilnehmenden des Kunstprojekts, was im Laufe der Projektzeit auch die Außenwahrnehmung desselben mitprägte: Manche Passant_innen fragten, ob es sich speziell um ein Angebot für Kinder handelte, einige Journalisten schrieben über ein Sozialprojekt, welches derzeit im *Parcul Carol* stattfinden würde.[141]



Karaoke bei *The KNOT*

[141] Sowohl die Tatsache, dass die Kinder der jeweiligen Umgebung und Kieze, in denen *The KNOT* für die Dauer von jeweils vier Wochen in den Städten Berlin, Warschau und Bukarest stattfand, die größte Gruppe der externen Teilnehmer_innen bildete, als auch die sich dadurch entwickelnde Außenwahrnehmung des Projekts als in erster Linie sozial intendiert war in allen drei Städten sehr ähnlich. Das lag u. a. auch an der Wahl der jeweiligen lokalen Kontexte als Aktionsorte, die sich in ihrer sozioökonomischen Struktur und ihrer soziopolitischen Situation glichen: In Berlin fand *The KNOT* u. a. am Mariannenplatz in Kreuzberg statt, einem migrantisch geprägten Kiez, der von Gentrifizierung betroffen ist, in Warschau im Arbeiterviertel Praga Północ und in Bukarest in unmittelbarer Nähe von Rahova, beides Viertel, die ebenfalls von steigenden Mieten, Verdrängung und sozialem Wandel bestimmt sind. Unabhängig von den differenten politischen Kontexten und Entwicklungen der jüngsten Vergangenheit dieser Städte ließen sich am Beispiel spezifischer lokaler Kontexte und ihrer sozialen Strukturen und Dynamiken viele Parallelen beobachten.

An dieser zunehmend einseitigen Wahrnehmung störten sich vor allem die Kurator_innen, die intendierten, den künstlerischen Ansatz in den Vordergrund zu stellen, über den dann Räume für soziale Gruppen entstehen können anstatt umgekehrt. Allerdings waren sie und auch die *KNOT*-Künstler_innen offen für diese Entwicklungen und versuchten, sie nicht zu verhindern oder abzuwenden. Im Gegenteil, denn die Kinder aus der Nachbarschaft stellten mit ihren Initiativen, Interessen und Geschichten im Grunde die einzige kontinuierliche Verknüpfung zwischen *The KNOT* und dem lokalen Kontext her – eine Verknüpfung, die das Projekt nicht nur offiziell legitimieren sollte, sondern die auch vielfach von den *KNOT*-Akteur_innen angestrebt wurde bzw. ihrem Selbstverständnis des/r sozial engagierten Künstler_in entsprach, aber auf anderen Ebenen wie beschrieben nur sporadisch funktionierte.

„We had the kids around at all times, at Mariannenplatz (Kiez in Berlin-Kreuzberg, *Anmerk. d. V.*), at Praga (Stadtteil von Warschau, *Anmerk. d. V.*) and also here in Bucharest. They are always the ones who can tell you immediately if you are boring or not. They always find something that is of interest to them and where they can take part in. This is the first step of realizing that what we are doing is different from presenting an exhibition of ready-made works or presenting a performance on stage. Instead, you have this process and the live action every day." (Raluca V., Co-Kuratorin *The KNOT*, Interview vom 31.10.2010).

Durch die spontanen Aneignungen, auf die die *KNOT*-Akteur_innen ebenfalls spontan reagieren mussten, entstand ein sozialer Raum, der von dem konzeptionell gedachten und versucht praktizierten[142] abwich bzw. ihn erweiterte. Er wurde viel stärker durch Improvisationen und Zufälligkeiten bestimmt, die ihn letztlich weitaus anschlussfähiger werden ließen als die anfänglichen Versuche, bestimmte Vorstellungen von Sozialraum im Rahmen künstlerischer Praktiken in der Alltagspraxis umzusetzen. In diesem Rahmen wurden die normativen Vorstellungen, die die „Räume der Repräsentation" bei *The KNOT* überwiegend bestimmten, unterlaufen, indem Repräsentations- und Aneignungsformen, Erfahrungen, Interessen und Positionen von anderen Akteur_innen als den *KNOT*-Teilnehmer_innen an der Produktion derselben aktiv beteiligt waren. Weitere Momente der Aneignung ergaben sich beispielsweise durch die bereits erwähnten Hochzeitsgesellschaften, die als Foto-Kulisse und Hintergrundmotiv das *KNOT*-Ensemble im Park wählten. Auch wenn der Akt des Interagierens nur kurz dauerte, würde ich ihn als eine Form spontaner Umnutzung des Projekts für eigene Interessen bezeichnen. Hierbei verschoben

[142] Wie bereits beschrieben, waren soziale Praktiken des gemeinsamen Kochens, Essens und Freizeit miteinander Verbringens der *KNOT*-Akteur_innen konzeptioneller Teil des Projekts, die sich mit künstlerischer Ideenentwicklung, Aktion und Produktion verbinden sollten.

sich, mehr als bei anderen Interaktionen im Projektrahmen, machtvolle Gefüge und Dynamiken, die den Sozialraum *The KNOT* mit strukturierten. Während die punktuell teilnehmenden erwachsenen Besucher_innen sowie die Kinder sich den „Regeln" des Sozialraums *The KNOT* in unterschiedlicher Weise „unterordneten", reproduzierten und damit auch die Wissenshierarchien der *KNOT*-Akteur_innen akzeptierten, wurden dieselben und das Projekt im Ganzen durch die fotografierenden Hochzeitsgesellschaften ungefragt zum passiven Objekt der Betrachtung und Nutzung.

11.2.8 Zwischen Kunst- und Sozialprojekt

Die Grenzen zwischen Kunst- und Sozialprojekt waren den ganzen Projektzeitraum von *The KNOT* über fließend. Bei einzelnen Projekten und Aktionen fragte ich mich wiederholt, ob Kunst hier nicht mehr zur Folie wurde, auf der soziale Praktiken und Anliegen ausgehandelt und letztendlich legitimiert wurden. Es lässt sich, wie schon eingangs erläutert, kein einheitlicher Kunstbegriff benennen, der *The KNOT* zugrunde lag. Im Projektkonzept blieb er vage darauf beschränkt, sich mit gesellschaftlichen Phänomenen und Fragen auseinanderzusetzen. So konnten sich die teilnehmenden Künstler_innen sehr frei mit ihren eigenen Ansätzen und Verständnissen einbringen, um das Vakuum „Kunstprojekt" zu füllen. Zum Kunstraum wurde *The KNOT* aus meiner Perspektive immer dann, wenn künstlerische Ideen, Positionen und Praktiken den Ausgangspunkt bildeten, um sich bestimmten sozialen Fragestellungen, Situationen, Umfeldern und Konfliktfeldern zu nähern und mit diesen zu arbeiten. In diesem Sinne würde ich sagen, dass beispielsweise beide von mir zuvor diskutierten Einzelprojekte im Rahmen von *The KNOT* – „Culinary Construction. A plan for a non-hierarchical cooking site" und „Lovers & Enemies. A Soap Opera Set" – nicht nur soziale Räume, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag, sondern auch künstlerische schafften bzw. der künstlerische Ansatz jeweils den Ausgangspunkt bildete: Beide Projekte intendierten, einen Interaktions- und Kommunikationsraum zu schaffen. Barbara R. versuchte mittels der sozialen Praktiken des Kochens und gemeinsamen Essens, einen Raum für die Vermittlung und den Austausch künstlerischer Ideen herzustellen. Mihaela K. und Dilmana Y. entwickelten hingegen mittels der Parodie des Genres *Soap Opera* ein eigenes künstlerisches Format, das Spielraum ließ für Aneignungen, Verfremdung, Identifikation und Reflexion über stereotype Geschlechterrollen und -bilder im Spezifischen und herrschende Gesellschaftsstrukturen im Allgemeinen. Die Problematik der Umsetzung und die Interaktionsformen in der Praxis seien an dieser Stel-

le, da bereits zuvor diskutiert, ausgespart. So würde ich behaupten, dass in diesen und weiteren Einzelprojekten im Rahmen von *The KNOT* durchaus neue Formen und Momente der Verschränkung entstanden, die sich weder als rein künstlerisch noch als rein sozial analysieren lassen. Sie besaßen stattdessen das Potenzial, Räume zu kreieren, die durch die Verknüpfungen von künstlerischen mit sozialen Aspekten, Ansätzen und Praktiken vor allem Formen von Öffentlichkeit herstellten – und insofern als politische zu bezeichnen wären. Im anschließenden Kapitel „*The KNOT* als öffentlicher Raum: Befragung politischer Dimensionen" werde ich das ausführen.

Eine kontinuierliche Verknüpfung des Gesamtprojekts mit dem sozialen Umfeld des Ortes hat sich meiner Meinung nach über den vierwöchigen Projektzeitraum nicht entwickelt. Nur in einigen künstlerischen Einzelprojekten und Momenten ließen sich temporäre Interaktionen in Form von Teilhabe und/oder Aneignung durch Parkbesucher_innen und Anwohner_innen beobachten. So entstand an dem Ort *The KNOT* ein prozessualer sozialer Raum, der täglich aufs Neue in erster Linie durch das Zusammenkommen der *KNOT*-Teilnehmer_innen (*Community*) hergestellt wurde sowie in unterschiedlicher Gewichtung durch die Partizipation gezielter und zufälliger Besucher_innen. Dieser Raum funktionierte geschlossen für sich, war aber wenig mit dem lokalen Kontext verknüpft.

11.2.9 Soziale Raumproduktionen bei *The KNOT:* abschließende Überlegungen

„Was sich für mich über die Dauer des Projekts gezeigt hat, ist, dass es ganz stark ist auf der Ebene der Vernetzung der teilnehmenden Künstler und Künstlerinnen und Teamleute und den Menschen aus den drei Städten, die Lust hatten mitzumachen."
(Markus B., Co-Kurator *The KNOT*, Interview vom 22.10.2010).

Diese Einschätzung des Co-Kurators Markus B. deckt sich mit meinen Beobachtungen. So hat *The KNOT*, in allen drei Städten vergleichbar, in erster Linie die interne Vernetzung und den Austausch der teilnehmenden Künstler_innen befördert, und zwar sowohl auf der sozialen Ebene des sich Kennenlernens und gemeinsam eine „gute Zeit" Verbringens als auch auf der professionellen der künstlerischen Produktion: Hier wurde sich in erstaunlichem Maße[143] gegenseitig bei der Realisierung der künstlerischen Einzelprojekte unterstützt, inspiriert, ausgetauscht und Pläne für gemeinsame Projekte in der Zukunft entwi-

[143] Ich finde das erstaunlich, da die überwiegenden Erfahrungen vieler Akteur_innen unterschiedlicher Kunstszenen und -bereiche (lokal, national, transnational) eher gegensätzliche sind. Das (transnationale) Kunstbetriebssystem unterliegt seit Jahren einer Ökonomisierung und ist, wie bereits im Kapitel „Soziale und im ökonomische Verflechtungen Kunstfeld" ausgeführt, vielfach durch Selbstvermarktung, Konkurrenz, Individiualismen sowie machtvolle Ein- und Ausschlussdynamiken bestimmt. Ansätze und Praktiken kollektiven und solidarischen Zusammenarbeitens sind hingegen rar. Einige Künstler_innen, mit denen ich sprach, erzählten mir, sie würden im Rahmen von *The KNOT* das erste Mal in ihrer Laufbahn umfangreiche Erfahrungen mit gemeinschaftlicher künstlerischer Produktion machen.

ckelt. Die Idee des kollektiven Zusammenarbeitens wurde von den meisten Teilnehmer_innen ernsthaft angestrebt und zu praktizieren versucht. Auch wenn ich damit nicht sage, dass es sich deshalb um einen machtfreien Raum handelte, der geschaffen und reproduziert wurde (siehe dazu: Kapitel „Sozialer Raum, Macht und *Community*“, S. 190). Die Praktiken des Vernetzens, Austauschens und kollektiven Zusammenarbeitens funktionier(t)en meiner Meinung nach nicht selbstlos und ausschließlich der Idee der Gemeinschaftlichkeit, jenseits von Selbstvermarktungslogiken, verschrieben (auch wenn dies eine ideelle Vorstellung und ein Ziel Einzelner sein mochte). Im sich zunehmend ökonomisierenden (transnationalen) Kunstfeld (vgl. McRobbie 2002, S. 279-281; ausführlicher dazu: Kapitel „Soziale und im ökonomische Verflechtungen Kunstfeld“, S. 47), in welchem um die knappen Gelder von Stiftungen, Fonds und Institutionen für Projekte und Werkrealisationen konkurriert wird, werden die oben genannten Praktiken immer zentraler für den/die Einzelne/n. Es gilt, Kontakte zu knüpfen, Beziehungen aufrechtzuerhalten, neue, für die eigene Laufbahn eventuell „nützliche“ Akteur_innen kennenzulernen, Zugänge zu bestimmten Institutionen, Initiativen oder Gruppen zu bekommen oder sich durch die schnell zugesagte Teilnahme an einem zukünftigen Gemeinschaftsprojekt – zumindest temporär – finanziell abzusichern sowie die weitere Laufbahn als Künstler_in zu sichern. Die Verschränkung von ideellen Vorstellungen und Anliegen des Netzwerkens und Austausches mit solchen, die auf die eigennützigen Interessen im Kunstbereich zielen, finden sich in fast allen temporären Gruppen(kunst)projekten wie *The KNOT*, möchte ich behaupten.

Wie bereits erörtert, fanden Vernetzungen mit dem lokalen Umfeld hingegen nur punktuell statt. Mich auf Appadurais Überlegungen zu Lokalität beziehend (Appadurai 1996, S. 178-190), wurde diese im Rahmen von *The KNOT* vor allem durch die *KNOT-Community* hergestellt, anstatt im Wechselspiel mit dem lokalen Kontext und seinen Akteur_innen. Unabhängig vom Standort von *The KNOT* in Berlin, Warschau oder Bukarest blieb der lokale Bezugsrahmen das Projekt und seine Struktur selber. Da das hauptsächliche Publikum der künstlerischen Einzelprojekte sich aus der *KNOT-Community* generierte, fehlte auch hier der Spiegel eines „lokalen Außen“. Um erneut an die Worte des Co-Kurators Kuba S. zu erinnern (vgl. Zitat auf S. 197):

„The [*KNOT*]people […] created a certain type of identity and a certain type of community around it. It was actually the main public what was created in a sense.”

(Kuba S., Co-Kurator *The KNOT*, Interview vom 22.10.2010).

Die Tatsache, dass das Publikum in erster Linie aus den Akteur_innen von *The KNOT* selbst bestand, wurde von den Kurator_innen und den meisten Künstler_innen nur wenig problematisiert, sondern eher hingenommen und mit jeweils kontextspezifischen Erklärungen legitimiert. Auf diese komme ich gleich zu sprechen. Letztendlich kann man sagen, dass *The KNOT* – unabhängig vom jeweiligen städtischen und lokalen Kontext – überall sehr ähnlich funktionierte. Die Soziologin und *KNOT*-Teilnehmerin Joanna E. resümierte:

„When I think about *The KNOT* in the different locations and cities, what is really surprising to me is that the situations should differ but that they do not. In all places, the same things do or do not work more or less in the same way. This is quite interesting, because you would expect that if you go to a public space, the context makes the thing, but here it turns out that *The KNOT* has its own strong identity which makes the context." (Joanna E., Soziologin, Interview vom 18.10.2010).

Ich teile Joanna E.`s Beobachtung, dass nicht in erster Linie das jeweilige lokale Umfeld die Projektstruktur, -entwicklung und den -alltag bestimmten, sondern dieses erst durch *The KNOT* und mit seiner eigenen Dynamik und Identität produziert wurde. Obwohl es natürlich immer ein wechselseitiger Prozess bleibt, lag die Gewichtung in diesem Fall beim Projekt selber. Die physisch-materielle und die soziale Raumproduktion von *The KNOT* funktionierte in Berlin, Warschau und Bukarest fast identisch: Die physische Struktur, bestehend aus Möbel- und Zeltelementen sowie dem LKW, änderte sich in allen drei Städten und allen Standorten nicht grundsätzlich, sondern nur in der Art ihrer Anordnungen. Der Projektalltag wurde jeweils durch Einkaufen, Kochen, gemeinsame Mahlzeiten und dem (künstlerischen) Arbeiten vor Ort (am Computer, bauen, diskutieren und planen, zeichnen, vorbereiten, organisieren etc.) strukturiert. Jeden Tag gab es ein wechselndes Programm künstlerischer Einzelprojekte und -präsentationen, eine Mischung von in allen Städten ähnlichen Formaten wie Performance, Film, Diskussion, Workshops, aktivistischen Aktionen, partizipativen Projekten. Permanent war eine Gruppe von wechselnden Künstler_innen (vornehmlich aus den drei Städten) und Akteur_innen des jeweiligen lokalen Produktionsteams vor Ort, die unter der Idee der kollektiven künstlerischen Zusammenarbeit die jeweilige *KNOT-Community* bildeten.[144] Dass die Kinder der jeweiligen Nachbarschaften neben den *KNOT*-Teilnehmer_innen das Hauptpublikum bildeten, war ebenfalls an allen Orten ähnlich. Die Kinder kamen regelmäßig und fanden im *KNOT*-

[144] Die *KNOT-Community* wurde, wie bereits dargelegt, erst im Laufe des Projekts von den Akteur_innen selber als solche wahrgenommen und bezeichnet. Das heißt, dass die Identifikation mit dem Projekt und seinen Teilnehmer_innen mit der Zeit zunahm, vor allem bei denjenigen, die länger dabei waren.

Alltag des Kochens, Essens, Bauens, Musikmachens etc. jeweils genügend Aneignungs- und Anknüpfungsmöglichkeiten. Sie bildeten sowohl in Berlin in Kreuzberg am Mariannenplatz (anders als am Standort Kulturforum und Tempelhofer Feld) als auch in Warschau und Bukarest die wesentliche Verknüpfung zwischen dem Projekt und dem sozialen Umfeld des Ortes, an dem *The KNOT* stattfand. Interaktionen zwischen *The KNOT* und anderen (erwachsenen) Besucher_innen beschränkten sich in erster Linie auf einige der künstlerischen Einzelprojekte – auch das war in allen Städten vergleichbar. Soviel an wiederholt zusammengefassten Faktoren und Spezifika in Kürze.[145]

Die Herstellung von Identität und Lokalität im Rahmen von *The KNOT* folgte in diesem Sinne der Logik des Gesamtprojekts, welches sich in der Praxis auf die internen Prozesse, Interaktionen und Vernetzungen konzentrierte. Die Utopie eines kollektiv gestalteten, sozialen (Kunst)Raums im öffentlichen Stadtraum wird nicht lokalisiert, sondern bleibt abstrakt, so dass sie sich zwangsläufig und ausschließlich auf die nomadische *Community* beziehen muss, anstatt auf die Auseinandersetzung mit den sozialen Umfeldern der spezifischen städtischen Kontexte. Diese Logik entsprach allerdings nicht den offiziellen Narrativen der *KNOT*-Akteur_innen. Für meine Forschungsfrage hinsichtlich der Zugänge und Perspektiven der Akteur_innen auf künstlerische Interventionen in den öffentlichen Stadtraum vor dem Hintergrund des postsozialistischen Kontextes erachte ich die divergierenden Narrative über die jeweiligen lokalen Kontexte[146] als einen zentralen Untersuchungsaspekt. Die Narrative sollten jeweils legitimieren, warum die Interaktion des Projekts mit dem jeweiligen sozialen Umfeld nicht bzw. nur punktuell funktionierte. Die Gründe dafür wurden demnach nicht (auch) in der projektinternen Struktur und Praxis gesucht bzw. diese nicht grundsätzlich kritisch reflektiert.

So kursierte für den Berliner Kontext das Narrativ, dass ein potenzielles Publikum dort bereits übersättigt wäre von solcher Art „Kunst im öffentlichen Raum"-Projekt mit partizipativem Ansatz. Die Leute würden künstlerische und aktivistische Aktionen im öf-

[145] Natürlich gab es im Einzelnen auch erhebliche Unterschiede bei *The KNOT* an den verschiedenen Orten: was die Einzelprojekte, die jeweiligen Akteur_innen, die Gruppendynamiken, die Städte und Standorte mit ihrer jeweiligen Spezifik, dem Wetter etc. anbelangt. Dazu bedarf es eines differenzierten Vergleichs, der jedoch nicht Untersuchungsfokus dieser Arbeit ist und deshalb kein Bestandteil derselben. Die genannten zentralen Spezifika äußerten sich aber in der Tat sehr ähnlich und ließen nicht nur mich zu dem Schluss kommen, dass das Projekt eine starke, vor allem nach innen gewandte Eigendynamik entwickelte.

[146] Die jeweiligen kollektiven Erzählungen wurden von den *KNOT*-Teilnehmer_innen also projektintern entwickelt, weitergetragen und verhinderten ggf. aufkommende Gefühle von Selbstkritik oder gar Scheitern. Vor allem den Kurator_innen, in der Rolle der Repräsentant_innen des Projekts, dienten sie nicht nur informell, sondern auch als offizielle Erklärungen dafür (z. B. gegenüber Presse und Geldgebern), warum die konzeptionell angedachten Verknüpfungen zwischen Kunstprojekt im öffentlichen Stadtraum und seinem lokalen Umfeld nicht bzw. nur teilweise realisiert werden konnten.

fentlichen Stadtraum bereits seit Jahren kennen und wären aus diesem Grunde wenig oder nicht (mehr) interessiert, daran teilzunehmen. Um die Aufmerksamkeit der Berliner_innen zu bekommen, müsse man mit einem Kunstprojekt etwas Spektakuläreres veranstalten als Kunst-, Arbeits- und Lebensräume in den Stadtraum zu transferieren. Das Narrativ für Bukarest (vergleichbar mit Warschau) lautete hingegen, dass die rumänische Mehrheitsbevölkerung aufgrund noch mangelnder Kenntnisse und Wissen sowohl über partizipative Ansätze im Rahmen von Kunstprojekten als auch über Kunst im öffentlichen Raum, jenseits von Skulpturen und Denkmälern im Stadtraum, nichts mit *The KNOT* anzufangen wisse und sie deshalb auch nur wenig Interesse an dem Projekt oder gar der Teilhabe daran habe. Diese Meinung teilten nicht nur die nicht-rumänischen *KNOT*-Teilnehmer_innen, sondern auch die rumänischen. Doina A., eine der Co-Organisatorinnen der Gruppe *e_cart* äußerte sich zum Beispiel folgend:

„It is difficult to attract the public here, because it is not used to seeing events like this. Usually they see just commercial festivals. It`s strange for them when something is for free. […] The impact [of *The KNOT*] on the public could be that they might learn what it`s all about, because this kind of concept of art in public space is not very known here. People do not know what it means." (Doina A., Co-Organisation/Produktionsteam *e_cart*, Interview vom 18.10.2010).

Der Berliner Co-Kurator Oliver B. beschrieb mir im Interview sogar seinen Eindruck, dass die Leute in Bukarest gar nicht offen wären, diese Art von Kunstprojekt überhaupt kennen zu lernen, womit er im Grunde, so könnte man folgern, anders als in diesem Fall z. B. der rumänische Philosoph Vlad M., auch nur wenig Potenzial für die Vermittlung von Ansätzen und Inhalten durch *The KNOT* in Bukarest sah. Gleichzeitig assoziierte er die Aspekte „Teilhabe" und „soziales Erleben" im Rahmen eines Kunstprojekts als typisch für den Berliner Kulturbereich – womit er klare Abgrenzungen schafft, die das mangelnde Implementieren eines solchen Projekts in andere Kontexte erklären (können).

„Vielleicht ist es klar ein berlinspezifisches Projekt, weil es sehr auf Teilhabe und das Erleben von sozialen Situationen abzielt […]. Es stellt natürlich auch eine Herausforderung dar. Man setzt da so etwas Lustiges, Farbenfrohes in die Landschaft und sagt dann: 'So, schauen wir mal, was wir damit anfangen und schauen wir mal, was ihr damit anfangen könnt.' Und klar, gibt es halt ganz oft Leute, die nichts damit anfangen können. Dafür muss man auch eine Offenheit haben. Hier in Bukarest habe ich oft den Eindruck, dass die Leute so mit anderen Dingen beschäftigt sind, dass sie diese Offenheit nicht haben. Dass das Ganze gar keine Frage für sie aufwirft, weil sie es nicht kennen und es sie einfach nur verwundert und sie sich auch nicht trauen, die Frage zu stellen. Ich weiß es nicht. In Warschau wurde einem die Frage schon gestellt: 'Was soll das Ganze und wo geht's denn damit hin?' Und in Berlin auch, noch viel härter, aber hier habe ich das Gefühl, man ist halt

so da und keinen interessiert es. Die Einzigen, die sich daran stören sind die Polzisten, weil es ihre alltägliche Ordnung unterläuft.“ (Oliver B., Co-Kurator *The KNOT*, Interview vom 23.10.2010).

Auch wenn von keinem der *KNOT*-Akteur_innen in konkreter Weise ausgesprochen, wird durch diese Narrative ein Bild des „postsozialistischen“, rumänischen Gesellschaftskontext entworfen und reproduziert, welches die lokale Bevölkerung und damit auch ein potenzielles Publikum (immer noch) als defizitär gegenüber einem „westeuropäischen“ Wissen- und Erfahrungshorizont zeichnet. Obwohl es sich bei *The KNOT* um ein begrenztes Feld handelt – das Verständnis und den Zugang zu spezifischen Ansätzen von Kunst im öffentlichen Raum –, wird ein Szenario konstruiert, welches die Notwendigkeit der Vermittlung verlangt. Grob gesagt, soll die Idee, Kunst als sozialen und öffentlichen (Kommunikations)Raum zu verstehen, verbunden mit bestimmten künstlerisch-partizipativen Ansätzen und Formaten, die in anderen Kontexten entwickelt, erprobt und sich „bewährt“ haben, im „Neuland“ Rumänien bzw. Bukarest eingeführt, gesellschaftlich vermittelt und tragfähig gemacht werden. Zurückkommend auf die in Kapitel „*The KNOT*: Der imaginäre bzw. imaginierte Raum“ bereits erwähnten Förderziele EU-europäischer Kulturfonds, die dieser Logik entsprechen, scheint das Gesamtprojekt *The KNOT* demnach in der Praxis eine weitgehend ungebrochene Antwort darauf zu geben. Wie bereits bei Barbara R. mit ihrem Projekt „Culinary Construction. A plan for a non-hierarchical cooking site“ angemerkt, bleiben, dieser Logik folgend, z. B. Verständnisse und Zugänge zu Kunst sowie sozialem und öffentlichem Raum, die auf den spezifischen Erfahrungen der Menschen mit der sozialistischen Ära sowie den Transformationsprozessen im Anschluss daran beruhen, wenn auch eventuell nicht-intendiert, vielfach unbeachtet und unreflektiert. Der Nachholungsgedanke, auf den die Vermittlungsbestrebungen zurückzuführen sind und der die ehemals sozialistischen und kommunistischen Gesellschaften seit den Umbrüchen von 1989 begleitet, bestimmt bis in die Gegenwart, wenn auch selten offenkundig, nicht nur die Außenperspektiven auf die Kontexte der Region, sondern auch vielfach die Selbstwahrnehmung der Akteur_innen vor Ort (vgl. u. a. Badovinac 1999, Pejic 2005, Darieva/Kaschuba 2007, Vonderau 2007, Babias 2008)[147]:

[147] Asta Vonderau verweist darauf, dass die Imagination, symbolische Konstruktion und Reproduktion eines rückständigen und defizitären „osteuropäisch-postsozialistischen“ Kontexts im Gegensatz zu einem modernen, fortschrittlichen „westeuropäisch-spätkapitalistischen“ nicht nur einseitig durch Vorstellungen und Diskurse im „Westen“ bestimmt sind. Auch in den ehemals sozialistischen Ländern selbst werden entsprechende Stereotype und Bilder vom rückständigen „Osten“ und modernen „Westen“ produziert (vgl. Vonderau 2007, S. 223) und ein defizitäres Selbstbild imaginiert. Die serbische Kunsthistorikerin und Kuratorin Bojana Pejic geht in ihrem Artikel „The Center-Periphery

„People are not familiar with these kinds of things. This is a gap which is hard to fill all of a sudden. But that`s why it is important that this kind of project is happening here for the first time. It is establishing a practice and maybe people will continue to meet and do these kinds of projects afterwards. It is about establishing a model, not a mass movement model, but a model of occupying space, of creating public space." (Vlad M., Philosoph, Interview vom 12.10.2010).

Der rumänische Philosoph Vlad M. schließt sich mit seinen Aussagen in gewisser Weise der Nachholungsthese an. Allerdings versteht er die mangelnden Erfahrungen mit sowie Kenntnisse und Wissen über „Kunst im öffentlichen Raum"-Projekte wie *The KNOT* nicht in erster Linie als Defizit, sondern als Potenzial, um politische Räume, also Teilöffentlichkeiten herzustellen, indem man eine Struktur schafft, die ggf. provoziert, befremdet, aber im besten Fall auch Fragen aufwirft: Fragen, die zur Diskussion über Verständnisse von öffentlichen Räumen, ihren Zugängen, Nutzungsoptionen und -konflikten sowie letztendlich über das Potenzial von Kunst dabei anregen. Im folgenden Kapitel werde ich mich mit den politischen Dimensionen im Rahmen von *The KNOT* beschäftigen, die aus meiner Perspektive zur Herstellung öffentlicher Räume geführt haben.

11.3 *The KNOT* als öffentlicher Raum: Befragung politischer Dimensionen

Im Folgenden möchte ich unterschiedliche Zugänge diskutieren, die *The KNOT* als öffentlichen bzw. politischen Raum konzeptualisieren[148]. Dazu schaue ich mir zuerst die Verständnisse der *KNOT*-Akteur_innen an. Anschließend untersuche ich, von meinem Verständnis politischer Praxis ausgehend, inwiefern die alltäglichen Praktiken sowie beispielhafte künstlerische Einzelprojekte bei *The KNOT* punktuell politische Momente generierten, obwohl sich die Künstler_innen selber einer politischen Lesart ihrer Projekte verschlossen. Als Letztes verweise ich auf eine Dimension jenseits von spezifischen Anrufungen politischer Praxen, indem ich in Anlehnung an Überlegungen von Paul/Schaffer (2009), Bröckling/Feustel (2010) und Wenzel (2011) einen politischen Moment im Spannungsfeld der verschiedenen Verständnisse, Vorstellungen und Narrative, die bei *The KNOT* zusammentreffen, auszumachen suche.

Paradigm Once Again" (2005) hinsichtlich der Imagination eines in Peripherien („osteuropäische" Länder) und Zentren („westeuropäische" Länder) geteilten Europas der Frage nach, „[…] in which ways we, as the margins or the others, actually produce the center ourselves and hence make it *the center*. I am interested in questioning our share in the constitution of ourselves as marginal and/or peripheral selves." (Pejic 2005, S. 436). Ausführlicher dazu: Kapitel „*Othering*-Prozesse und die Fortsetzung binärer Denklogiken im Kontext europäischer Prozesse der Gegenwart", S.66.

[148] Mit der Gleichsetzung von öffentlichem mit politischem Raum folge ich einem politischen Öffentlichkeitsbegriff, wie ihn u. a. Fraser (1990/2005), Deutsche (1998) und Marchart (1999/2004) vorschlagen. Ausführlich dazu: Kapitel „Öffentlichkeitskonzepte und Perspektiven aus der politischen und feministischen Theorie", S. 92.

11.3.1 Die politischen Dimensionen von *The KNOT* aus Sicht der Akteur_innen

Wie bereits im letzten Kapitel angerissen, wurde ein öffentlicher und somit gesellschaftlich relevanter Raum im Verständnis der rumänischen Kuratorin und der rumänischen Teilnehmer_innen im Bukarester Kontext in erster Linie über die Produktion und Präsentation eines „Modells" geschaffen, das es in dieser oder ähnlicher Form vor Ort bislang noch nicht gegeben hatte. Die in den öffentlichen Stadtraum intervenierende Struktur von *The KNOT* sollte irritieren und damit letztendlich Fragen provozieren sowie Ideen und Vorstellungen in Bewegung bringen – zum einen darüber, was Kunst im öffentlichen Raum jenseits von Denkmälern und Stadtmöblierung sein kann, zum anderen über Alternativen der Nutzung öffentlicher Stadträume jenseits von Konsum, Verkehr, Parteipolitik oder als reine Transitorte. In diesem Sinne wurde die Produktion der räumlichen Struktur von *The KNOT* als solche nicht nur als eigenständige künstlerische Praxis verstanden, sondern gleichzeitig als eine, die gezielt eine Auseinandersetzung mit einem Konzept politischer Öffentlichkeit implizierte. Die Inhalte der künstlerischen Einzelprojekte erhielten, dieser Logik folgend, eine untergeordnete Rolle gegenüber der Gesamtstruktur. Raluca V. bekräftigt das und schließt sich mit ihrer Aussage zur Relevanz des Modellcharakters dem bereits zitierten Vlad M. an, wenn sie sagt:

„It was important that we created different platforms to enable a glimpse of what can be done in public space, of what should be done, that it is a space that does not belong to somebody like the city hall, but that it belongs to all of us and that we should use it. […] At least here in Bucharest, it was much more important to introduce the different structures of *The KNOT,* the model itself, than to work on specific projects and topics in order to show what is possible in an art context." (Raluca V., Co-Kuratorin *The KNOT*, Interview vom 31.10.2010).

Anstatt eine politische Dimension durch das Aufgreifen spezifischer gesellschaftsrelevanter Inhalte und Problematiken herstellen zu wollen, geht es der rumänischen Kuratorin im Grunde um Gegenteiliges: Ein politischer Raum, im Sinne eines öffentlichen Raums, ergibt sich gerade durch die Öffnung der Struktur und das Unkonkrete. Ein Modell wird geschaffen, das anschlussfähig sein soll. Es soll nicht zu viel vorgeben und inhaltlich nicht zu konkret sein, sondern Raum für heterogene Verständnisse, Ideen und Anknüpfungsmöglichkeiten bereithalten, so dass es eher prozessuales Arbeitsinstrument als inhaltsgeladenes Produkt ist.

Zwei Aspekte der *KNOT*-Struktur, die ich grob unter den Stichworten „öffentlich/privat" und „Arbeit/Zeit" zusammenfasse und die ihren mutmaßlichen „Modellcharakter" ausma-

chen, scheinen für die rumänischen *KNOT*-Akteur_innen zentral zu sein für die Herstellung von Öffentlichkeit im lokalen Kontext. Wesentlich dabei ist die Anschlussfähigkeit des „Modells". Der erste Aspekt betrifft das Hinterfragen und Umkehren der Bedeutungen von öffentlich und privat durch die mehrfach beschriebenen Alltagspraxen als Teil des künstlerischen Konzepts bei *The KNOT,* die letztendlich die Grenzen zwischen öffentlicher und privater Sphäre auflösen.

Wie schon zuvor ausgeführt, fand zu sozialistischen Zeiten eine praktische Umkehrung von im klassischen Verständnis privaten und öffentlichen Orten statt: So konnte in Wohnungen und Ateliers ein überwiegend freier Austausch von gesellschaftskritischen und kontroversen Perspektiven stattfinden sowie künstlerisch experimentiert werden, wohingegen der öffentliche (Stadt)Raum weitgehend staatlich kontrolliert wurde, d. h. im Grunde eine Form der staatlichen „Privatisierung" erfuhr[149], die im Zuge der neoliberalen Transformationen nach 1989 in eine ökonomische überging. Diese Erfahrungen bestimmen das Bewusstsein und die Vorstellung vieler Menschen in Rumänien (vergleichbar denen in anderen ehemals sozialistischen Ländern) hinsichtlich öffentlicher (Stadt)Räume und ihre dementsprechenden Praktiken bis in die Gegenwart (vgl. Panait 2011a). Die rumänische Stadt- und Kulturanthropologin Laura Panait spricht von immer noch wirksamen Spuren der Vergangenheit, wenn sie die Angst der Menschen, Regeln zu brechen, erwähnt, die jede Handlung im öffentlichen Raum zu begleiten scheint (vgl. Panait 2011a).

Dass private Orte und Zusammenhänge, wie Familien- und Bekanntennetzwerke, zu öffentlicheren werden können als der im klassischen Verständnis öffentliche (Stadt)Raum sowie öffentliche Institutionen etc., entspricht der vorherrschenden lokalen Erfahrung in Rumänien. Die Praktiken bei *The KNOT*, als *Community* „Privates" wie Alltagstätigkeiten und informelle Gespräche mit „Öffentlichem" wie künstlerischer Produktion, Präsentation und gesellschaftskritischen Debatten zu verknüpfen, sind insofern anschlussfähig an diese Erfahrungen. Unterbrochen wird die Anschlussfähigkeit, indem diese scheinbar privaten, informellen Zusammenhänge bei *The KNOT* in den öffentlichen Stadtraum getragen werden. Hieraus ergibt sich im Verständnis der rumänischen *KNOT*-Akteur_innen der Modellcharakter des Projekts: Der öffentliche Stadtraum wird als Ort adressiert, an dessen Produktion Akteur_innen bzw. Bewohner_innen durch alltägliche, informelle, soziale,

[149] Ausführlicher dazu: Kapitel „Perspektiven auf Öffentlichkeiten in (ehemals) sozialistischen Kontexten", S. 101 und „Feminismus lokal – Entwicklungen von Selbstverständnissen und Praktiken der Künstlerinnengruppe h.arta", S. 110.

künstlerische etc. Praktiken aktiv teilnehmen können. So kann der vielfach als privatisiert wahrgenommene Stadtraum nicht nur im Bewusstsein der Menschen, sondern auch im praktischen Sinne zu einem öffentlichen werden.[150] Wie schon im Kapitel „*Project Spaces* – Raumproduktionen als Konzept bei *h.arta"* diskutiert, entspricht die im „westlichen" Kontext entwickelte dichotome und insbesondere von Geschlechterforscher_innen, wie u. a. Holland-Cunz (2004), Klaus (2004) und Sänger (2007), kritisierte Vorstellung von „öffentlich=politisch" und „privat=nicht-politisch" nicht den mehrheitlichen Erfahrungen in den ehemals sozialistischen Ländern. Deshalb scheint es für diese Kontexte, wie auch für den rumänischen, sinnvoller zu sein, diese Dichotomien gar nicht erst herzustellen. Stattdessen sollten die Verschränkungen, Querverbindungen, Brüche und je nach Zusammenhang unterschiedlichen Bedeutungen von öffentlich und privat in ihrer „sowohl-als-auch"-Logik und durch ihre lokale Anschlussfähigkeit, als mikropolitische Räume produktiv gemacht werden. In diesem Sinne würde auch ich von einer politischen Dimension sprechen, die *The KNOT* hiermit eröffnet, indem die dichotome Trennung zwischen „öffentlicher" und „privater" Sphäre aufgebrochen, zur Disposition gestellt und damit u. a. an lokale Erfahrungen anschlussfähig wird.

Der zweite Aspekt der *KNOT*-Struktur, die ihren Modellcharakter für den lokalen Kontext auszumachen scheint und der eng mit dem ersten verknüpft ist, betrifft die Formen des kollektiven Arbeitens und Zeitverbringens im Rahmen des Projekts. Sie widersetzen sich dem klassischen – sowohl im Sozialismus als auch im Kapitalismus vornehmlich praktizierten – „9 to 5"-Modell und einer entsprechenden Arbeitsethik. Die stattdessen praktizierten und in den öffentlichen Stadtraum getragenen gleitenden und flexiblen Übergänge zwischen künstlerischer und sozialer Arbeit, Alltagstätigkeiten wie Einkaufen und Kochen sowie Freizeit im Rahmen von *The KNOT* erinnern zunächst an neoliberale bzw. spätkapitalistische Arbeits- und Lebensmodelle, die die gegenwärtigen europäischen Gesellschaften maßgeblich bestimmen. Dem widerspricht allerdings der kollektive Gedanke bei *The KNOT,* der vielmehr anschlussfähig an Erfahrungen und Praktiken aus sozialistischen Zeiten zu sein scheint: kollektive Arbeitszusammenhänge dürften insbesondere älteren Menschen noch vertraut sein und sind im kollektiven Gedächtnis als überwiegend positiv gespeichert – wie es mir der rumänische Philosoph Vlad M. im Gespräch bestätigte. In diesem Sinne kann man wiederum von einem anschlussfähigen Modell sprechen, welches

[150] Eine Auseinandersetzung mit ungleichen Zugangsbedingungen und Machtverhältnissen, die diesen „neuen" öffentlichen Raum mitbestimmen, bleibt in dieser idealisierten Vorstellung des Modells allerdings ausgeklammert.

sich an verschiedenen lokalen (Arbeits)Erfahrungen – gegenwärtigen als auch vergangenen – orientiert. Vlad M. sieht in den speziellen Praktiken des miteinander Zeitverbringens bei *The KNOT*, die nicht nur Arbeit, Freizeit und Alltagstätigkeiten miteinander zu verbinden und gemeinsam zu gestalten versuchen, sondern sich auch herrschenden neoliberalen Leistungs- und Produktivitätsvorstellungen entziehen sowie der öffentlichen Präsentation dessen, die eigentlich politische Dimension des Projekts. Er erläutert, dass sowohl klassisch kapitalistische und sozialistische als auch dem neoliberalen Duktus des sich selbstoptimierenden, leistungsorientieren Individuums folgende Arbeits- und Freizeitformen hier unterlaufen werden würden. Wie bereits im Einleitungskapitel zitiert, sagt er:

„It is a practice of just being, working, and spending time together […] and I think it is important to show the public and also ourselves that things like these can happen; that they can be alternative models. […]" (Vlad M., Philosoph, Interview vom 12.10.2010 (vollständiges Zitat, siehe S. 9)).

Die Argumentation der rumänischen *KNOT*-Akteur_innen, warum die genannten Aspekte eine besondere (politische) Wirkmächtigkeit im lokalen Kontext haben können, folgt, wie ich gezeigt habe, einer Logik, die sowohl der sozialistischen als auch der jüngsten postsozialistischen Vergangenheit sowie der neoliberalen Gegenwart mit ihren jeweils translokalen Bezügen geschuldet ist.

Der Argumentation der *KNOT*-Akteur_innen folgend, wird die Struktur des Projekts bereits zur Produzentin von Öffentlichkeit, ohne dass zusätzlich spezifische (gesellschaftsrelevante) Themen und Inhalte in den Blick genommen werden müssten. Stattdessen erhalten die Aspekte „öffentlich/privat" und „Arbeit/Zeit" zentrale Bedeutungen, um Öffentlichkeit herzustellen. Diese Perspektive erachte ich für die Untersuchung meiner Forschungsfragen als produktiv. Es wird eine Vorstellung von Öffentlichkeitsproduktion und politischem Handeln im Rahmen künstlerischer Produktion sichtbar, die, aufgrund des lokalen (postsozialistischen) Erfahrungskontextes bzw. auf diesen reagierend, von dominanten, global zirkulierenden Verständnissen kritisch-politischer Kunstproduktion abweicht. In solchen nehmen konkrete Inhalte und Statements eine viel zentralere Rolle ein. Die Perspektiverweiterung ermöglicht eine Pluralisierung von Öffentlichkeitsverständnissen, mit denen die unterschiedlichen lokalen Ausdifferenzierungen zugänglich und analysierbar werden.

Während meiner Forschung orientierte ich mich zunächst an vorherrschenden Verständnissen von politischer Auseinandersetzung im künstlerischen Rahmen, die ich an den lokalen Kontext anzulegen versuchte. Sie erwiesen sich jedoch schnell als zu kurzsichtig: Während ich bei *The KNOT* immer wieder vergeblich nach einer Programmierung des Gesamtprojekts und seiner Einzelprojekte suchte, die sich inhaltlich explizit mit der lokalen sozialen und politischen Situation auseinandersetzte und auf diese reagierte, auch im Versuch der Verknüpfung des Projekts mit dem lokalen Umfeld (vgl. Kapitel „Alltag bei *The KNOT*: soziale und materielle Raumproduktionen eines Kunstprojekts"), schien sich Öffentlichkeit im Verständnis der rumänischen *KNOT*-Akteur_innen bereits durch die in den Stadtraum intervenierenden Praktiken des kollektiven Arbeitens und Zeitverbringens in einem semiöffentlichen bzw. semiprivaten Umfeld herzustellen: Öffentlichkeit, erzeugt durch die Irritation über ein Modell, das zwar einerseits spezifische dominante Raum-, Zeit- und Arbeitsverständnisse unterläuft, andererseits aber offen und anschlussfähig sein will an die Erfahrungen der Menschen im lokalen Kontext. Der „Rahmen Kunst", im Verständnis vieler der Mehrheitsgesellschaft ästhetisches, wenn überhaupt experimentelles, aber nicht politisches Spielfeld, legitimiert in gewisser Weise diese Form der Öffentlichkeitsherstellung. Als explizit politisches bzw. aktivistisches Projekt wäre die Irritation möglicherweise zu groß, um eine reale Anschlussfähigkeit zu eröffnen, vermute ich. Auch gegenüber den städtischen Behörden, ihren Zustimmungen und Auflagen bietet der „Rahmen Kunst" den notwendigen Freiraum, der dem Projekt unter anderen, politischen bzw. aktivistischen, Vorzeichen möglicherweise nicht gestattet worden wäre.

Für die rumänische Kuratorin Raluca V. eröffnet sich damit ein weiterer Aspekt des Politischen im Rahmen von *The KNOT*, den ich selber, da er während der Projektumsetzung „unsichtbar" blieb, zunächst gedanklich vernachlässigt habe: Gemeint ist die langwierige Auseinandersetzung mit den städtischen Behörden hinsichtlich der Genehmigung, das Projekt für die Dauer von vier Wochen in einem der zentralsten und politisch brisantesten Parks in Bukarest stattfinden zu lassen und der Aushandlung der damit verbundenen Auflagen.[151] Da der Park mit seinem monumentalen Denkmal für den „Unbekannten Soldaten" regelmäßig zum Ziel von offiziellen Staatsbesuchen wird, hatte *The KNOT* u. a. die

[151] Da ein Kunstprojekt dieser Art und dieses Umfangs im öffentlichen Stadtraum Bukarests bis dato noch nicht stattgefunden hatte, musste im Vorfeld von Seiten der rumänischen Kuratorin und des Co-Organisationsteams *e_cart* zunächst umfangreiche Erklärungs- und Legitimationsarbeit gegenüber den Behörden geleistet werden: Dabei ging es sowohl um grundsätzliche Verständnisse von Kunst sowie der Nutzung öffentlicher Stadträume für künstlerische Projekte als auch um die konkrete logistische und inhaltliche Umsetzung von *The KNOT* im Park *Carol*.

Auflage, an entsprechenden Tagen die gesamte Struktur komplett aus dem Bereich des Parkeingangs zu räumen. An „normalen“ Tagen durfte die Ausbreitung der Struktur einen bestimmten Radius im Eingangsbereich des Parks nicht überschreiten. Nachts galt die Auflage, alle Elemente, wie die aufblasbaren Zeltstrukturen, die Bänke, Tische und die im Projektzeitraum entstandenen künstlerischen Objekte, zusammenzupacken und im bzw. neben dem LKW zu verstauen. Als Reaktion auf diese strikten Auflagen entwickelte sich im Bewusstsein der länger vor Ort anwesenden *KNOT*-Akteur_innen eine wachsende Entschlossenheit, sich nicht vertreiben oder einschüchtern zu lassen. Diese mündete in kleinen symbolischen Widerstandsakten dagegen, wie z. B. dem „zufälligen“ Stehenlassen der improvisierten Küche oder des künstlerischen Kaleidoskop-Objekts während der Staatsbesuche im Park oder der zunehmenden „Besetzung“ des gesamten Areals im Bereich des Parkeingangs durch die *KNOT*-Struktur an anderen Tagen. Das zunächst alltägliche Ausloten von Grenzen und die sich daraus ergebenden kleinen Grenzüberschreitungen schienen im Laufe des Projekts zu einer gezielt initiierten Form im Prozess des „Öffentlichkeiten-Schaffens“ zu werden. Genau in diesen Akten wird die Produktion politischer Momente und politischer *agency* auf einer alltagspraktischen Ebene sichtbar. Raluca V. spricht etwas zurückhaltender über die politische Wirkmächtigkeit, wenn sie sagt:

„On the one hand, the fact that we had to move and hide all the time during the official visits is something that we had to deal with in the relationship with the official politics: You are forced to obey their rules and you cannot confront them directly […] But on the other hand, we left the sculpture there during the visits, for example. That was a small victory. We did not hide completely, but we left a trace that something is going on that normally does not take place there. […] At least we managed to create a space where we did not obey that much to rules and restrictions. The people just had to accept us. Even the police, who came every week-end on their horses, could not do anything but accept us. They just noticed how we became bigger and bigger from week to week with more things spread around us.”
(Raluca V., Co-Kuratorin *The KNOT*, Interview vom 31.10.2010).

Schaue ich mir die bislang diskutierten Verständnisse der rumänischen *KNOT*-Akteur_innen – basierend auf meinen empirischen Untersuchungen und Schlussfolgerungen – vor dem Hintergrund der Überlegungen von u. a. Fraser (1990/2005) oder Marchart (1999/2004) an, so wird deutlich, dass die Idee des Politischen[152], die hier sichtbar wird, sich einerseits an der Konstruktion eines Raums des Dissens‘ zu orientieren scheint.[153]

[152] Zum Begriff „des Politischen“, siehe Kapitel „Öffentlichkeitskonzepte und Perspektiven aus der politischen und feministischen Theorie“, S. 92.

[153] Marchart und Fraser argumentieren, dass sich Öffentlichkeit herstellt, sobald verschiedene Interessen von Akteur_innen und Akteursgruppen zusammentreffen und sich konfliktreich auseinandersetzen. Der produzierte Raum des Dissens‘ ist durch Antagonismen

Andererseits werden ungleiche Zugangsbedingungen, Ausschlüsse und die Reflexion über das eigene Involviert-Sein in die machtvollen Strukturen innerhalb des spezifischen Kunstprojekt-Kontexts nicht thematisiert und bleiben somit ausgeblendet (vgl. Kapitel „Alltag bei *The KNOT*: soziale und materielle Raumproduktionen eines Kunstprojekts"). Wenn ich in diesem Punkt Theoretikerinnen, wie Fraser (1990/2005), Sänger (2007) und Wenzel (2011), in ihrer Argumentation folge, so sind es jedoch genau diese Aspekte, die als konstituierender Teil von Öffentlichkeiten verstanden und reflektiert werden müssen[154]. Meine Beobachtungen und Gespräche haben mich jedoch dahin geführt, von einem durch die *KNOT*-Akteur_innen entworfenen Bild eines „Modell-Projekts" zu sprechen, welches, nach innen gerichtet, einen Konsens-Raum im Habermas'schen Sinne (vgl. Habermas 1962) vorgibt, in dem vermeintlich kollektive Teilöffentlichkeiten in gleicher Weise ihre Interessen artikulieren können. Nach außen, gegenüber den lokalen städtischen Kontexten und Diskursen, wird hingegen ein Dissens-Raum evoziert. Dieser Logik folgend, wird ein binär strukturierter, „entweder-oder"-Kontext imaginiert und produziert: innerhalb versus außerhalb des Projekts, anstatt Verschiebungen, Brüche und Uneindeutigkeiten zwischen einem imaginierten Innen und Außen ins Blickfeld zu nehmen bzw. solche auch „innerhalb eines Innen" mitzudenken (vgl. Paul/Schaffer (2009), Bröckling/Feustel (2010) und Wenzel (2011)).[155]

---

stärkerer und schwächerer Teilöffentlichkeiten bestimmt und ist dadurch machtvoll strukturiert. Ausführlicher dazu: Kapitel „Öffentlichkeitskonzepte und Perspektiven aus der politischen und feministischen Theorie", S. 92.

[154] Die genannten Theoretikerinnen verweisen explizit auf die machtvollen Prozesse innerhalb von Teilöffentlichkeiten, die bei der Untersuchung der Antagonismen zwischen Teilöffentlichkeiten schnell aus dem Blick geraten. Fraser führt aus, dass auch schwächere Teilöffentlichkeiten (wie bestimmte soziale Gruppen, Bewegungen, Akteur_innen) in ihren Praktiken nicht frei von Machtausübungen sind und nicht die gleiche Teilhabe aller Akteur_innen ermöglichen, da die Produktion von Öffentlichkeit grundsätzlich ein machtvoll strukturierter Prozess ist (vgl. Fraser 1990, S. 56-80). Sänger konstatiert das Dilemma, dass Akteur_innen schwächerer Teilöffentlichkeiten ihrer Marginalisierung und ihrem Ausschluss ständig entgegenwirken müssen, indem sie ihre Interessen verallgemeinern und damit Ausschlussmechanismen anwenden, die sie von ihrem idealen Verständnis her abzuschaffen hoffen (vgl. Sänger 2007, S. 210). Mit der Teilhabe an Ein- und Ausschlussprozessen gilt es sich deshalb selbstreflektiert auseinanderzusetzen. Wenzel ergänzt, sich auf Foucaults Überlegungen beziehend, dass sich „widerständige" Handlungsräume mehr und mehr von einem „Außen" ins „Innere" verlagern, wobei es gilt, das eigene Involviert-Sein in Machtzusammenhänge stetig zu reflektieren (vgl. Wenzel 2011, S. 196). Ausführlicher dazu: Kapitel „Öffentlichkeitskonzepte und Perspektiven aus der politischen und feministischen Theorie", S. 92.

[155] Wenzel bezieht sich auf gegenwärtige Kunstpraxen als politische Handlungsfelder, wenn sie schreibt, dass „antagonistische Strukturen ebenso wie das Denken des 'Entweder-oder' zunehmend durch eine Gleichzeitigkeit heterogener Phänomene und ein 'Sowohl-als-auch' abgelöst [werden]. […]. Das Verständnis von Grenzüberschreitungen als Überschreitungen und Bewegung auf ein 'Außerhalb' des Kunstfeldes werden fragwürdig. […]. Kritik muss vielschichtiger und differenzierter werden und auf die Gefahren ihrer Involvierung und Institutionalisierung reagieren." (Wenzel 2011, S. 196).

Bröckling/Feustel verweisen auf das Verständnis einer politischen Praxis, die darauf zielt, „die bestehende Ordnung zu verrücken, zu verwirren und zu destabilisieren, ohne sie durch eine neue zu ersetzen." (Bröckling/Feustel 2010, S. 13).

Paul und Schaffer verstehen Kunst und visuelle Kultur als Praxisfelder queerer Politiken. Das Anliegen dieser sei es, widersprüchliche, unvereinbare und uneindeutige Positionen zu entwickeln, die normative Vorstellungen durchkreuzen. Dabei gilt es, das eigene Eingebundensein in Normativitätsdiskurse zu reflektieren (vgl. Paul/Schaffer 2009, S. 7-9). Ausführlicher dazu: Kapitel „Feministische Perspektiven auf das Kunstfeld", S. 56.

11.3.2 Jenseits des „Modells“: Die Produktion politischer Momente im Projektalltag und in den künstlerischen Einzelprojekten

Die Vorstellung, mit der *KNOT*-Struktur ein „Modell“ einzuführen, um Öffentlichkeiten herzustellen, bricht sich an den im vorangegangenen Kapitel („Alltag bei *The KNOT*: soziale und materielle Raumproduktionen eines Kunstprojekts“) erörterten Praxen der alltäglichen Umsetzung des Projekts. Wie gezeigt, fanden im Alltag nur punktuell, im Rahmen einzelner Projekte, Aktionen und Aneignungen, Anknüpfungen an das lokale Umfeld statt. Dennoch konnten in meinem Verständnis politische Momente im Projektalltag entstehen, wenn sich beispielsweise die Nachbarskinder den konzeptuellen, gezielt offenen Ansatz des Projekts zunutze machten, indem sie sich seine Struktur durch die spontane Übernahme einer Karaoke-Veranstaltung oder einer Mal- und Bastelsession praktisch aneigneten und sie kurzerhand zur Bühne ihrer Interessen werden ließen. In diesen Aktionen eröffnet sich ein Artikulationsraum für schwächere Teilöffentlichkeiten bzw. *subaltern counterpublics* (vgl. Fraser 1990, S. 67) oder „Anteillose“ (vgl. Rancière 2002, S. 41)[156], den diese selber herstellen und den ich in Anlehnung an Fraser und Rancière als politisches Moment bezeichnen würde.

Weitere Beispiele finden sich in einigen der Einzelprojekte, auch wenn die Künstler_innen derselben auf meine Nachfrage hin eine politische Intention negierten. Wie ich im vorigen Kapitel gezeigt habe, wurden im *Soap Opera*-Projekt des Künstlerinnenteams *KOTKI Visuals* zum einen künstlerische und soziale Räume durch die Aneignungen, Praktiken und Reflexionen der Teilnehmenden mit hergestellt. So entstand ein Kontext, in welchem sich unterschiedliche Interessen und Perspektiven artikulieren und repräsentieren konnten und die damit am Produzieren von Öffentlichkeiten aktiv beteiligt waren. Zum anderen wirft das Projekt inhaltlich Fragen zur Existenz und Reproduktion stereotyper Geschlechterrollen, -bilder und -strukturen auf: Fragen, die aus meiner Perspektive und in Anlehnung an feministische Theorien[157], auf die ich mich beziehe, per se politisch relevant sind.

[156] Nach Rancière setzt Politik in dem Augenblick ein, „in dem die 'Anteillosen' einen 'Anteil' erwirken, in dem sie sich als Subjekt artikulieren können“ (Rancière 2002, S. 41; vgl. auch Krasmann 2010, S. 81). Fraser spricht von stärkeren und schwächeren politischen Öffentlichkeiten, die ungleichen Zugang und Anteil an der Produktion von Strukturen, Ordnungen und Diskursen haben. Sie stehen in einem relationalen Verhältnis zueinander und sind nicht als feste, sondern prozessuale Akteursgewebe zu verstehen, so dass die sozialen Räume, die sie herstellen, in Bewegung bleiben und je nach Kontext, Ein- oder Ausschlüsse produzieren, aber auch Repräsentationsmöglichkeiten und *Empowerment* für schwächere oder marginalisierte Teilöffentlichkeiten bieten können. Ausführlicher dazu: Kapitel „Öffentlichkeitskonzepte und Perspektiven aus der politischen und feministischen Theorie“, S. 92.

[157] Kurz-Scherf, Lepperhoff und Scheele definieren Feminismus als ein Diskurs- und Politikfeld, welches die wechselseitige Verschränkung von Herrschaftsverhältnissen, Macht und Geschlecht in den Blick nimmt und bearbeitet mit dem Ziel, herrschende Ungleichheitsstrukturen in der Gesellschaft langfristig zu verändern (vgl. Kurz-Scherf/Lepperhoff/Scheele 2009, S. 285-292). Ausführlicher dazu: Kapitel „Feminis-

Im Interview rückten die beiden Künstlerinnen jedoch eindeutig von der Bezeichnung eines politischen Anliegens ihres Projekts ab.

„Our project is not political. I do not even feel the need to make it a statement. There is nothing militant in it. When I think of politics, I think of the political system, with its parties and fights. When I want to say or do something as an artist, I have the right to do it and it can have a very strong critical aspect, but without being part of the system, without being political." (Dilmana Y., Künstlerin, Interview vom 15.10.2010).

Eine ähnliche Reaktion erhielt ich von der Künstlerin Olivia M., die mit ihrem Projekt „Home Economics" praktische (Haushalts)Tipps und *Do-it-Yourself*-Taktiken zum „Überleben" für die andauernde Wirtschaftskrise in Rumänien zusammenstellte. Dazu sammelte sie Rezepte, Tipps u. ä. von Passant_innen im Park, Anwohner_innen und *KNOT*-Teilnehmer_innen, um sie anschließend zu kleinen „Überlebens-Paketen" zu bündeln und über ein Tombola-Verfahren an andere (zufällige) Besucher_innen weiter zu verteilen. Sie misst dem Aspekt der informellen, „privaten" Strukturen des „zu Hauses" eine wachsende Bedeutung in Zeiten von Krisen bei. Allerdings stellt sie ihn nicht in Bezug zu einem politischen Verständnis, welches weitergedacht, auch klassische Geschlechterzuschreibungen der „Hausfrau" bzw. weibliche Reproduktionsarbeit re-kontextualisieren, aus der Passivität holen, aufwerten und letztendlich hinterfragen könnte.

„Recently, 'home' has once again become the most productive structure of them all, and my project intends to transform 'home' into a creative space where we are producers rather than consumers. […] I have no political intentions. It is something apart from politics that rather presents alternative ways of dealing with the crisis." (Olivia M., Künstlerin, Interview vom 16.10.2010).

Die Künstlerinnen scheinen in ihren Aussagen einem in ehemals sozialistischen Gesellschaften weit verbreiteten Verständnis von politischem Handeln zu folgen, welches Politik in erster Linie mit staatlichen Machenschaften verbindet und nicht auch auf den Mikroebenen der Gesellschaften verortet sieht. Wie bereits im Kapitel „Feminismus lokal – Entwicklungen von Selbstverständnissen und Praktiken der Künstlerinnengruppe *h.arta*" ausgeführt, lässt sich in Rumänien, vergleichbar mit anderen ehemals sozialistischen Ländern, eine weitverbreitete anti-politische Einstellung in der Bevölkerung feststellen (vgl. Gabanyi 2004, S. 171-174). Politik wurde und wird aufgrund der kollektiven Erfahrung während der Ceaușescu-Ära und der prekären, teils korrupten Demokratieentwicklungen

tische Perspektiven auf das Kunstfeld", S. 56. Folgt man ihrer Argumentation, so sind Fragen, die stereotype Geschlechterrollen und ungleiche Geschlechterstrukturen fokussieren, nicht nur sozial, sondern vor allem als politisch zu kategorisieren.

nach 1989 in erster Linie in Form undurchsichtiger staatlicher Machtausübung erfahren, anstatt auch als potenziell partizipatives und emanzipatives Handlungsfeld für zivilgesellschaftliche Akteur_innen.[158] Die Befragung von Geschlecht als machtvolle, gesellschaftsstrukturierende Kategorie scheint im Verständnis der beiden Künstlerinnen von *KOTKI Visuals* nicht in Verbindung mit einem explizit politischen Anliegen zu stehen, im Falle von Olivia M.`s Projekt wird eine gezielte Befragung erst gar nicht vorgenommen.

Aus meiner Perspektive sind es eindeutig politische Handlungsfelder und Fragestellungen, die in beiden Projekten hergestellt werden: sowohl hinsichtlich der kritischen Befragung dominanter Geschlechterstrukturen und -zuweisungen als auch hinsichtlich andauernder sozialer und wirtschaftlicher Unsicherheiten und Missstände vor dem Hintergrund der neoliberalen Transformationen nach 1989 und der ökonomischen Krise seit 2008. Die Projekte eröffnen eine spielerische Form für die Teilnehmenden, sich mit diesen Aspekten auseinanderzusetzen und sie für den eigenen Lebenskontext zu prüfen. In meinem Verständnis führt die Produktion sozialer Räume durch die aktive Partizipation heterogener Teilnehmer_innen, gepaart mit den kurz umrissenen inhaltlichen Fragestellungen, für die die Künstlerinnen keine vorgefertigten Antworten bereithalten, die aber zu einer kritischen Auseinandersetzung auffordern, zur Herstellung öffentlicher bzw. politischer Räume. Den Ansätzen von u. a. Paul/Schaffer (2009), Bröckling/Feustel (2010) und Wenzel (2011) folgend, erschöpfen sich politische Räume in diesem Zusammenhang nicht in einem abgeschlossenen Gegenentwurf oder Statement in Abgrenzung zu dominanten gesellschaftspolitischen Strukturen, sondern sind vielmehr prozessuales und relationales Gewebe, in welchem scheinbar feste Ordnungen, Grenzen, Repräsentationsmuster in Bewegung sind. Mit diesen Überlegungen lassen sich die beschriebenen künstlerischen Einzelprojekte als politische Räume verstehen. Auch sie sind keine für sich geschlossenen Konzepte, sondern im Gegenteil offen für verschiedene inhaltlich-theoretische und praktische Anknüpfungen und Auseinandersetzungen. In ihrer klaren politischen Aussage bleiben sie zwar vage, aber es ist gerade diese Offenheit, die politische Momente durch die künstlerischen Um-

[158] Hann verweist auf die Idee von Zivilgesellschaft als einer Sphäre frei von Politik und politischem Handeln und kritisiert sie zugleich. Diese Vorstellung wurde von vielen Dissident_innen während sozialistischer Zeiten geteilt (vgl. Hann 1996, S. 23). Sie bestimmt die Verständnisse vielfach bis in die Gegenwart. Nach Hann lässt sich zivilgesellschaftliches Handeln jedoch nicht von politischem Handeln trennen, da jeder Austausch von Menschen über Werte, Ideale, Lebensentwürfe und Teilhabe als von sich aus „politisch" zu verstehen ist (vgl. Hann 2002, S. 23).
Nach Nowotny sind politische Praxen an Erfahrungen, Handlungen und soziale Dynamiken von Akteur_innen auf den Alltagsebenen rückzubinden. Insofern versteht er diese als Orte mikropolitischer Aushandlungen (vgl. Nowotny 2003). Siehe ausführlicher Kapitel „Öffentlichkeitskonzepte und Perspektiven aus der politischen und feministischen Theorie", S. 92.

setzungen sowie Repräsentations- und Aneignungspraktiken der heterogenen Akteur_innen entstehen lassen. Diese mikropolitischen Räume im Rahmen von *The KNOT* bleiben jedoch partiell und sind nicht auf das Gesamtprojekt zu beziehen, wie ich bereits mehrfach im vorangegangenen Kapitel aufgezeigt habe.

11.3.3 Die Produktion politischer Momente im Spannungsfeld von Narrativen, Vorstellungen und Imaginationen

Eine weitere politische Dimension lässt sich im Scheitern der Vermittlung des u. a. von der rumänischen Kuratorin so bezeichneten „Modells" ausmachen. Denn die Idee eines Modells, das als Novum insbesondere im lokalen Kontext wirkmächtig werden könnte, knüpft wiederum an das bereits diskutierte Narrativ eines defizitären ehemals sozialistischen Kontextes an, wenngleich lokale Erfahrungen – wie gezeigt – anschlussfähig gemacht werden sollen, d. h. nicht unreflektiert bleiben. Dennoch entfaltet das Narrativ eine Wirkmächtigkeit, welche die Verständnisse und Praktiken der Akteur_innen bei *The KNOT* in Bukarest mitbestimmt und welche auch in der Art und Weise der (Nicht)Interaktion mit dem lokalen sozialen Umfeld sichtbar wird (vgl. Kapitel „Alltag bei *The KNOT*: soziale und materielle Raumproduktionen eines Kunstprojekts"). Das Scheitern ist dabei sowohl Folge bestimmter Praktiken, die auf spezifischen Imaginationen über den lokalen Kontext basieren und die es wiederum legitimieren, als auch politisches Moment an sich. Gerade im Zusammenkommen der verschiedenen Ebenen von konzeptuellen Ideen, bestimmt durch spezifische Narrative sowie die dadurch abgeleiteten Alltagspraxen, Interaktionen und Aushandlungen in einem spezifischen lokalen Kontext, entwickelt sich ein Spannungs- und Konfliktfeld, welches im Öffentlichkeitsverständnis der politischen Theorie, auf das ich mich beziehe, die Herstellung eines politischen Raums erst ermöglicht.[159]

Im Spannungsfeld verschiedener Anrufungen politischer Praxen, den Auseinandersetzungen mit den städtisch-administrativen Ebenen, der individuellen Negierung politischer Ansätze und Intentionen durch einzelne Kunstakteur_innen, der (Re)Produktion von Narrati-

[159] Deutsche verweist auf die Interventionen des Widerstreits unterschiedlicher Bedeutungs- und Interessenslagen von Akteur_innen, durch die ein öffentlicher bzw. politischer Kontext erst entstehen kann (vgl. Deutsche 1998, S. 289). Paul und Schaffer beschreiben einen politischen Raum, indem sie sagen, dass „jegliche Bedeutungskonstruktionen, wie sie die konkrete Politik täglich praktiziert, mit dem Politischen als stets offengehaltener Auseinandersetzung zu konfrontieren [sind]" (Paul/Schaffer 2009, S. 13). Da in diesem Verständnis das Politische auf die Inkohärenz von Fixierungen zielt, werden Bedeutungskonstruktionen permanent in Frage gestellt und Fixierungen von Bedeutungen verunmöglicht (vgl. Paul/Schaffer 2009, S. 13). Ausführlicher dazu: Kapitel „Öffentlichkeitskonzepte und Perspektiven aus der politischen und feministischen Theorie", S. 92.

ven eines spezifischen gesellschaftlichen Kontextes und den daraus entwickelten Vorstellungen und Praktiken (Einführung eines „Modells“, der Gedanke der einseitigen künstlerischen Vermittlung etc.) der *KNOT*-Akteur_innen auf der einen sowie den (spontanen und zufälligen) Aneignungspraktiken des lokalen Publikums auf der anderen Seite werden Fragen aufgeworfen, die per se eine politische Dimension implizieren: Fragen hinsichtlich Repräsentationen und Machtstrukturen (Sprecher_innen-Position) im Rahmen eines Kunstprojekts, hinsichtlich der Existenz und Legitimation politischer Akteur_innen und *agency* im Rahmen künstlerischer Produktion, hinsichtlich Imaginationen, Identifikationen und Abgrenzungen mit/zu einem Kontext, der immer noch als „osteuropäisch“ und defizitär vorgestellt wird, sowie letztendlich der Wirkmächtigkeit dieser Narrative für die Reproduktion kulturell konstruierter „Ost-West“-Dichotomien und ihrer symbolischen Zuschreibungen (vgl. Niedermüller 1999, Hann 2002, Verdery 2002, Sampson 2002, Kaschuba/Darieva 2007, Randeria/Römhild 2013). Diese Fragen greife ich im abschließenden Analysekapitel erneut auf.

11.3.4 Raumproduktion als politisches Moment: Lefèbvres Raumtriade

Mit der von Lefèbvre in den 1970er Jahren entwickelten Raumtriade (*spatial practice, spaces of representation, representation of space)* lassen sich die unterschiedlichen politischen Momente mit konkreten sozial-räumlichen Kontexten verbinden, die, wie ich gezeigt habe, die Produktion von *The KNOT* bestimmen. Die drei Raumebenen, die Lefèbvre nennt, eröffnen jeweils eine politische Perspektive auf Raumgefüge und ihre Interaktionen und lassen Raumproduktionen an sich als politischen Prozess und als (Aus)Handlungsfelder von Akteur_innen verstehen (vgl. dazu: Kapitel „Lefèbvres Raumtriade“, S. 85). Der Aspekt der „Repräsentation des Raums“ (*representation of space)*, welcher sich im Falle von *The KNOT* auf dominante Vorstellungen über die Nutzung eines Stadtparks oder auf Form und Inhalt von „Kunst im öffentlichen Raum“ durch die städtisch-administrativen Akteur_innen bezieht und sich in entsprechenden Legitimationsdebatten und Regularien zeigt, bildet in der Interaktion mit der Produktion des „gelebten“ Raums, des „Raums der Repräsentation“ (*spaces of representation)*, als den man *The KNOT* bezeichnen könnte, ein Konflikt- und Spannungsfeld. In diesem kann Öffentlichkeit im Sinne eines politischen Raums entstehen. Hier treffen unterschiedliche und auf beiden Ebenen normativ aufgeladene Vorstellungen und Konzepte von u. a. Kunst, öffentlichem (städtischen) Raum und dessen Nutzungsmöglichkeiten aufeinander und müssen

ausgehandelt werden. Der „gelebte“ Raum birgt zwar die Idee, vorherrschende Ordnungen zu unterlaufen, Utopien zu entwerfen und Artikulations- und Aneignungsraum von „schwächeren“ Teilöffentlichkeiten zu sein. Allerdings ist dieser Aspekt von Raum im Falle von *The KNOT* durch spezifische Konzepte, Praktiken und Vorstellungen der Akteur_innen, wie und mit welchen Anliegen ein Kunstprojekt in den öffentlichen Raum intervenieren sollte, stark normativ bestimmt. In der Interaktion mit dem dritten Raumaspekt nach Lefèbvre, dem „erfahrenen“ Raum (*spatial practice)*, den zufälligen, spontanen und nichtgeplanten Formen der Aneignung und Anknüpfung durch ein lokales Publikum, konnte diese Normativität jedoch wiederholt aufgebrochen werden, wie ich an verschiedenen Beispielen verdeutlicht habe. Durch diese Brüche bei der (Re)Produktion der „Räume der Repräsentation“ entstanden ebenfalls Momente von Öffentlichkeit, wenn z. B. durch die Positionen, Interessen, Erfahrungen und Ideen spontan Teilnehmender eigene Artikulations- und Repräsentationsräume kreiert wurden.

Mit Lefèbvres raumtheoretischen Überlegungen lässt sich die Untersuchung und Analyse sozialer und physisch-materieller Raumproduktionen, wie ich sie im Kapitel „Alltag bei *The KNOT*: soziale und materielle Raumproduktionen eines Kunstprojekts“ vorgenommen habe, mit politischen Öffentlichkeitskonzepten verknüpfen. Diese können somit an konkrete soziale und physisch-materielle Räume rückgebunden und empirisch untersuchbar werden.

11.3.5 Zusammengefasst: Die Dimensionen des Politischen bei *The KNOT*

In diesem Kapitel habe ich unterschiedliche Dimensionen der Öffentlichkeitsproduktion bei *The KNOT*, verstanden als politische Kontexte, erörtert. Dabei war es mir wichtig zu zeigen, dass es immer eine Frage des jeweiligen Zugangs ist, was unter öffentlichen und politischen Praxen verstanden wird bzw. was davon ausgeschlossen bleibt. Die diskutierten Dimensionen möchte ich in drei Analyseebenen differenzieren und abschließend nochmal wie folgt zusammenfassen:
Auf der ersten Ebene habe ich die Verständnisse der *KNOT*-Akteur_innen hinsichtlich des Projekts als einem politischen Raum untersucht. Hier hat sich gezeigt, dass ein solcher in erster Linie durch die Produktion eines für den lokalen Kontext anschlussfähigen Modells vorgestellt wird: eines Modells, welches sowohl die Grenzen zwischen öffentlicher und privater Sphäre in Frage stellt als auch herkömmliche Zeit- und Arbeits- und Freizeitverständnisse. Bei der Vermittlung des Modells nimmt die Struktur von *The KNOT* gegen-

über spezifischen Inhalten des Projekts eine übergeordnete Funktion ein. Ein weiterer Aspekt des Politischen wird von der rumänischen Kuratorin in der Auseinandersetzung mit den städtisch-administrativen Behörden und ihren Auflagen gesehen. Generell scheint sich das Politische im Verständnis der Akteur_innen in einer „entweder-oder"-Logik zu bewegen. Nach außen hin wird ein Dissens wahrgenommen, projektintern ein vermeintlicher Konsens formuliert, so dass unterschiedliche Zugangsbedingungen, Ausschlüsse und Machtstrukturen nicht oder nur vereinzelt reflektiert werden.

Aus meiner Perspektive zeigte sich jedoch ein Kontext, der einer „sowohl-als-auch"-Logik folgte, wenn ich mir als zweite Ebene die Alltagspraxen bei *The KNOT* anschaue: im Rahmen verschiedener Einzelprojekte und durch spontane Aneignungen der Struktur durch Parkbesucher_innen, Anwohner_innen und anderes gezieltes wie zufälliges Publikum, entstanden punktuell Artikulations- und Repräsentationsräume, die den konzeptuellen Rahmen von *The KNOT* durch eigene Praktiken, Erfahrungen und Interessen in Bewegung brachten. Diese Räume würde ich in meinem Verständnis als politische bezeichnen. Eine Diskrepanz wurde sichtbar bezüglich der Definition einiger Einzelprojekte, deren Inhalte ich als politische und teils feministische Auseinandersetzungen verstehen würde, während sich die Künstlerinnen selbst jedoch von einem explizit politischen oder gar feministischen Anliegen distanzierten. Hier zeigten sich differente Verständnisse politischen Handelns, die, so vermute ich, u. a. auf unterschiedliche Erfahrungs- und Sozialisationshintergründe von den (rumänischen) Künstlerinnen auf der einen und mir als (westdeutsche) Wissenschaftlerin auf der anderen Seite zurückzuführen sind.

Eine weitere politische Dimension ließ sich bei der Betrachtung einer dritten Ebene ausmachen, die nicht auf die konkreten Verständnisse politischer Praxen im Rahmen von *The KNOT* zielt, sondern ein politisches Moment im Spannungsfeld verschiedener Narrative, Vorstellungen und Imaginationen hinsichtlich des Projekts (und seiner (Nicht)Implementierung) im lokalen (postsozialistischen) Kontext ausmacht. Diese erlangen eine eigene politische Wirkmächtigkeit und tragen konkret zur Reproduktion symbolischer „Ost-West"-Zuschreibungen bei.

Alle Analyseebenen verweisen in unterschiedlicher Hinsicht auf die Generierung von Öffentlichkeiten bzw. politischen Räumen durch das konflikthafte Aufeinandertreffen und Verhandeln verschiedener Positionen, Interessen und Vorstellungen, die sich nicht als konkrete, politische Statements zeigen, sondern in Form von Anrufungen, Aneignungen,

Umnutzungen, Imaginationen und Narrativen. Dabei geraten punktuell – teils gezielt, teils nicht-intendiert – scheinbar feste Ordnungen, Konzepte, Vorstellungen und Grenzverläufe in Bewegung und werden unterlaufen. Ebenso verhärten bzw. reproduzieren sich diese jedoch auch immer wieder und lassen bestimmte Verständnisse normativ werden.

Obwohl, meinen Argumentationen folgend, verschiedene politische Dimensionen bei *The KNOT* sicht- und analysierbar wurden, lässt sich letztendlich nicht explizit beantworten, ob und, wenn ja, inwiefern das Projekt politische Räume herstellte, da sich eine Beurteilung – wie ich gezeigt habe – immer daran knüpft, welche Verständnisse von Öffentlichkeiten und dem Politischen angelegt werden. Es zeigt sich aber, dass ein plurales Öffentlichkeitskonzept, wie es u. a. die feministische Politikwissenschaftlerin Fraser und queerfeministische Theoretikerinnen wie Paul und Schaffer in Bezug auf Kunst vorschlagen, Zugänge bieten, verschiedene Verständnisse des Politischen in ihren lokalen Ausdifferenzierungen in den analytischen Blick zu rücken und somit lokale Erfahrungen nachvollziehbar zu machen.
Im folgenden letzten Kapitel dieser Arbeit werde ich meine Ausgangsfragestellungen erneut aufgreifen und diese an Hand der erörterten Verständnisse und Praktiken des Herstellens und Verhandelns von Räumen und Öffentlichkeiten bei *h.arta* und *The KNOT* abschließend diskutieren.

DAS PRODUZIEREN VON RÄUMEN UND ÖFFENTLICHKEITEN AN DEN „RÄNDERN“: ZUSAMMENFASSENDE ÜBERLEGUNGEN UND AUSBLICKE

Die empirische Untersuchung der zwei exemplarischen Kunstinitiativen, der Künstlerinnengruppe *h.arta* in Timişoara und dem temporären „Kunst im öffentlichen Raum“-Projekt *The KNOT* in Bukarest, hat verschiedene Verständnisse und Vorstellungen der Akteur_innen hinsichtlich des Produzierens von sozialen und politischen bzw. öffentlichen Räumen im Rahmen künstlerischer Projekte sicht- und analysierbar gemacht. Diese führ(t)en wiederum zu unterschiedlichen Konzepten, Strategien und Praktiken der Umsetzung sowie Formen der Repräsentation im jeweils lokalen Kontext. Raumtheoretische Konzepte Bourdieus und Lefèbvres bildeten für mich die analytische Basis, um soziale und physisch-materielle Raumherstellung mit Konzepten politischer Öffentlichkeitsproduktion zu verbinden und sie als machtstrukturierte Prozesse empirisch erforschbar zu machen.

Für das Untersuchen der künstlerischen Praktiken war es mir wichtig, die produzierten öffentlichen, politischen, feministischen, partizipativen und/oder interaktiven Handlungsräume nicht in einem zuvor festgelegten Analyserahmen zu beurteilen, sondern sie als offene, prozessuale und relationale Begriffe und Konzepte zu begreifen, die je nach Verständnis und Anrufung der Akteur_innen mit abweichenden Bedeutungen gefüllt und in spezifischen Praktiken umgesetzt werden. So stellte ich letztendlich nicht die Frage, wie ich bereits im Kapitel „*The KNOT* als öffentlicher Raum: Befragung politischer Dimensionen“ argumentiert habe, ob politische (feministische, partizipative, interaktive etc.) Kunsträume produziert wurden. Diese lässt sich nicht beantworten, weil sich die Beurteilung immer an das jeweilige Verständnis entsprechenden Handelns knüpft, welches die Akteur_innen anlegen. Vielmehr ging es mir darum zu schauen, mit welchen Vorstellungen, in welchen Zusammenhängen und mit welchen Anliegen und Interessen politisches bzw. feministisches Agieren sowie partizipative, interaktive Konzepte und Praktiken im Rahmen künstlerischer Intervention durch die Akteur_innen aufgerufen und verhandelt wurden, wann hingegen eine politische oder feministische Konnotation zurückgewiesen wurde und welche mögliche Bedeutung gesellschaftlichen Sozialisations- und Erfahrungshintergründen der Akteur_innen dabei zukommen. Dazu habe ich mir mein Feld und mein empirisches Material mit einem pluralen Öffentlichkeitskonzept angeschaut, wie es Fraser (1999/2005) vorschlägt, sowie (queer)feministische Überlegungen zur Pluralisierung von Verständnissen politischer Praxen im Kunstfeld, in Anlehnung an u. a. Paul und Schaffer (2009), nutzbar gemacht. Diese Ansätze bieten zur Untersuchung unterschiedlicher Anrufungen politischen Agierens durch Akteur_innen meiner Meinung nach adäquate analytische Zugänge.[160]

Ich ordne diese Arbeit der politischen Anthropologie zu, da ich mein Untersuchungsfeld, wie bereits dargelegt, als eine „Formation des Politischen“ (Adam/Vonderau 2014) verstehe. Das Untersuchen von „Kunst als sozialem und mikropolitischem Handlungsfeld“ unter Einbeziehung von Perspektiven und Überlegungen aus der kulturanthropologischen/europäisch ethnologischen „Transformations- und Europäisierungsforschung“ bringt in seiner Verschränkung diese „Formation des Politischen“ erst hervor und lässt sie analytisch untersuchbar werden. Sie lässt mich nach der politischen Wirkmächtigkeit von Logiken, Narrativen, Aushandlungspraxen und machtvollen Strukturen fragen sowie nun

[160] Zu Frasers Ansatz eines pluralen Öffentlichkeitskonzepts, siehe Kapitel „Das Konzept pluraler Öffentlichkeiten“, S. 93; zu (queer)feministische Perspektiven auf Kunst und visuelle Kultur, siehe Kapitel „Feministische Perspektiven auf das Kunstfeld“, S. 56.

abschließend rezentrierende und dezentrierende Praxen in Bezug auf das Herstellen eines europäischen Kunstfeldes erörtern. Diese Praxen werden erst in der Verflechtung von künstlerischen Praktiken und Verständnissen von Akteur_innen in einem spezifischen gesellschaftspolitischen Kontext sicht- und deutbar.

In diesem Sinne zielte meine Forschungs erstens darauf, zu einer europäisch ethnologischen/kulturanthropologischen Auseinandersetzung mit Kunst als einem Feld sozialen, politischen und symbolischen Interagierens und Aushandelns beizutragen, in deren Untersuchungsfokus Akteur_innen und Akteursnetzwerke mit ihren jeweiligen Verständnissen, Praktiken und Imaginationen stehen. Damit knüpfte ich an Ansätze und Forschungen von u. a. Bourdieu (1998a /1999), Marcus/Myers (1995), McRobbie (2002), Schneider/Wright (2006), Nippe (2006/2011), Binder (2008) und Ehrlich (2014) an. Das Kunstfeld wird hier als ein gesellschaftliches Interaktionsfeld unter vielen in den Blick genommen, in dem die Alltagspraxen von Akteur_innen in ihren sozialen wie kulturellen Bedeutungen untersucht werden und das Feld als eines von machtvollen Strukturen und Dynamiken bestimmtes befragt wird (vgl. Kapitel „Der Kunstbereich als soziales und mikropolitisches Handlungsfeld“, S. 47).

Zweitens ging es mir darum, das Produzieren sozialer und politischer Räume im Rahmen von Kunst in einem spezifischen soziopolitischen Kontext – dem rumänischen – zu befragen, um zu untersuchen, inwiefern die Erfahrungen mit den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen eines lokalen Kontexts zu bestimmten Verständnissen und Praktiken führen (können). Dabei fragte ich auch, inwiefern dualistisches Denken und symbolische Zuschreibungen in den Kategorien „west- vs. osteuropäisch“, „alt vs. neu“, „Zentrum vs. Rand“ (noch) aufgerufen und wirkmächtig sind und welche Narrative damit (re)produziert werden. In diesem Kapitel erörtere ich abschließend, wann diese Dualismen hingegen keine Rolle (mehr) spielen, stattdessen jedoch andere Kategorien aufgemacht und bedeutungsvoll werden.

Im Anschluss an Ansätze von Kaschuba/Darieva (2007), Chari/Verdery (2002/2009), Vonderau (2007), Keinz (2008), Welz (2005/2009), Römhild (2009/2010) und Randeria/Römhild (2013) ging es mir darum, die Effekte von Transformation, Neoliberalisierung und Krise, die nach dem Fall des „Eisernen Vorhangs“ 1989 aus einer „Post-Kalter-Krieg“-Perspektive als globale Phänomene zu verstehen sind, auf den Alltagsebenen lokaler Kontexte in den Blick zu nehmen. Im Fokus standen die Arbeitszusammen-

hänge von Kunstakteur_innen, deren Perspektiven und Praktiken in unterschiedlicher Form von jenen Effekten mitbestimmt sind. Den zeitgenössischen Kunstbereich verstehe ich mit Marcus/Myers (1995) als potenziell reflexives Feld, wenn es um das Produzieren von kulturellen Prozessen, Differenzen, Zuschreibungen und Repräsentationen geht (vgl. Kapitel „Europäisch Ethnologische/Kulturanthropologische Perspektiven auf das Kunstfeld", S. 61) und somit als besonders aufschlussreich bei der Untersuchung von Raum- und Öffentlichkeitsherstellungen durch Akteur_innen in ihrer Verknüpfung und Interaktion mit spezifischen Erfahrungskontexten.

Eine meiner Ausgangsfragen für die Untersuchung setzte konkret an diesem Punkt an: Mich interessierte, inwiefern die Verständnisse der Akteur_innen von politischem Handeln und Öffentlichkeiten-Schaffen im künstlerischen Feld mitbestimmt sind durch ihre miteinander verflochtenen (Alltags)Erfahrungen mit dem sozialistischen Gesellschaftssystem und seinen Logiken, mit den einschneidenden sozialen, politischen und ökonomischen Umbrüchen seit 1989, den neoliberalen Transformationsprozessen eines flexiblen, globalisierten Kapitalismus und seinen Effekten sowie mit der fortdauerenden sozialen und wirtschaftlichen Krise. Ich fragte, welche Konzepte und Praktiken sie aus ihrem jeweilig spezifischen (Erfahrungs)Kontext heraus formulier(t)en und wie sie sie lokal (mit transnationalen Effekten) umsetz(t)en. Mit Niedermüller ging ich davon aus, dass der Alltag in den ehemals sozialistischen Ländern bis in die Gegenwart durch ein Spannungsfeld charakterisiert ist. Dieses ist virulent aufgrund der unterschiedlichen Gesellschaftsordnungen in Kapitalismus und Sozialismus, die unterschiedliche Modernen mit jeweils eigenen Logiken und Mechanismen hervorbrachten, welche bis heute Erfahrungen, Verständnisse, Vorstellungen und Praktiken der Menschen in den verschiedenen Ländern prägen (Niedermüller 2005, S. 63). Mich auf Überlegungen von u. a. Niedermüller (2005), Keinz (2008) und Welz (2005/2009) beziehend, folgte ich dem Denken von „multiplen (nicht defizitären) Modernen", das von Eisenstadt (2000/2007) im Hinblick auf die Beziehungen zwischen europäischen und außereuropäischen Modernen angestoßen wurde. Übertragen auf den europäischen Kontext, eröffnet diese Perspektive, die binäre Konstruktion und Reproduktion eines imaginiert rückständigen „Osteuropas" gegenüber einem fortschrittlichen „Westeuropa" aufzubrechen.[161] Um dichotome Kategorisierungen wie „Ost" und „West", „Zentrum" und „Rand" oder „altes" und „neues" Europa systematisch zu hinterfragen und als

[161] Ausführlicher dazu: Kapitel „*Undoing The East* – Europäisch Ethnologische/Kulturanthropologische Perspektiven auf Transformation und Europäisierung", S. 64.

symbolische Konstruktionen zu markieren[162], habe ich für meine Forschung die von Chari und Verdery (2002/2009) vorgeschlagene „Post-Kalter-Krieg"-Perspektive eingenommen, die die komplexen transformatorischen und postkolonialen Zusammenhänge ins Blickfeld nimmt, die Europa und die Welt nach Beendigung des Kalten Krieges strukturieren und die sich in den einzelnen Ländern jeweils unterschiedlich darstellen. In diesem Sinne ging es mir nicht darum, für die Befragung der Erfahrungskontexte und den sich daraus ergebenen sozialen Praxen der Akteur_innen einen ausschließlich als (post)sozialistisch kategorisierten Bezugsrahmen herzustellen. Stattdessen wollte ich die Verflechtungen der Prozesse eines „doppelten Strukturwandels" (Römhild 2010, S. 26), von Europäisierung, EU-Integration, globalisierten und in Folge prekarisierten Arbeits- und Lebensbedingungen in den Blick nehmen, die die Alltagsrealitäten der Akteur_innen an den „Rändern" Europas (Römhild 2009/2010) bzw. den „Rändern" der Europäischen Union im besonderen Maße betreffen.[163] Hiermit knüpft meine Forschung an aktuelle Debatten und Untersuchungen der Europäischen Ethnologie/Kulturanthropologie an, die sich mit der Produktion (EU)Europas als einer kulturellen Praxis (u. a. Lottermann/Welz 2009) sozialer Akteur_innen unterschiedlicher gesellschaftlicher Felder beschäftigt. Als Teil dieser Auseinandersetzungen greife ich in diesem Kapitel abschließend Ansätze von u. a. Chakrabarty (2000), Welz/Lottermann (2009), Römhild (2009/2010), Randeria/Römhild (2013) auf, die Perspektiven der Dezentrierung (EU)Europas diskutieren und nach den politischen Konsequenzen der Her- und Dekonstruktionsprozesse (EU)Europas fragen.

Ich verstehe mein Untersuchungsfeld in mehrfacher Hinsicht als ein politisches. Erstens untersuchte ich das Raum- und Öffentlichkeitenproduzieren im Rahmen künstlerischer Projekte und fragte dabei nach den Selbstverständnissen und Vorstellungen der Akteur_innen hinsichtlich Begriffen wie öffentlich, politisch, feministisch und ihren Zuordnungen oder Ablehnungen zu bzw. gegenüber diesen sowie ihren dementsprechenden

[162] Kaschuba weist darauf hin, dass sich das dichotome Denken in „Osten vs. Westen" auch nach Beendigung des Kalten Krieges fortsetzt bzw. sich in anderen Begriffen wie „Zentrum vs. Rand", „neues vs. altes" Europa reproduziert, ohne sich dabei grundsätzlich von den alten „Ost-West"-Denkmustern des Kalten Krieges zu unterscheiden (vgl. Kaschuba 2007a, S.32-34). Ausführlicher dazu: Kapitel „*Undoing The East* – Europäisch Ethnologische/Kulturanthropologische Perspektiven auf Transformation und Europäisierung", S. 64.

[163] Europa reproduziert sich in einem ständigen Prozess durch den Ausschluss anderer (vermeintlich) außereuropäischer Regionen. Innerhalb Europas werden durch die Produktion symbolischer Geographien durch die sich als „Zentren" imaginierenden und imaginierten Staaten entsprechende Zuschreibungen von „Zentren" und „Rändern" stetig hergestellt, bestätigt und mit bestimmten Bedeutungen aufgeladen (vgl. u. a. Todorova 1997, Niedermüller 1999). Mit „Rändern" lassen sich nach dieser Logik (noch) die ehemals sozialistischen Länder Europas fassen, jedoch sind diese Zuschreibungen auch einem permanenten Reproduktionsprozess bzw. Wandel unterlegen, der z. B. das Denken in „Ost-West"-Kategorien in diesem Zusammenhang zunehmend durchkreuzt.
Ausführlicher dazu: Kapitel „*Undoing The East* – Europäisch Ethnologische/Kulturanthropologische Perspektiven auf Transformation und Europäisierung", S. 64.

Praktiken. Dies würde ich als „sichtbare“ Aspekte eines politischen Kontextes verstehen, Zweitens zeigen sich in den Verständnissen und Praktiken der Kunstakteur_innen Logiken, Narrative und machtvolle Strukturen, die eine politische Wirkmächtigkeit besitzen, welche es in einen spezifischen gesellschaftspolitischen Zusammenhang einzuordnen gilt. Diesen und den folgenden würde ich als „unsichtbaren“ bzw. zunächst verborgenen Aspekt eines politischen Kontextes deuten. Drittens mache ich eine Perspektive stark, die das künstlerische Agieren von Akteur_innen von den „Rändern“ (EU)Europas in den Blick nimmt und es nach seinen re- und/oder dezentrierenden Praktiken und entsprechenden Potenzialen beim Mitproduzieren eines europäischen Kunstfeldes befragt. In dieser Weise geraten die politischen Effekte und Aushandlungen in den Blick, die das Herstellen (EU)Europas als machtvollen Prozess sicht- und analysierbar macht. Auf den zuletzt genannten Punkt komme ich explizit in diesem Kapitel zu sprechen. In der Verflechtung genannter „sichtbarer“ und „unsichtbarer“ Aspekte mit ihren jeweiligen politischen Wirkmächtigkeiten wird die „Formation des Politischen“, als die ich mein Untersuchungsfeld in Anlehnung an Ansätze von Adam und Vonderau (2014) verstehe, analysierbar (vgl. Kapitel „Den Rahmen abstecken: Perspektiven auf die Anthropologie politischer Felder“, S. 43).

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen möchte ich im Folgenden einige wesentliche Aspekte der empirischen Untersuchung zusammenfassend herausarbeiten und zusammenführen.

12. Kunsträume produzieren – Infrastrukturen schaffen

Sowohl in den Konzepten und Praktiken von *h.arta* als auch bei *The KNOT* lässt sich eine Dringlichkeit hinsichtlich des Produzierens von freien und nicht-kommerziellen Kunsträumen ausmachen, die auf den kontinuierlichen Mangel von solchen und auf die krisenhafte Situation nicht nur in ländlichen bzw. kleinstädtischen, sondern auch großstädtischen Kontexten wie Timişoara und Bukarest verweist. Beide Projekte explizieren das Fehlen von spezifischen Kunsträumen durch ihre jeweiligen (und bis heute in den lokalen Kontexten einzigartigen) Anliegen: während *h.arta*, basierend auf eigenen Erfahrungen der Marginalisierung als Künstlerinnen in Rumänien, explizit Orte herstellen will, wo sie sich sowohl kritisch mit reproduzierten (geschlechtlichen) Ungleichheitsstrukturen auseinandersetzen können als auch Kontexte für Repräsentation und Selbstermächtigung von

Künstlerinnen schaffen, adressieren die Akteur_innen von *The KNOT* mit ihrem „Modell" einer intervenierenden Struktur den öffentlichen Stadtraum in Bukarest. Dieser war bis dato noch zu keinem Zeitpunkt in diesem quantitativen und zeitlichen Umfang und mit diesem konzeptuellen Ansatz Ort nicht-kommerzieller, künstlerischer Produktion geworden.[164]

Das Produzieren eines Kunstraums – im physisch-materiellen wie sozialen Sinne –, der sich marktorientierten Kriterien verweigert und sich stattdessen in erster Linie als sozialer Treffpunkt und Plattform für (Erfahrungs)Austausch, aber auch für kritische Auseinandersetzungen mit gesellschaftlichen Themen (in der Kunst) imaginiert, wird im Verständnis der Akteur_innen beider Projekte bereits als künstlerische Praxis verstanden, unabhängig von spezifischen künstlerischen Formaten und Inhalten. Daran knüpft sich auch das mehrfach geäußerte Verständnis politischen Handelns im Rahmen künstlerischer Produktion, das sich in erster Linie auf das Schaffen von Infrastrukturen konzentriert, in welchen Teilöffentlichkeiten entstehen, agieren und eigene Ansätze formulieren können. Dass das (Re)Produzieren von Räumen und Strukturen einen entscheidenden Stellenwert für die Akteur_innen künstlerischer Projekte in Rumänien einnimmt sowie als explizit politische Praxis verstanden wird, lässt für mich grob zwei Schlussfolgerungen zu: Zum einen scheint die sich fortsetzende prekäre, krisenhafte Situation von Transformation, Neoliberalismus und Finanzkrise sowie ein permanent desolater Kultursektor seit den Umbrüchen von 1989 bis heute Auslöser dafür zu sein, dass für Kunst- und Kulturakteur_innen der freien Szenen die dringlichste Aufgabe darin besteht, vielfach selbstorganisiert, die notwendigen (bislang fehlenden) Infrastrukturen zu schaffen bzw. aufrecht zu erhalten, um überhaupt Kontexte für bestimmte (gesellschaftskritische, feministische, antikapitalistische etc.) Inhalte herstellen zu können. Zum anderen erhält die Produktion von Kunsträumen als öffentlichen Räumen im politischen Sinne[165] und so, wie sie *h.arta* und *The KNOT* konzeptualisieren, eine besondere Bedeutung im lokalen Kontext, die auf die Erfahrungen der Menschen mit öffentlichen und privaten (Kunst)Räumen im sozialistischen

[164] Die Temporalität der produzierten Räume bei *h.arta* und *The KNOT* ist wiederum Zeichen für eine weitgehend fehlende bzw. nur rudimentär vorhandene Förderung von Seiten staatlicher Institutionen für entsprechende Projekte sowie für die Förderpolitik von ausländischen Kulturstiftungen wie *ERSTE* oder europäischen Kulturfonds wie *European Cultural Foundation,* die überwiegend zeitlich begrenzte Vorhaben unterstützen. Insofern sind die Akteur_innen, die für ihre Finanzierung auf genannte Förderinstrumente angewiesen sind, angehalten, kurzfristige Konzepte zu entwickeln und umzusetzen, anstatt langfristige Modelle zu planen, um nachhaltig in lokale Kontexte intervenieren zu können.

[165] Mit dem Ansatz, öffentliche Räume als politische Räume zu verstehen, folge ich einem politischen Öffentlichkeitsbegriff, wie ihn u. a. Fraser (1990/2005), Deutsche (1998) und Marchart (1999/2004) verfolgen. Ausführlicher dazu: Kapitel „Öffentlichkeitskonzepte und Perspektiven aus der politischen und feministischen Theorie", S. 92.

Kontext zurückzuführen ist. Beide Projekte arbeiten mit einer Konzeption, die Kunsträume, physisch-materiell wie sozial, als interaktive und partizipative Kontexte verstehen und vermitteln wollen, in denen die Grenzen zwischen öffentlich und privat neu ausgehandelt werden. Wie schon mehrfach in dieser Arbeit erläutert, ist dieses Anliegen herausfordernd, da die kollektiven Erfahrungen der Mehrheitsbevölkerung, wie auch der vieler Künstler_innen, mit der Umkehrung der Bedeutungen von öffentlichen und privaten Räumen zu sozialistischen Zeiten bis in die Gegenwart relevant sind.[166] Insbesondere das Intervenieren in den öffentlichen Stadtraum durch *The KNOT* bricht mit der Erfahrung, dass dieser nicht nur staatlich kontrolliert bzw. heutzutage in erster Linie privat und kommerzialisiert ist, sondern dass an seiner Produktion auch andere Akteur_innen, wie u. a. Künstler_innen und Bewohner_innen aktiv teilhaben können. Gleichzeitig wird ein sozialer Alltagsraum geschaffen, der als privat verstandene Handlungen, wie Kochen, Essen, informelle Gespräche, mit „öffentlichen", wie Präsentationen und Debatten, verknüpft und somit die Grenzen zwischen öffentlich und privat herausfordert. Die Praxis des Verknüpfens ist wiederum anschlussfähig an die lokalen Erfahrungen, die u. a. darauf basieren, dass eigentlich öffentliche (Kunst)Aktionen und Diskussionen in „private" Etablissements verlagert werden (der staatlichen Kontrolle vermeintlich entzogen oder heutzutage der kommerziellen Vereinnahmung). *h.arta* brechen mit ihren Raumkonzeptionen hingegen mit der kollektiven Erfahrung, politische Kontexte in erster Linie als nicht-partizipative, staatlichen bzw. parteipolitischen Akteur_innen vorbehalten, zu verstehen. Sie versuchen, in ihren aktuellen Projekten explizit politisch-feministische Räume herzustellen, indem sie in erster Linie partizipatives und solidarisches Handeln, nicht-hierarchische, kollektive Arbeitszusammenhänge sowie sich hegemonial-normativen Verständnissen und Strukturen widersetzende Alltagshandlungen als politisch relevante Praktiken verhandeln und anschlussfähig machen wollen. Für die Praxis bedeutet das, sowohl Kontexte für Repräsentationen und Artikulation feministischer Themen als auch „geschütztere" Alltagsräume für informellen Austausch zu schaffen; Kontexte, in denen die verschiedenen Aspekte miteinander verflochten sind bzw. sich je nach Arbeitszusammenhang neu finden müssen. In diesem Sinne stellen auch *h.arta`s* Raumproduktionen die Bedeutung von Privatem und Öffentlichem stetig zur Disposition.

[166] Ausführlicher dazu: Kapitel „Perspektiven auf Öffentlichkeiten in (ehemals) sozialistischen Kontexten", S. 101; „Raumproduktion als feministische Strategie und Praxis. Das Projekt *Feminisms* in Timişoara", S. 145; „*The KNOT* als öffentlicher Raum: Befragung politischer Dimensionen", S. 222.

Die produzierten Räume bei *The KNOT* und *h.arta* bezeichnen ihre Akteur_innen als semi-öffentlich. Ich interpretiere diese Formen der Semi-Öffentlichkeit als eine Strategie, die Grenzen zwischen öffentlich/privat, politisch/nicht-politisch permanent zu dekonstruieren bzw. neu zu befragen und die Begriffe als relational zu verstehen, um im lokalen (Erfahrungs)Kontext anschlussfähig zu sein. Denn die kollektiven Erfahrungen sind hinsichtlich genannter „Gegensätze" mehr von einer „sowohl-als-auch" als von einer „entweder-oder" Logik bestimmt. Letztere spiegelt vielmehr die aus westlich-kapitalistischen Kontexten stammende und bereits vielfach von Feminist_innen und Geschlechterforscher_innen kritisierte und dekonstruierte Polarisierung von männlich-öffentlich-politisch vs. weiblich-privat-nichtpolitisch wider. In dieser dichotomen Trennung entspricht sie jedoch nicht den Erfahrungen der Menschen in den meisten ehemals sozialistischen Ländern. Räume herzustellen, die durch ein „Sowohl-als-auch" strukturiert sind, sind nicht nur lokal anschlussfähiger, sondern ermöglichen den Blick auch auf die Zwischenräume, in denen mikropolitische Aushandlungen auf den Alltagsebenen sicht- und analysierbar werden.

Zurückkommend auf meine Schlussfolgerungen zur besonderen Dringlichkeit für Kunstakteur_innen der freien Szenen, eigene Infrastrukturen zu schaffen, lässt sich abschließend feststellen, dass der soziale, politische und ökonomische Kontext Rumäniens und seine Entwicklungen in den letzten 25 Jahren im Rahmen von Globalisierung und Europäisierung sowie die Erfahrungen der Akteur_innen damit wesentlich für die genannten Praxen und Verständnisse ist. Erfahrungen mit Sozialismus, Postsozialismus und neoliberaler Transformation, Europäisierung sowie sozialer und ökonomischer Krise überlagern sich und interagieren mit anderen Erfahrungen wie der Marginalisierung als Künstlerinnen, als homo- oder transsexuelle Künstler_innen, als Künstler_innen der Roma-*Community* oder als politische Aktivist_innen. Es sind vielfach Erfahrungen mit Prekarität. In diesem Sinne verstehe ich die Produktion semi-öffentlicher Räume auch in dieser Hinsicht als Strategie der Akteur_innen: Als eine Strategie, um der anhaltenden krisenhaft-prekären Situation durch Selbstorganisation und Emanzipation, durch Schaffen eigener (Re)Präsentationsformen, durch Verknüpfen von Alltag und künstlerischer Arbeit als kollektive Erfahrung für Austausch, Vernetzung und gegenseitige Unterstützung zu begegnen sowie als Taktik, die prekären Lebens- und Arbeitsfelder individuell besser „managen" zu können, um sich letztendlich einen Platz im Kunstbetrieb zu sichern und präsent zu sein.

13. Lokale Anschlussfähigkeit

Für die drei Frauen von *h.arta* und zumindest für die rumänischen Akteur_innen von *The KNOT* ist es von zentraler Bedeutung, mit ihren künstlerischen Projekten insbesondere im lokalen Kontext anschlussfähig zu sein.[167]

13.1 Ausgangspunkt: Alltag

Den Ausgangspunkt für die Entwicklung von spezifischen Fragestellungen und Inhalten sowie Formen kollektiver Zusammenarbeit, mit denen sich *h.arta* in ihren künstlerischen Praktiken auseinandersetzen, bildeten für die Frauen stets die eigenen Alltagserfahrungen, die sie mittlerweile als politische Kontexte und damit auch als politisches Handeln deuten. Die Verknüpfung von Alltag mit „dem Politischen" praktizieren sie zum einen durch die Auseinandersetzung mit den alltäglichen Erfahrungen und Praktiken ihres Lebensumfeldes, wozu auch ihre auf dem Konzept Freundschaft basierende künstlerische Arbeitspraxis zählt. Erfahrungen, Freundschaften und Alltägliches werden aus einer scheinbar privaten Sphäre herausgelöst und, als mikropolitische (Aus)Handlungen begriffen, in grundsätzliche Fragen an gesellschaftliche Bedingungen und Strukturen eingebunden. Zum anderen untersuchen sie, wie sich breitere gesellschaftliche Diskurse, Verhandlungen und Strukturen auf das eigene Leben und Umfeld auswirken und es mitbestimmen. Beide Perspektiven verknüpfen jeweils persönliche Erfahrung mit gesellschaftlichen Fragen zu historischen wie gegenwärtigen Prozessen. Dabei beziehen sich die Frauen explizit auf den lokalen Erfahrungskontext, den sie aus einer feministischen Perspektive zu befragen anstreben. Eine für *h.arta* grundsätzliche Frage dieser Untersuchung ist:
„How could one talk about feminism and gender-related issues avoiding copying a 'Western paradigm' and, at the same time, talk about local problems without imprinting exoticism onto oneself?" (h.arta group 2012a, S. 6).

Die Frage verdeutlicht den Ansatz des Künstlerinnenkollektivs, theoretische Konzepte und Praktiken, die in anderen Kontexten von feministischen oder genderkritischen Akti-

[167] Dieses Anliegen klingt zunächst nicht ungewöhnlich, hat sich jedoch laut Aussage von *h.arta* und anderen Kunstakteur_innen, mit denen ich gesprochen habe, erst in den letzten Jahren intensiver entwickelt, und es wurde versucht, es in entsprechenden Projekten umzusetzen. Wie bereits in früheren Kapiteln dargelegt, war die Orientierung vor allem in den 1990er Jahren, aber auch noch Anfang der 2000er Jahre sowohl der kunstmarktinteressierten als auch der freien, nicht-kommerziellen Kunstszenen eindeutig nach „Westeuropa" und die USA ausgerichtet. Dabei ging es nicht nur um Repräsentation und Anerkennung, sondern auch darum, an dominante zirkulierende Konzepte, Praktiken und Diskurse des „westlichen Kunstkanons" anschlussfähig zu werden. Siehe dazu: Kapitel „*Othering*-Prozesse und die Fortsetzung binärer Denklogiken im Kontext europäischer Prozesse der Gegenwart", S. 66 und „Raumproduktion als feministische Strategie und Praxis. Das Projekt *Feminisms* in Timişoara", S. 145.

vist_innen und Wissenschaftler_innen entwickelt und erprobt wurden, nicht implementieren zu wollen. Stattdessen prüfen sie sie lediglich für den lokalen (Erfahrungs)Kontext, um ausgehend davon, eigene Ansätze zu formulieren und Praktiken zu entwickeln. Deutlich wird hier auch die Dringlichkeit sich abzugrenzen und sich sowohl mit Vereinnahmungsversuchen durch „westliche" feministische Akteur_innen und ihre Vorstellungen als auch mit einer defizitären Selbstwahrnehmung gegenüber „westeuropäischen/US-amerikanischen" Feminismen auseinanderzusetzen. Die kollektive Erfahrung mit dem „Staatsfeminismus" während der sozialistischen Ära, mit welchem sich die meisten Frauen nicht identifizieren woll(t)en, spielt bei der Entwicklung feministischer Ansätze im heutigen rumänischen Kontext eine zentrale Rolle: Wie schon mehrfach erläutert, herrscht nicht nur in der Mehrheitsbevölkerung, sondern z. B. auch unter kritisch denkenden Kunst- und Kulturakteur_innen eine Skepsis gegenüber dem Begriff „Feminismus".[168] Wenn es *h.arta* also darum geht, anschlussfähig zu sein im lokalen Kontext, so ist es ihrem Verständnis nach zunächst unerheblich, ob sie ihre Praktiken als feministisch bezeichnen oder ob die Akteur_innen, mit denen sie lokal zusammenarbeiten, sich als feministisch oder genderkritisch verstehen. Es geht vielmehr um das gemeinsame Ausloten von Erfahrungen im Alltag und darum, diese in einem komplexeren soziopolitischen Rahmen zu reflektieren und zu konzeptualisieren, anstatt bestimmte theoretische Konzepte auf reale Bedingungen zu übertragen zu versuchen. Die Politisierung des Alltags entspricht der lokalen kollektiven Erfahrung zu sozialistischen Zeiten, wenn „private" Alltagskontexte zu Momenten wurden, in denen sich die Menschen system- bzw. gesellschaftskritisch äußern und handeln konnten – auch wenn diese Akte von den meisten nicht als explizit „politische" bezeichnet wurden.[169]

Auch die Akteur_innen von *The KNOT* intendieren, mit dem Projekt einen Kontext zu produzieren, in dem Alltagshandlungen eine zentrale Rolle einnehmen und das Projekt strukturieren. Allerdings wird „Alltag" hier vielmehr inszeniert bzw. ist Bestandteil des künstlerischen Konzepts, ein Modell für den lokalen öffentlichen Stadtraum zu schaffen, als dass Alltag zum Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit Fragen des Öffentlichkeiten-Produzierens werden würde. (Ich spreche hier vom Gesamtkonzept von *The*

[168] Ausführlicher dazu: Kapitel „Feminismus lokal – Entwicklungen von Selbstverständnissen und Praktiken der Künstlerinnengruppe *h.arta",* S. 110.

[169] Ausführlicher dazu: Kapitel „Perspektiven auf Öffentlichkeiten in (ehemals) sozialistischen Kontexten", S. 101; „Feminismus lokal – Entwicklungen von Selbstverständnissen und Praktiken der Künstlerinnengruppe *h.arta",* S. 110; „*The KNOT* als öffentlicher Raum: Befragung politischer Dimensionen" S. 222.

KNOT. Wie in Kapitel „Alltag bei *The KNOT*: soziale und materielle Raumproduktionen eines Kunstprojekts“ dargelegt, gab es Einzelprojekte im Rahmen von *The KNOT*, die andere Ansätze entwickelten und umsetzten.)

Die Inszenierung von Alltagshandlungen, wie Kochen, Essen etc., in der Verknüpfung mit öffentlichen künstlerischen Aktionen sollte dazu führen, die Grenzen zwischen öffentlich und privat herauszufordern, um an lokale Erfahrungen anschlussfähig zu werden. Dass während der Projektlaufzeit von vier Wochen Verknüpfungen mit dem lokalen Umfeld und seinen Akteur_innen nur punktuell stattfanden, verweist auf die Problematik des Ansatzes, ein Modell einführen zu wollen. Ein Modell basiert immer auf einem konkreten Konzept, welches im Falle von *The KNOT* nicht in Zusammenarbeit mit Akteur_innen des jeweils lokalen Umfelds und deren Erfahrungen und Anliegen erarbeitet wurde, sondern kontextübergreifend sein sollte und tatsächlich auch in allen Städten (Berlin, Warschau, Bukarest) ähnlich funktionierte. Ausschlaggebend dafür war die so genannte *KNOT-Community*, die dem Projekt eine beinahe kontextunabhängige Identität zu verleihen schien. „Alltag“ bedeutet in diesem Sinne „Projektalltag“ mit seinen verschiedenen Belangen, in dem jedoch Alltagserfahrungen des lokalen Umfelds nur punktuell Artikulationsraum fanden. Das Modell implizierte zudem einen ihm innewohnenden Vorführcharakter, der bestimmte Kontexte, in die das Modell intervenieren sollte, unweigerlich als „vermittlungsbedürftig“ deklarierte. Inszenierte Alltagshandlungen, die nur punktuell lokal verbunden waren, wurden bei *The KNOT* zum Vehikel für ein Gesamtkonzept, das die Verschränkung künstlerischer mit sozialen Praktiken zum Ziel hatte. Diese sollten in den öffentlichen Stadtraum getragen werden, um dominante Formen des Produzierens von öffentlichem Raum und Stadt zur Diskussion zu stellen.

13.2 Freundschaftszusammenhänge und informelle Netzwerke als Teilöffentlichkeiten

h.arta`s Freundschaftsbeziehung bildet die Grundlage für die künstlerische Arbeit der Frauen und wird seit einigen Jahren von ihnen auch als politisches Statement gewertet. Beurteilten *h.arta* die Entscheidung, sich als Frauenkollektiv zusammenzutun, zu Beginn ihrer Arbeit 2001 noch als Entscheidung aus der Not heraus, da sie als einzelne kunstproduzierende Frauen marginalisiert waren ohne Orte für Repräsentation und Austausch, änderte sich das mit den Jahren der Zusammenarbeit: Das Verständnis, die „private“ Beziehung, auf der die künstlerische Arbeit basiert, als politisches Handeln bzw. politisches

Statement zu verstehen, ist zentraler Teil ihres feministischen Ansatzes und ihrer Praxis. Dabei spielt nicht nur eine Rolle, scheinbar „Privates" beim Produzieren von Öffentlichkeiten als wesentlichen Bestandteil zu werten, sondern dies explizit als sich miteinander solidarisierende Frauen zu tun, denen im dominanten Meinungsbild der rumänischen Gesellschaft nachgesagt wird, keine echten Freundschaften, Bündnisse und Beziehungen miteinander eingehen zu können.[170] Dass Freundschaft als ein Solidaritätskonzept verstanden wird, lässt sich jedoch nicht nur auf *h.arta`s* feministischen Ansatz zurückführen, sondern auf eine Solidaritätspraxis, die die Frauen als positive Erfahrung mit der sozialistischen Zeit assoziieren und die somit einen Teil ihres Selbstverständnisses als Kollektiv bildet. Damit wird in weiterer Weise die lokale Anschlussfähigkeit hergestellt: Nicht nur dass private Freundschaftszusammenhänge und informelle Netzwerke die zentralen Organisationsformen für dissidentische Öffentlichkeiten während sozialistischer Zeiten bildeten und sie in weiten Teilen des freien Kunstbereichs heute weiterhin große Bedeutung besitzen, auch das Narrativ der kollektiven Erfahrung eines besonderen solidarischen Zusammenhalts vor 1989 ist bis in die Gegenwart wirkmächtig.

Die Erfahrung, sich über informelle Strukturen und Beziehungen oder in Kollektiven sowie heutzutage auch über virtuelle soziale Netzwerke zu organisieren und Teilöffentlichkeiten herzustellen, ist natürlich nicht nur auf sozialistische Erfahrungskontexte zu beschränken, sondern entspricht der Lebensrealität vieler (Kunst)Akteur_innen in den unterschiedlich krisenhaften Kontexten Europas (und global). Das Organisieren in informellen, oft selbstorganisierten Strukturen, die sich häufig zumindest virtuell auch transnational vernetzen mit ähnlich arbeitenden (Kunst)Akteur_innen, würde ich einerseits als eine Strategie und Praxis bezeichnen, mit krisenhaft-prekären Verhältnissen umzugehen, indem auf Geld-, Förder- und Jobmangel der institutionellen Kulturbereiche mit Selbstorganisation und Kollektivismus reagiert wird. Andererseits entspricht diese Praxis auch europäischen Kulturförderpolitiken, nach denen die Vernetzung und der Austausch zwischen Kunstakteur_innen innerhalb Europas explizites Förderziel ist. Ein weiteres Ziel ist es, nichtinstitutionelle Gruppen und *Communities* zu stärken sowie demokratische Prozesse und

[170] Ausführlicher dazu: Kapitel „Feminismus lokal – Entwicklungen von Selbstverständnissen und Praktiken der Künstlerinnengruppe *h.arta",* S. 110.

zivilgesellschaftliche Strukturen zu fördern[171] – insbesondere dort, wo es an diesen vermeintlich mangelt.

Im Falle von *The KNOT* scheint das Konzept und die Praxis des Projekts zumindest in weiten Teilen diesen Politiken und ihren dahinter stehenden Logiken zu entsprechen: Die (Re)Produktion der *KNOT-Community* folgt dem Gedanken der Vernetzung und des Erfahrungsaustauschs von Kunstakteur_innen eines transnationalen freien Kunstbereichs, in welchem Konzepte und Praktiken entwickelt werden und zirkulieren, die kontextunabhängig funktionieren (sollen) bzw. implementierbar sind[172], so dass sich die Chancen für jede_n einzelne_n der Akteur_innen scheinbar erhöhen[173], an solchen und ähnlichen Projekten teilzuhaben.

The KNOT verweist des Weiteren auf das reproduzierte Narrativ von „defizitären postsozialistischen Kontexten" (welchem auch die europäischen Kulturförderpolitiken folgen, vgl. Kapitel „*The KNOT*: Der imaginäre bzw. imaginierte Raum" S. 175), in denen ein Modellprojekt mit künstlerischen Mitteln bestimmte Ansätze von „partizipativer Kunst im öffentlichen Raum" an ein vermeintlich nicht damit vertrautes lokales Publikum vermitteln soll.

Die beiden von mir aufgerufenen Aspekte „informelle Vernetzung/Organisation als Strategie" und „informelle Vernetzung/Organisation als Teil einer europäischen Kulturförderlogik" schließen sich keineswegs aus, sondern verweisen vielmehr auf neoliberale Logiken, nach denen sich jede_r „selbstmanagen" und organisieren muss. Die Gegenwartsgesellschaften sind in ähnlicher Weise, aber mit unterschiedlicher Ausprägung und Intensität dadurch bestimmt. So kann es beispielsweise auch eine Strategie sein, sich für die Realisation eines Projekts genau in der den Förderprinzipien entsprechenden Weise als Gruppe oder Kollektiv zusammenzufinden, um sich, zumindest temporär, ein finanzielles Auskommen zu verschaffen.

---

[171] Ein Beispiel für das Selbstverständnis eines europäischen Kulturförderungsfonds: „We bridge people and democratic institutions by connecting local cultural change-makers and communities across wider Europe. Whether you represent an organisation or a business, whether you are an independent cultural actor, an activist or an artist, a policy-maker, a journalist, a researcher, or an individual who is passionate about culture, get involved with us. […]. Informed by research and reflection, *Connecting Culture, Communities and Democracy* is the overarching principle that follows on from our previous theme *Narratives for Europe*." (http://www.culturalfoundation.eu/our-work/, Zugriff: 26.11.2014).

[172] Die Konzepte und Praktiken, wie z. B. *Community Art* oder *New Genre Public Art* (Lacy 1995), orientieren sich fast ausschließlich an „westeuropäischen"/US-amerikanischen Kontexten, wo sie entwickelt und erprobt wurden und zur Norm werden für „Kunst im öffentlichen Raum"-Projekte, die dann auch in andere Kontexte (mit jeweils spezifischen Änderungen und Anpassungen) implementiert werden sollen.

[173] Ich möchte darauf hinweisen, dass diese „Teilhabe-Chancen" natürlich von vielerlei Faktoren abhängen, wie u. a. gender, sozialer und kultureller Hintergrund, *race*, Alter sowie von einer Vielzahl anderer Aspekte.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass verschiedene sich überlagernde reale Erfahrungen mit und Imaginationen von Sozialismus, Postsozialismus, Kapitalismus und Neoliberalismus die Verständnisse und Praktiken der Akteur_innen von *h.arta* und *The KNOT* mitbestimmen. Alle verweisen sie jedoch letztendlich auf die prekären Verhältnisse der Gegenwart (im Allgemeinen und des freien Kunstbereichs im Speziellen) und auf Wege und Taktiken, diesen durch das Produzieren eigener Räume und Teilöffentlichkeiten zu begegnen: Sie schaffen Infrastrukturen für künstlerische Aktionen und Repräsentation. Sie schaffen Räume, die soziales und künstlerisches Agieren verknüpfen, um Alltag und Kunstarbeit zu managen. Sie organisieren sich informell und beziehungsbasiert. Sie schaffen kollektive und auf solidarischen Prinzipien beruhende Arbeitsformen. Sie schaffen Plattformen für Austausch und Vernetzung und produzieren damit gleichzeitig Ausschlüsse. Sie politisieren ihre Lebensrealität und ihr Selbstverständnis und schaffen damit zugleich Zugehörigkeiten und Abgrenzungen. Sie suchen die lokale Anschlussfähigkeit und wünschen sich gleichzeitig, an der Mitgestaltung eines transnationalen freien Kunstbereichs in Europa teilzuhaben, dem sie sich als Akteur_innen zugehörig fühlen.
Letztendlich entstehen dabei politische Kontexte, wenn verschiedene Positionen, Interessen und Vorstellungen aufeinandertreffen und sich artikulieren: nicht zwingend als politische Statements, sondern in Form von Anrufungen von Öffentlichkeiten, Aneignungen, Umnutzungen, machtvollen Ein- und Ausschlüssen, Imaginationen, Visionen und Narrativen (vgl. Kapitel „*The KNOT* als öffentlicher Raum: Befragung politischer Dimensionen“), die an den prozessualen Gestaltungen eines europäischen Kunstfeldes aktiv mitwirken.

14. Reproduktion, Bedeutung und Wirkmächtigkeiten von Narrativen

Die „Post-Kalter-Krieg“-Perspektive eröffnete mir den Blick dafür, welche Wirkmächtigkeit bestimmte Repräsentationspraktiken, die zu Zeiten des „Eisernen Vorhangs“ vom jeweils „anderen“ Gesellschaftssystem entworfen wurden, bis heute noch besitzen und Vorstellungen, Verständnisse und (Alltags)Praktiken der Akteur_innen mitbestimmen. Die Untersuchung hat mehrfach gezeigt, dass binäre Denkmuster, die in „osteuropäisch/postsozialistisch vs. westeuropäisch“ oder „Peripherien/Ränder vs. Zentren“ differenzieren, in Narrativen noch wirkmächtig sind und sich reproduzieren – aufgeladen mit bestimmten Bedeutungen und symbolischen Zuordnungen. Diese Narrative sind jedoch keine in sich geschlossenen Erzählungen, sondern sind brüchig und bleiben relational und

flexibel anschlussfähig. Je nach Zusammenhang, Anliegen und Interesse der Akteur_innen werden sie mal gezielt, mal unbewusst angestrengt oder negiert, um zu begründen, zu rechtfertigen, sich abzugrenzen oder sich zugehörig zu fühlen. Gleichzeitig und genauso zusammenhangs- und situationsabhängig werden aber auch gezielt andere Kontexte und/oder vermeintliche Gegensätze zur Identifikation, Abgrenzung oder als Strategie aufgerufen, wie beispielsweise „Stadt/Urbanität", „Europäisierung", „transnational vs. regional/lokal", „frei vs. institutionell", „Künstler_innen/Akademiker_innen vs. Nachbarschaften/Lokalbevölkerung", „Alter", „Geschlecht", „Beruf" etc., die miteinander in unterschiedlichen Gewichtungen und Bedeutungen interagieren.

Wie im Kapitel „Soziale Raumproduktionen bei *The KNOT*: abschließende Überlegungen" dargelegt, wurden im Rahmen von *The KNOT* mehrfach Narrative aufgerufen, die den Bukarester Kontext bzw. ein potenzielles Publikum – sowohl gezielte Besucher_innen aus akademischen Zusammenhängen als auch zufällige Parkbesucher_innen und Leute aus der Nachbarschaft – aufgrund ihres (post)sozialistischen Erfahrungshintergrundes als defizitär imaginierten hinsichtlich ihres Wissens über und ihrer Verständnisse von partizipativen „Kunst im öffentlichen Raum"-Projekten, als das sich *The KNOT* definierte. Die Wirkmächtigkeit des Narrativs eines, zumindest in künstlerischer Hinsicht, rückständigen Gesellschaftskontexts zeigte sich im formulierten Anliegen der *KNOT*-Akteur_innen, notwendigerweise ein Modell von „Kunst im öffentlichen Raum" einzuführen, welches in Bukarest und anderen rumänischen Städten bis dato ein Novum darstellte. Das Modell sollte in erster Linie durch seine Struktur, die auf verschiedenen Ebenen Anschlussmöglichkeiten für ein lokales Publikum bieten sollte, anstatt durch spezifische Inhalte vermittelt werden (vgl. Kapitel: „Die politischen Dimensionen von *The KNOT* aus Sicht der Akteur_innen", S. 223).

Das vermeintliche Defizit und die Vermittlungsnotwendigkeit legitimierten das Gesamtprojekt *The KNOT* wie auch einige der künstlerischen Einzelprojekte, u. a. das beispielhaft diskutierte „Culinary Construction. A plan for a non-hierarchical cooking site" (S. 198). Die Konzepte des Gesamtprojekts wie auch die einzelner Kunstprojekte in seinem Rahmen entsprechen argumentativ der Förderlogik (europäischer) Kulturfonds wie beispielsweise der *European Cultural Foundation*, wie ich im Kapitel „*The KNOT*: Der imaginäre bzw. imaginierte Raum" erörtert habe. Das Aufrufen des Narrativs „defizitärer (post)sozialistischer Kontext" würde ich in diesem Fall jedoch eher als Strategie von

Kunstakteur_innen verstehen, statt als Akt unhinterfragter Differenzierung. Durch das Herausstreichen einer spezifischen Relevanz eines bei den genannten Förderinstitutionen beantragten Projekts, im Wettbewerb um notorisch knappe Fördermittel für freie Kunst- und Kulturprojekte, werden auf diese Weise bessere Chancen geschaffen. Bestimmte Fördertöpfe, die explizit die Vernetzung und Pluralisierung künstlerischen Schaffens in ehemals sozialistischen Kontexten zum Ziel haben, können überhaupt erst mit solchen konzeptuellen Anliegen angefragt werden. Das heißt, dass das Narrativ auf europäisch-kulturpolitischer Ebene in jedem Fall (noch) eine politische Wirkmächtigkeit besitzt. Es steuert und legitimiert gleichzeitig, welche Konzepte und Inhalte im Rahmen künstlerischer Produktion als repräsentativ genug zählen, um die kulturpolitischen Interessen des Förderns bestimmter, im zivilgesellschaftlichen Sinne vermeintlich weniger entwickelter Regionen an den „Rändern" (EU)Europas umzusetzen.
Gleichzeitig wurde das Narrativ im Laufe des Projekts auch herangezogen, um ein gewisses „Scheitern" in der Umsetzung zu legitimieren, wenn es darum ging, sowohl gegenüber eventuell eigenen Erwartungen als auch gegenüber denen der Geldgeber_innen zu erklären, warum die Idee, *The KNOT* mit seinen jeweiligen lokalen, städtischen Umfeldern zu verknüpfen, nicht oder nur punktuell funktionierte. Auch hier wird das Narrativ strategisch oder zumindest als Erklärungsmuster eingesetzt. Die projektinterne Verantwortung für fehlende Verbindungen und Kontextualisierungen des lokalen Umfeldes *Parcul Carol* und seiner angrenzenden Nachbarschaften/Kieze wird abgewiesen und auf die geringe Bereitschaft bzw. Unwissenheit eines potenziellen Publikums im Umgang mit solchen „Kunst im öffentlichen Raum"-Projekten projiziert.

Bei *h.arta* findet sich ein ähnliches Narrativ, wenn es ihnen darum geht, zu erklären, warum sie Anfang der 2000er Jahre ihre kollektive künstlerische und auf Raumproduktionen fokussierte Arbeitspraxis begonnen haben: Sie beschreiben sie als ein „Handeln aus der Not heraus", um eigene Räume zu schaffen, da sie den rumänischen Kunstbetrieb nicht nur in ökonomischer Hinsicht, sondern auch hinsichtlich seines traditionellen Ausbildungssystems, seiner fehlenden diskursiven Räume und Infrastrukturen für nicht-kommerzielle Gegenwartskunst als mangelhaft und überholungsbedürftig wahrnahmen und sich selber als „wissensdefizitär". Sie führen dies zum einen auf die Kunstbetriebslogiken des sozialistischen Systems und ihrer sich nur langwierig gestalteten Transformation seit 1989 zurück sowie auf Re-Traditionalisierungstendenzen nach 1989. Diese betrafen auch den Kunstbetrieb, indem Kunst in erster Linie als ästhetische oder dekorative Objek-

te verstanden und gehandelt wurden. Zum anderen verweisen *h.arta* auf die dauerhaft prekäre und krisenhafte ökonomische Situation Rumäniens, die dazu beiträgt, dass es bis heute in der herrschenden Vorstellung und Rethorik als „Rand" EU-Europas imaginiert und gezeichnet wird. Dieser Wahrnehmungs- und Verständnislogik folgend, beschäftigten sich *h.arta* zu Beginn ihrer Zusammenarbeit vermehrt mit künstlerischen Debatten, Praktiken und Akteur_innen aus „westeuropäischen" Kontexten, um sie für ihr Umfeld und ihre Fragestellungen zu prüfen.

In ihrer späteren Erzählung verknüpft sich das Narrativ des „defizitären rumänischen Kunstbetriebskontexts", in den sie mit ihren künstlerischen Praktiken selbstermächtigend intervenieren wollen, mit der Anrufung von Geschlecht als Kategorie struktureller Ungleichheit: Die geteilte Erfahrung, als Künstlerinnen im rumänischen Kunstbetrieb diskriminiert und marginalisiert worden zu sein, hätte sie als drei Frauen veranlasst, kollektiv emanzipative Strukturen und Kontexte schaffen zu wollen, erzählten sie mir während eines Gesprächs 2009. Dadurch erfolgte eine Verschiebung, durch die das Narrativ „defizitärer Kunstkontext" (gegenüber „westlichen" Kunstkontexten) für *h.arta* an Bedeutung verlor, die Identifikation mit geschlechtlicher Zugehörigkeit und konkret die geteilten Erfahrungen als Frauen hingegen an Bedeutung gewannen. *h.arta`s* Erfahrungen mit der sozialistischen Vergangenheit erhalten in ihren späteren Äußerungen zu ihrer künstlerischen Arbeitspraxis eine positive Wertung und werden von ihnen als Potenzial gedeutet: Sie betonen beispielsweise Aspekte wie das Funktionieren informeller Netzwerke von Künstler_innen, Formen der Solidarität sowie die ökonomische Unabhängigkeit ihrer Großmütter- und Müttergeneration als sie positiv prägende Erfahrungen. In ihrer Arbeitspraxis orientieren sie sich in den letzten Jahren, anders als zuvor, vor allem auf das Zusammenarbeiten mit Akteur_innen aus dem lokalen Umfeld sowie aus anderen ehemals sozialistischen Kontexten der Region. Es geht ihnen darum, gemeinsame und divergierende Erfahrungen auszutauschen und historisch-politische Entwicklungen jenseits offizieller Geschichtsaufarbeitungen in den Blick zu rücken. In *h.arta`s* Verständnissen und daraus folgenden Arbeitspraxen wird das Narrativ „defizitärer peripherer Kontext" zwar umgekehrt zugunsten eines Bildes, welches die Potenziale eines explizit „(post)sozialistischen Erfahrungshintergrundes" heraushebt. Ein Denken in der Differenzlogik „osteuropäisch/(post)sozialistisch vs. westeuropäisch" bzw. „Peripherie/Rand vs. Zentrum" wird jedoch zunächst weiterhin reproduziert. Die Differenz wird auch dann von *h.arta* wirkmächtig aufgerufen, wenn sie feministische (Kunst)Ansätze, die in anderen („westlichen") Kon-

texten entwickelt und erprobt wurden, für „ihren“ lokalen Kontext als nicht adäquat wahrnehmen und stattdessen „eigene“ Perspektiven und Praktiken, basierend auf ihren Erfahrungen, stark machen. Sowohl in den Erzählungen von *The KNOT* als auch bei *h.arta* wird jedoch ein, wie auch immer imaginierter, „westlicher“ (Kunst)Kontext mit seinen Diskursen, seinen Trends, seinen Ausbildungssystemen, seinen Praktiken, Räumen, Infrastrukturen, seinen Rezeptionsformen und hinsichtlich eines erwarteten Publikums letztlich in seiner Normativität bestätigt. Alles diesem Nichtentsprechende wird im besten Fall als davon abweichend, als „anders“ oder als das „Eigene“ vorgestellt oder, wie erörtert, sogar als defizitär imaginiert. Auch ich, als Forscherin, aus dem (West)Berliner Kunst- und Wissenschaftskontext kommend, habe in dieser Arbeit wiederholt meinen Erfahrungshintergrund, der ebenfalls von diesen Normativitäten bestimmt ist, vergleichend herangezogen, um bestimmte Aspekte, Phänomene und Verständnisse in meinem Feld, die ich als davon abweichend interpretierte, einordnen zu können. Das bedeutet, trotz der Reflexion über die Problematik normativer Logiken, war und bin auch ich durch meine Forschungspraxis am Reproduzieren derselben beteiligt.

Das Aufrufen und (Re)Produzieren genannter Narrative festigt machtvolle Strukturen der Wissensproduktion, stellt Differenzen her und produziert Ungleichheiten. Das Aufrufen und das „Nutzen“ bestimmter Narrative scheinen jedoch von den Akteur_innen von *h.arta* und *The KNOT* nur punktuell strategisch „eingesetzt“ zu werden. Vielmehr werden sie von ihnen vor allem bemüht, um sich abzugrenzen, um Bedeutungen zu schaffen und/oder Erklärungen zu geben. In diesen Akten zeigt sich auch ihre Brüchigkeit. Denn je nach Situation und Kontext wird ihnen Bedeutung zuteil, die jedoch ebenso wieder abnehmen kann zugunsten anderer Abgrenzungs- und/oder Identifikationsaspekte.

Deutlich wurde, dass alle Kunstschaffenden, mit denen ich gesprochen habe, sich in ihrem Selbstverständnis vielmehr einer (imaginierten) transnationalen freien Kunstszene zuordnen, als sich national oder an einem „ost- bzw. westeuropäischen“ Erfahrungshintergrund zu orientieren. Gleichzeitig steht, insbesondere bei *h.arta,* die Identifikation mit dem lokalen Umfeld und seinen Belangen im Fokus. Diese unterschiedlichen Identifikationen und Zugehörigkeiten schließen sich keineswegs aus, sondern verweisen vielmehr auf die translokal bestimmten Lebens- und Arbeitszusammenhänge von Kunstakteur_innen weltweit. Das Kunstfeld wird zunehmend als globales Aktionsfeld von Akteur_innen verstanden und produziert, die sich, meist in städtischen Kontexten agierend, analog und digital ver-

netzen, möglichst mobil sind sowie temporär und projektabhängig zusammenkommen. Städte als Arbeits- und Lebensumfeld bieten dabei konkrete Identifikationsangebote. So gewinnt die Kategorie „Stadt/Metropole“ im Kunstbetrieb als Zugehörigkeitsmerkmal und verbindendes Element gegenüber einer Kategorie wie Nationalität. Bei *The KNOT* ist dies bereits im Konzept angelegt, das u. a. darauf zielte, Akteur_innen aus Berlin, Warschau und Bukarest zusammenzubringen und zu vernetzen. Im Produzieren der *KNOT-Community* im Laufe des Projekts wurde dieses Anliegen umgesetzt. Wie ich im Kapitel „Sozialer Raum, Macht und *Community*“ erörtert habe, war die *KNOT-Community* keine feste Gruppe von Projektteilnehmer_innen, sondern ein heterogenes soziales Beziehungsgefüge wechselnder Akteur_innen. Dennoch bot sie für den/die Einzelne_n einen scheinbar verlockenden Identifikationsfaktor. Einzige „Zugangsvoraussetzung“ war die Einladung und Teilnahme am Projekt. Denn die *KNOT-Community* vermittelte das Bild, eine große nomadische Gemeinschaft internationaler Akteur_innen zu sein, ein herrschaftsfreier Raum, in dem alle über die gleichen Möglichkeiten verfügen. Unterschiedliche Ressourcen, Ungleichheiten, aufgrund von u. a. Geschlecht und sozialem wie kulturellem Hintergrund, sowie bestehende Hierarchien wurden in dieser Erzählung ausgeblendet. Das Narrativ der *KNOT-Community* als Gemeinschaft freier, internationaler Kulturschaffender reproduzierte sich auch in seiner Abgrenzung zu den lokalen und vermeintlich nicht kunstaffinen Bevölkerungen sowie den jeweiligen national orientierten Kunstinstitutionen und erhielt so eine umso stärkere identifizierende Bedeutung für die Teilhabenden. Ich möchte behaupten, dass das Bild der *KNOT-Community* ein passendes Beispiel bietet für die Vorstellung einer transnationalen freien Kunstszene eines globalen bzw. hier konkret europäischen Kunstfeldes. In der Imagination einer solchen bleiben soziale Ungleichheiten, unterschiedliche Zugänge, Ressourcen und Möglichkeiten ihrer Akteur_innen vielfach verdeckt. Meiner Beobachtung nach nimmt hingegen das unterschiedliche Vermögen von Kunstakteur_innen über kulturelles, soziales und ökonomisches Kapital (Bourdieu 1998a) im globalen, neoliberalen Kunstbetrieb einen wesentlichen Faktor für den Grad bzw. die Form der Teilhabe ein: das Verfügen über englische Sprachkenntnisse, das kompetente Umgehen mit digitalen Medien und Internet, das Verstehen und Verfolgen bestimmter Wissensproduktionen, Diskurse und Trends, das Verfügen über vielfältige Kontakte, das Teilhaben an Netzwerken und Kommunikationsprozessen sowie schließlich eine gewisse ökonomische Absicherung, welche die erwartete Mobilität im Kunstbetrieb verlangt. Geschlecht, sexuelle Orientierung, sozialer und kultureller Hintergrund und Alter sind nur ei-

nige von vielen sozialen Kategorien, die des Weiteren ungleiche Zugangs- und Teilhabebedingungen im Kunstbetrieb bestimmen und steuern. Die daraus resultierenden machtvollen Strukturen, die auch konkret die jeweiligen Arbeitszusammenhänge von Kunstakteur_innen bestimmen, werden, so zumindest die Erkenntnis meiner Forschung, von diesen vielmehr ausgeblendet als reflektiert und problematisiert.

Basierend auf meinen Erfahrungen im Rahmen dieser Forschung, möchte ich behaupten, dass das Narrativ „postsozialistisch/defizitär/peripher" im Prozess eines mehr und mehr vernetzten, transnationalen (und hier konkret europäischen) Kunstfeldes und seinen genannten Zuschreibungen als Abgrenzungsfaktor an Bedeutung verliert. Situations-, kontext- und interessensbedingt wird es aufgerufen und mit Bedeutung gefüllt oder negiert. Das verweist darauf, wie brüchig das Narrativ ist. In meinen Beobachtungen und Gesprächen, weniger bei *h.arta* als bei Akteur_innen von *The KNOT,* wurde sichtbar, dass das Leben und Arbeiten in „angesagten" städtischen Kontexten, z. B. Berlin, sowie das Eingebundensein in die „richtigen" Netzwerke, die die besten Kontakte vermitteln zu Geldgeber_innen, angesehenen Ausstellungsorten, angesagten Projekten, weitaus größere Bedeutung für die Kunstakteur_innen besitzen als die Identifikation mit nationaler Zugehörigkeit oder einem bestimmten historisch-politischen (Erfahrungs)Kontext. Für die (Selbst)Wahrnehmung der rumänischen Akteur_innen, die ich befragt habe, wird das Narrativ des (post)sozialistischen Erfahrungshintergrunds sowie die Positionierung am „Rand" EU-Europas nur dann bedeutungsvoll, wenn sie dazu dienen, das eigene Handeln zu legitimieren, zu erklären oder sich abzugrenzen.

15. Potenziale von den „Rändern" …

Abschließend und ausblickend interessiert mich die Frage, welche spezifischen Potenziale und Bedeutungen sich aus meiner Perspektive in den Verständnissen und Praktiken der exemplarischen Projekte und ihrer Akteur_innen für das Mit-Produzieren eines europäischen Kunstfeldes[174] zeigen, dem sie sich zugehörig fühlen. Wie eingangs formuliert, ging ich davon aus, dass Kunstakteur_innen nicht nur Räume und Öffentlichkeiten produzieren und damit zu aktiven Mitgestalter_innen gesellschaftspolitischer Prozesse werden, sondern dass sie insbesondere in Zeiten tiefgreifender politischer, sozialer und ökonomischer

[174] Ich möchte an dieser Stelle noch einmal betonen, dass ich das europäische Kunstfeld in diesem Zusammenhang vielmehr als Idee oder Vision verstehe, anstatt als komplexes soziales Interaktionsfeld, das es ohne Frage ist, welches in dieser Forschung zu untersuchen jedoch nicht intendiert war. Siehe auch in der „Einleitung", S. 13.

Transformationen, Umbrüchen und Krisen durch Improvisations-, Flexibilitäts- und Krisenmanagementerfahrungen spezifische Potenziale freisetzen und Strategien entwickeln, die nicht nur jeweils an lokaler, sondern darüber hinaus an transnationaler Bedeutung gewinnen können. Römhilds Überlegungen zur Produktion von kreativen Möglichkeitsräumen aufgrund sozialer Prekarität an den „Rändern" Europas folgend (2010, S. 43)[175], möchte ich hier abschließend erörtern, inwiefern konkrete Potenziale und Imaginationen[176] zur Mitgestaltung und gleichzeitigen Dezentrierung eines europäischen Kunstfeldes von den „Rändern her" in den Praktiken von *h.arta* und *The KNOT* sichtbar werden.

Im Kapitel „*Undoing The East* – Europäisch Ethnologische/Kulturanthropologische Perspektiven auf Transformation und Europäisierung" habe ich die Forderungen von Chakrabarty (2000), Welz (2005), Welz/Lottermann (2009) und Römhild (2009/2010) Randeria/Römhild (2013) erörtert, die dafür plädieren, Europa von seinen „Rändern" her zu denken und es somit zu provinzialisieren und zu dezentrieren. Das heißt zunächst, das Denken in den Kategorien Europas als machtstrukturierten, „westlich"-zentrierten Prozess sichtbar zu machen, an dem sich alle „nicht-westlichen" Gesellschaften und Modernen zu messen haben und der stetige Ausschlüsse produziert (vgl. Welz 2005, S. 28). Des Weiteren bedeutet es, einen Perspektivwechsel vorzunehmen, der deutlich macht, dass Europa auch durch die von ihm ausgeschlossenen Regionen sowie durch seine marginalisierten „Ränder" aktiv hergestellt wird. Hier ist das notwendige Potenzial, „Andere Europas" (Römhild 2010) zu imaginieren und zu produzieren bzw. das europäische Denken neu zu erdenken (vgl. Chakrabarty 2000, S. 16) besonders groß. Die „Ränder" Europas bezeichnen keine feststehenden Einheiten, sondern sind in Bewegung und werden stetig neu produziert (vgl. Darieva/Kaschuba 2007, S. 14). Europa von seinen „Rändern" her zu denken bedeutet in diesem Sinne auch, das Denken in „Ost-West"-Kategorien zu dekonstruieren,

[175] Römhild führt aus: „Die Auseinandersetzungen an der Peripherie Europas lassen sich als ein Handlungsfeld verstehen, in dem die sozialen Risiken einer fortgeschrittenen Spätmoderne besonders deutlich werden, in dem aber auch jene soziale Kreativität studiert werden kann, die diese Risiken einer umfassenden sozialen Prekarität in einen Möglichkeitsraum der Selbstermächtigung verwandelt." (Römhild 2010, S. 43). Römhild meint mit „Peripherie" Europas in diesem Zusammenhang auch die ehemals sozialistischen Länder, die einen doppelten Strukturwandel seit 1989 erfahren (haben). Ich schließe mich dieser Zuschreibung an, um Römhilds Ansatz für meine Forschung nutzbar zu machen. Wie bereits dargelegt, bin ich mir bewusst, dass ich damit binäre Denklogiken von „Zentrum vs. Peripherie/Rand" reproduziere. Da diese Logiken jedoch noch dominant und politisch wirkmächtig sind, kann durch die Markierung auf die ihnen innewohnende Problematik hingewiesen werden. Somit eröffnet ein Denken von den „Peripherien" bzw. „Rändern" her auch einen möglichen Perspektivwechsel, indem dezentrierende, durchkreuzende, Dualismen brechende Praxen in den Fokus geraten (vgl. Darieva/Kaschuba 2007, S. 14). Im Kapitel „Persönliche und fachspezifische Zugänge", S. 29, bin ich bereits auf diese Problematik eingegangen.

[176] In Anlehnung an Appadurais Überlegungen zur Imagination „anderer möglicher Leben" (1996, S. 5-11) sieht Römhild in der sozialen Praxis des Imaginierens das Potenzial, um die Prekarität in einen kreativen Möglichkeitsraum zu verwandeln (vgl. Römhild 2010, S. 39).

da die „Ränder“ stetig zur Disposition stehen und dabei „Ost-West“-Dualismen durchaus durchkreuzt werden.[177]

Ich möchte die Überlegungen von Römhild, Welz und Chakrabarty zur Mit-Konstruktion Europas sowie seiner Dezentrierung durch seine „Ränder“ abschließend aufgreifen, um mit ihnen das europäische Kunstfeld zu beleuchten. Dieses (bzw. die Imagination dessen) würde ich als eines in seinen Logiken und Diskursen von den „westlichen“ Zentren Europas her gedachtes bezeichnen, welches jedoch selbstverständlich auch von seinen „Rändern“ mit produziert wird. Zu den „Rändern“ zähle ich auch die lokalen rumänischen Kunstszenen und Akteur_innen, die sich nicht-staatlich, nicht-institutionell und unabhängig als Netzwerke, Gruppen und temporäre Projektkooperationen organisieren.

Meine Forschung legt einige Perspektiven und Praktiken offen, wie dieses Mit-Produzieren eines europäischen Kunstfeldes geschieht, indem ich nach den Vorstellungen und Verständnisse der Akteur_innen hinsichtlich ihrer künstlerischen, sozialen und politischen Praxen fragte. Die Untersuchung macht aus meiner Perspektive Potenziale sichtbar, die helfen, ein (imaginiertes) europäisches Kunstfeld zu dezentrieren, indem die Akteur_innen von *h.arta* und *The KNOT* Vorstellungen und Ansätze als Teil lokaler städtischer Kunstszenen in Rumänien entwickeln, die in ihren Bedeutungen jedoch über den lokalen Kontext hinausweisen.[178]

Dazu zählen für mich die Pluralisierung von Vorstellungen und Formen des Öffentlichkeiten-Produzierens sowie von Verständnissen politischer Praxen im Rahmen von Kunst. Konkret denke ich dabei an folgende Praktiken, die ich bereits ausführlich an anderer Stelle diskutiert habe:

- Prozesse in Gang setzen und Strukturen schaffen haben für die Akteur_innen eine zentralere Bedeutung als spezifische Inhalte und Themen zu verhandeln.

[177] Spätestens seit der Wirtschaftskrise 2008 werden auch Länder wie Griechenland oder Spanien als „Ränder“ definiert und imaginiert (vgl. Randeria/Römhild 2013, S. 23-24; Herzfeld 2013, S. 345-378). Vormals sozialistische Länder wie z. B. Slowenien verlieren nach und nach ihren imaginierten „Randstatus“. In der Imagination bewegen sie sich Richtung Europas „Zentren“ (vgl. Ehrlich 2014, S. 9).

[178] Römhild stellt im Rahmen ihres Studienprojekts „Andere Europas: Soziale Imagination in transnationalen Bewegungen und urbaner Öffentlichkeit“ (2010-2012) am Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin hinsichtlich dessen konkrete Fragen, die ich abschließend auch für meine Forschung prüfen und nutzbar machen möchte. Im Projekttext heißt es:

„Das Projekt stellt die Frage nach Anderen Europas in doppelter Hinsicht: einmal als Frage danach, ob, wo und durch wen andere als die herrschenden Visionen eines gegenwärtigen, zukünftigen Europas vorstellbar und öffentlich kommunizierbar werden; zum anderen die Frage danach, ob und wie in solchen alternativen Imaginationen die Anderen Europas – im Sinne der in den herrschenden Visionen Ausgeschlossenen oder jedenfalls Marginalisierten (Migrant_innen, Minoritäten an den Rändern der Nationalstaaten, des Neuen Europas) – eine besondere Rolle als Adressat_innen, als Produzent_innen spielen. Damit wird zugleich die Frage neu aufgeworfen, inwieweit Europa als Raum sozialer, politischer Utopien und für die Mobilisierung transnationaler, urbaner Öffentlichkeiten (noch) attraktiv ist. Im Blick stehen dabei besonders Akteure und Produktionen an den Schnittstellen von subkulturellen und migrantischen Praktiken, Kunst, Kulturproduktion, Wissenschaft und politischem Aktivismus.“ (https://othereuropes.hu-berlin.de/ueber, Zugriff: 27.11.2014).

- Es geht den Akteur_innen weniger darum, konkrete politische (Gegen)Statements (in Abgrenzung zu dominanten Politiken) zu formulieren als darum, möglichst offene Strukturen für heterogene Verständnisse, Ideen und Anknüpfungsmöglichkeiten unterschiedlicher Akteur_innen zu schaffen.

- Die Produktion von sozialen und materiellen Räumen wird als explizit künstlerische Praxis verstanden.

- Die Kunsträume werden gezielt als semi-öffentliche Kontexte verstanden und produziert.

- Temporäre Interventionen und das Schaffen temporärer Strukturen werden nicht generell als defizitär gegenüber Langzeitinitiativen verstanden, da Temporalität die „normale" Arbeitsgrundlage bildet, auf der Projekte entwickelt werden.

- Die Alltagserfahrung der Akteur_innen bilden den Ausgangspunkt ihrer künstlerischen und politischen Praxen, anstatt bestimmte theoretische Rahmungen oder Konzepte, die in anderen europäischen, US-amerikanischen oder anderen Kontexten entwickelt wurden.

- Es wird versucht, einen Bogen zu schlagen zwischen lokaler Anschlussfähigkeit und transnationaler Orientierung und Vernetzung.

- Kollektive Zusammenhänge, Freundschaftsbeziehungen und informelle Netzwerke, die auf einer solidarischen Praxis bzw. einem Solidaritätskonzept beruhen, werden als zentrale Organisationsformen für Kunstakteur_innen verstanden und praktiziert.

Diese Pluralisierung von Formen der Öffentlichkeitsproduktion unterläuft bestimmte themen- und inhaltsorientierte Vorstellungen von politischen und/oder feministischen Kunstpraktiken bzw. Öffentlichkeitsformen im Rahmen von Kunst und erweitert sie um genannte Perspektiven und Ansätze. Mit bestimmten themen- und inhaltsorientierten Vorstellungen meine ich normativ gewordene Erwartungen, die auch mich als Forscherin zu Beginn meiner Untersuchung (noch) geleitet haben und die ich nach und nach revidieren musste. Diese zielten darauf, konkrete gesellschaftsrelevante Themen und Fragestellungen, die von den Akteur_innen mit künstlerischen Mitteln aufgegriffen werden, im Feld „vorzufinden", und darauf, klare politische und/oder feministische Positionierungen seitens der Akteur_innen ausmachen zu können.

Die pluralen Perspektiven auf Öffentlichkeiten-Schaffen im Rahmen der künstlerischen Projekte sind in mehrfacher Hinsicht inklusiv und an „sowohl-als-auch"-Logiken orientiert, anstatt an klaren Abgrenzungen: sei es, wenn es um die Verknüpfung von Alltags- und Kunstpraxen, von Freundschafts- und Arbeitsbeziehungen und von öffentlichen und privaten Kontexten geht oder um das Produzieren von Räumen, die sich nicht in der einen oder anderen Form explizit politisch positionieren, sondern offen sind für heterogene Vorstellungen, Anknüpfungen und Aneignungen. Die genannten Praktiken und Verständnisse des Öffentlichkeiten-Produzierens machen bestimmte Repräsentationslogiken sichtbar. Diese würde ich sowohl auf die Erfahrungen der Akteur_innen mit dem sozialistischen Gesellschaftszusammenhang und mit den prekären wirtschaftlichen, sozialen und politischen Verhältnissen seit den Umbrüchen von 1989 als auch auf die Erfahrungen mit reproduzierten Zuschreibungen und Selbstverständnissen als „Rand" (EU)Europas und der damit einhergehenden Marginalisierung als Teilhabende eines europäischen Kunstfeldes zurückführen. Mit einem pluralen Öffentlichkeitskonzept (u. a. Fraser 1990/2005) und einer erweiterten Perspektive des Politischen im Rahmen künstlerischer Praxis (u. a. Paul/Schaffer 2009) lassen sich diese Verständnisse und Praktiken analytisch deuten.

Dass (Kunst)Akteur_innen in Krisen-, Umbruchs- und Transformationszeiten aufgrund alternativloser Selbstorganisation zu besonders aktiven Mitgestalter_innen von Gesellschaft werden können und besonders produktiv im Improvisations- und Krisenmanagement sind, war eine meiner Ausgangsannahmen für diese Arbeit. Empirisch lässt sie sich nicht beantworten, aber die (Selbst)Wahrnehmung der Akteur_innen, mit denen ich gesprochen habe, lässt sie zumindest in Teilen revidieren. Die Kuratorin Raluca V. sieht in der permanent anhaltenden krisenhaft-prekären Situation der rumänischen Gesellschaft im Generellen und des rumänischen Kunstbereichs im Speziellen beispielsweise kein Potenzial für besonders aktive Gestaltungsmöglichkeiten, sondern, im Gegenteil, empfindet sie die Verhältnisse als erschöpfend und lähmend. Akteur_innen der rumänischen Kunstszenen wären in erster Linie mit dem Erwirtschaften ihres Lebensunterhalts beschäftigt (sei es durch permanente Antragsstellung auf Förderung, durch das Produzieren markttauglicher Kunst oder durch das zusätzliche Arbeiten in anderen Branchen). Dies ließe kaum Zeit für experimentelle Formen des Kunstproduzierens und -präsentierens. Ein Potenzial im Krisen- und Improvisationsmanagement bestätigte Raluca V. hingegen, da die Erfahrungen in den letzten 25 Jahren seit den Umbrüchen, den Akteur_innen keine andere Wahl gelassen hätten, als sich immer wieder kurzfristig auf neue, ungeplante Situationen mit Projekten ein-

zustellen, deren Finanzierung ausschließlich temporär und projektbasiert und oft bis zur letzten Minute vor Beginn unsicher ist, für die immer wieder neue Räume gesucht werden müssen oder für welche für die Durchführung, wenn sie im öffentlichen Stadtraum angesiedelt sein sollen, eventuell gar keine Genehmigung bekommen wird (Quelle: Interview Raluca V., Co-Kuratorin *The KNOT*, 16.10.2014). Oft werden dann andere Lösungen gefunden, wie beispielsweise die Verlagerung von Kunstaktionen in private Wohnungen, die dann zu so genannten *Home-Galleries* werden.

Als Potenziale, die über die lokale Situation hinausreichen und die ein europäisches Kunstfeld mit produzieren, würde ich deswegen die langjährigen Erfahrungen der rumänischen Kunstakteur_innen bezeichnen: sowohl im Umgang mit unsicherer Finanzierung, mit temporären Projekten, mit den gesellschaftlichen Anforderungen, mobil zu sein (z. B. im „westeuropäischen" Ausland zu studieren und zu arbeiten mit dem Ziel, Kompetenzen zu erlangen), mit langwierigen Auseinandersetzungen mit städtischen Behörden und mit Mangel an finanzierbaren Räumen als auch im Umgang mit Selbstorganisieren und -managen von Alltag und Kunstproduzieren, die zu bestimmten Raum- und Öffentlichkeitspraktiken und (Selbst)Verständnissen geführt haben. Ich bezeichne diese Erfahrungen als Potenziale, weil die genannten Aspekte aufgrund der neoliberalen, krisenhaften Verhältnisse in vielen Teilen Europas und weltweit zur Lebens- und Arbeitsrealität der meisten Kunst- und Kulturakteur_innen, insbesondere der freien, nicht-institutionell arbeitenden, geworden ist, mit denen sie sich auseinandersetzen und für die sie Umgangsstrategien entwickeln müssen. Hierfür können die Akteur_innen der „Ränder" (EU)Europas als Expert_innen gelten.

Unter Potenzialen, die ein europäisches Kunstfeld konkret dezentrieren können, verstehe ich, bezogen auf meine Untersuchung, erstens die Erweiterung des Spektrums politischer Kunstpraxen und Öffentlichkeiten und zweitens den inklusiven Ansatz, der ihnen innewohnt und der einem Denken in Dualismen entgegen wirkt (vgl. S. 261). Drittens werden spezifische Verständnisse und Praktiken, die insbesondere auf (kollektiven) Erfahrungen aus sozialistischen Zeiten beruhen, im Gegensatz zu dominanten Aufarbeitungsdiskursen in Rumänien, europa- und weltweit nicht generalisierend diffamiert, sondern einzeln geprüft, vielfach als produktive Erfahrungen verstanden und in den letzten Jahren vermehrt „wiederentdeckt". Sie finden Einfluss in die Praktiken und bestimmen die Selbstverständnisse der Akteur_innen „neu", indem sie sich nicht mehr in erster Linie als defizitär zu

„westlichen“ Kontexten imaginieren. Die „neuen“ Selbstverständnisse zeigen sich u. a. in der zunehmenden Orientierung, sich lokal und regional zu vernetzen und auszutauschen, anstatt darauf zu zielen, vor allem in „westeuropäischen“ Kunstszenen vernetzt und anerkannt zu sein. Diese Praktiken und „neuen“ Orientierungen führen zu alternativen Formen der Auseinandersetzung mit der sozialistischen Ära und der eigenen Geschichte sowie denen der regionalen Kontexte, die im weitesten Sinne auch zu anderen Geschichtsbildern, Imaginationen und Narrativen darüber im transnationalen (europäischen) Kontext beitragen können.

All die genannten Aspekte und Überlegungen zusammengenommen würde ich mit Römhild argumentieren, dass die Akteur_innen meines Feldes aus ihrer vielfach prekären Situation heraus durchaus Räume der Selbstermächtigung (Römhild 2010, S. 43) schaffen. Diese sind jedoch in sich brüchig – auch hinsichtlich der Selbstwahrnehmung der Akteur_innen.

Eine kritische Auseinandersetzung mit (Selbst)Bildern und Vorstellungen, die den „westeuropäischen“ Kontext als Norm setzen, von der die „osteuropäischen Anderen“ abweichen und zu der sie sich defizitär imaginieren (vgl. u. a. Pejic 2005, Vonderau 2007, Babias 2008), birgt das Potenzial, Dualismen wie „Zentrum vs. Peripherie/Rand“ oder „Westen vs. Osten“ mit ihren jeweiligen Bedeutungszuschreibungen als symbolische Konstruktionen offen zu legen und zu dekonstruieren.[179] Das Gleiche gilt für die damit verknüpften machtvollen Dynamiken, die Ein- und Ausschlüsse sowie (Selbst)Marginalisierung (re)produzieren. Auch wenn diese Dynamiken sich nicht einfach abschaffen lassen, so können sie doch abgeschwächt werden, wenn sich (defizitäre) Selbstbilder wandeln, bislang marginalisierte Erfahrungen eine positive und emanzipative Bedeutung erlangen, bisherige Zugehörigkeiten sich auflösen bzw. Grenzen verwischt werden, sich neue Allianzen zwischen den Akteur_innen der imaginierten „Ränder“ bilden

[179] Ich gehe davon aus, dass Erfahrungen von Marginalisierung, von Markierung als „der/die Andere“, von Ausschlüssen und/oder Ungleichbehandlung zu einer erhöhten Sensibilisierung der Akteur_innen beitragen können, so dass sich vermehrt (selbst)kritisch mit Zugehörigkeiten, Zuschreibungen und der Produktion von symbolischen Geographien auseinandergesetzt wird. Die rumänische Künstlerin Veda P. bestätigte diese Annahme, beschränkt sie allerdings auf einen nicht allzu großen Zirkel von Intellektuellen, Kunstakteur_innen und Aktivist_innen in Rumänien. Bei vielen würden diese Erfahrungen das stetige „Begehren“ „to become a white European“ (Veda P., Künstlerin, Interview vom 15.10.2014) eher steigern, als es kritisch zu reflektieren. Das „Begehren“ „to become a white European“ wäre im gesellschaftspolitischen Diskurs Rumäniens insbesondere während der faschistischen Militärdiktatur unter Ion Antonescu in den 1940er Jahren virulent gewesen und würde in den letzten 25 Jahren nach dem Zusammenbruch der Ceauşescu-Diktatur 1989 erneut an Bedeutung gewinnen. Ein Begehren, welches aufgrund der Nichtakzeptanz durch „Zentraleuropa“ unerfüllt bliebe und zur Produktion eines „eigenen gesellschaftlichen Anderen“, der Roma-Bevölkerung, geführt hätte, an die die Marginalisierungs- und Ausschlusserfahrungen weitergegeben werden würde (Quelle: Veda P., Künstlerin, Interview vom 15.10.2014).

Zugleich konstatiert die Künstlerin:
„I noticed on my travels to Western European countries that not even critical thinking artists or activists take it important to debate about being part of Europe or not. They take it for granted. It is naturally for them.” (Veda P., Künstlerin, Interview vom 15.10.2014).

und dadurch Visionen, Konzepte und konkrete Ideen künstlerischen Produzierens formuliert werden. Diese tragen zur Imagination und schließlich Dezentrierung eines europäischen Kunstfeldes bei. Letztendlich wirken diese sozialen Praxen (Imagination verstehe ich mit Appadurai (1996) als soziale Praxis) dabei mit, Europa anders zu denken und im besten Fall Alternativen zum neoliberalen Projekt EU-Europa zu entwickeln.

Bei der Künstlerinnengruppe *h.arta* lässt sich, wie ich gezeigt habe, die Wandlung eines wissens- und erfahrungsdefizitären Selbstbildes gegenüber den „westlichen" (Kunst)Kontexten zu Beginn ihrer Zusammenarbeit 2001 hin zu einer Positionierung feststellen, in der sich die drei Frauen heute als „Expertinnen" ihres gesellschaftlichen Umfelds und seiner Geschichte präsentieren und dabei spezifische Erfahrungen, die mit der sozialistischen und postsozialistischen Zeit verknüpft bzw. imaginiert sind, als positiv und *empowernd* für ihre Arbeit und ihr Selbstverständnis deuten. Gleichzeitig de-exotisieren sie jedoch dieses lokale „Expertinnentum", indem sie für sie selbstverständliche Querverbindungen zu anderen lokalen Kontexten und deren Akteur_innen herstellen, um nach verbindenden und trennenden Fragen und Ansätzen zu schauen und ggf. gemeinsame Anliegen zu formulieren (vgl. Kapitel „Feminismus lokal – Entwicklungen von Selbstverständnissen und Praktiken der Künstlerinnengruppe *h.arta",* S. 110). Eins ihrer Hauptanliegen, das ich bereits an anderer Stelle zitiert habe, verdeutlicht dieses Selbstverständnis eindrücklich: Die Künstlerinnen setzen sich damit auseinander, wie über Feminismus und geschlechterrelevante Themen gesprochen werden kann, ohne „westliche" Muster und Paradigmen zu kopieren, und wie gleichzeitig vermieden werden kann, sich selbst zu exotisieren, wenn der Arbeits- und Interessensfokus auf den lokalen Problemen und Aspekten liegt (vgl. h.arta group 2012a, S. 6). Es geht darum, Ansätze zu formulieren, die sie nicht nur zu „Expertinnen" eines lokalen Kontexts werden lassen, sondern die über das Lokale hinausweisend sein können, sowohl in ihren Visionen als auch in ihren Praktiken, und damit zu aktiven Beiträgen für transnationale Kunstdiskurse.[180]

The KNOT reproduziert im Gegensatz dazu vielmehr Bilder und Narrative eines defizitären postsozialistischen Kontexts – sowohl im Konzept des Gesamtprojekts als auch in den formulierten (Selbst)Wahrnehmungen und davon abgeleiteten Anliegen der meisten Akteur_innen (vgl. Kapitel „Alltag bei *The KNOT*: soziale und materielle Raumproduktionen

[180] Wie schwierig es ist, dieses Anliegen umzusetzen, zeigt sich in den verwendeten Begriffen: Wenn *h.arta* wiederholt von „eigenen", „lokal adäquaten" feministischen Ansätzen sprechen, die sie zu entwickeln anstreben, so bewegt sich dieses „eigene" wiederum in einem Gegensatz- bzw. Abweichungsverhältnis zu den „anderen", dominant und normativ imaginierten und in dieser Weise in ihrer Normativität bestätigten Feminismen (vgl. Kapitel „Reproduktion, Bedeutung und Wirkmächtigkeiten von Narrativen", S. 251).

eines Kunstprojekts“, S. 183). Der Bukarester (Kunst)Kontext wird als tatsächlich „rand- und rückständig“ imaginiert, wenn Projekte wie *The KNOT* zur scheinbar unhinterfragten Norm für „partizipative Kunstprojekte im öffentlichen Stadtraum“ werden, die es gilt, als Modell in spezifische Kontexte zu implementieren.

Dennoch sind auch diese Vorstellungen gebrochen, wenn, je nach Interessenslage oder Legitimationsbedürfnis bzw. -druck, symbolische Kategorien wie „Ost vs. West“ mit entsprechenden Zuschreibungen aufgerufen werden und an Bedeutung gewinnen, aber auch zu Gunsten anderer Kategorien wie z. B. „Stadt“, „Vernetzung/soziales Kapital“, „Alter“, „Geschlecht“, „Beruf“ schnell wieder an Bedeutung verlieren können bzw. die verschiedenen Aspekte, als miteinander interagierend, je nachdem unterschiedliche Gewichtungen erhalten. So würde ich die Praxen von *The KNOT* als gebrochen-ambivalent bezeichnen hinsichtlich ihrer Effekte, die zur De- oder eben auch zur Rezentrierung eines europäischen Kunstfeldes beitragen. Aber auch *h.arta`s* Praxen tragen beides in sich.

Deutlich wird, dass es sich stets um Gratwanderungen handelt. Mit einem europäisch ethnologischen/kulturanthropologischen Ansatz, der Imaginationen, Zuordnungen und Kategorisierungen immer als prozessual und relational und nicht als feststehende Phänomene fasst, lassen sich diese Gratwanderungen analytisch einordnen. Die „Ränder“ und „Zentren“ eines (imaginierten) europäischen Kunstfeldes bleiben demnach in Bewegung, sowohl was ihre (machtvollen) Praxen anbelangt als auch ihre Definitionen.

16. Anschlüsse und Ausblicke

Wie bereits ausgeführt, mache ich die theoretischen Ansätze und Überlegungen von Kulturanthropolog_innen, wie u. a. Chakrabarty, Welz, Lottermann und Römhild, zur Re- und Dekonstruktion (EU)Europas durch soziale Akteur_innen für meine Untersuchung nutzbar, indem ich sie auf mein exemplarisches Feld des (lokalen) Kunstproduzierens im europäischen Kontext beziehe – als einem Feld gesellschaftlicher Aushandlung, Macht, Repräsentation, Imagination und Vision. Ich habe in zwei städtischen Kontexten in Rumänien Verständnisse und Praktiken exemplarischer, lokaler Kunstakteur_innen in den Blick genommen und empirisch untersucht. Wie ich zuletzt erörtert habe, zielte diese Untersuchung auch darauf, wie und welche Vorstellungen und Praxen der Akteur_innen zur Herstellung eines europäischen Kunstfeldes beitragen und dieses sowohl de- als auch rezentrieren können. Meine Arbeit verstehe ich in diesem Sinne als einen Beitrag, um die

genannten theoretischen Überlegungen zu einem konkreten empirischen Untersuchungsfeld in Bezug zu setzen.

Mit meiner Ethnographie möchte ich zur Diversität der Anthropologie politischer Felder und ihrer Debatten beitragen. Denn wie die Akteur_innen agieren und welche Verständnisse und Praktiken sie hervorbringen, hat mit den politischen Rahmenbedingungen zu tun, in denen sie sich bewegen und die sie mit herstellen.
Wie meine Forschung gezeigt hat, sind die Imaginationen von „Zentrum vs. Peripherie/Rand“ sowie „osteuropäisch/(post)sozialistisch“ vs. „westeuropäisch“ mit ihren entsprechenden Logiken auf verschiedenen Ebenen noch virulent und mit politischen Konsequenzen wirksam (beispielsweise bei der Vergabe bestimmter europäischer Kulturförderungen).
Zugleich erweitert meine Forschung das Spektrum möglicher Untersuchungsbereiche im Rahmen einer Anthropologie politischer Felder, wie sie Adam und Vonderau (2014) vorschlagen[181]. Ich nehme den Kunstbereich nicht nur als Feld „sichtbarer“ sozialer und politischer Aushandlungen in den Blick, sondern frage auch nach den zunächst nicht offensichtlichen, „materiellen“ Effekten, die jedoch politisch bedeutsam und wirkmächtig sind. Mit diesen Effekten meine ich sowohl die bereits erörterten (alltäglichen) Praxen der Dezentrierung eines europäischen Kunst- und Kulturfeldes, die auf bestimmte Erfahrungen und Verständnisse zurückzuführen sind, sowie Vorstellungen und produzierte Logiken, die dualistisches Denken in „Zentrum vs. Peripherie/Rand“ implizit durchkreuzen, als auch Praxen, die rezentrierend, beispielsweise EU-Kulturförderungslogiken ungebrochen bedienen, marginalisierte Räume und Ausschlüsse produzieren oder Narrative von defizitäreren Regionen bestärken. Das Zusammenführen der heterogenen „sichtbaren“ und „unsichtbaren“ Aspekte, Merkmale und Konstellationen meines Untersuchungsfeldes bilden meiner Meinung nach, wie bereits dargelegt, und in Anlehnung an Adam und Vonderau eine „Formation des Politischen“ (Adam/Vonderau 2014).

In der von mir adressierten „Formation des Politischen“ 'Kunstfeld im Transformations- und Europäisierungskontext' wird ein Beziehungsgeflecht verschiedener miteinander verwobener Ebenen sicht- und analysierbar: So geht es bei dem exemplarisch untersuchten

[181] Für Adam und Vonderau zielt eine Anthropologie politischer Felder darauf, ausgehend von den „sichtbaren, materiellen Spuren, Machteffekten und sozialen Interaktionen, nach den zunächst verborgenen politischen Rationalitäten und langfristigen Prozessen zu fragen.“ Die „Dynamiken und Relationen zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren“ gälte es, in den Blick zu nehmen (vgl. Adam/Vonderau 2014, S. 18-21). Ausführlicher dazu: Kapitel „Den Rahmen abstecken: Perspektiven auf die Anthropologie politischer Felder“, S. 43.

Kunstprojekt *The KNOT* um die Verhandlung öffentlicher Stadträume, um die Nutzung öffentlichen Raums, um stadtpolitische Regularien sowie um die unterschiedlichen Interessen von Kunstakteur_innen, städtischen Behörden und Nachbarschaften, die bei der Umsetzung von *The KNOT* im urbanen Raum Bukarest aufeinandertreffen. Hier verbinden sich künstlerische mit sozialen Handlungsräumen von Akteur_innen, die in stadtpolitische Aushandlungen und in Debatten um „Kunst im öffentlichen Raum" intervenieren. Es geht aber auch um die (Re)Produktion herrschender Logiken, die den lokalen Kontext und Kunstbereich als defizitär zu „westeuropäischen" konstruieren, wenn das Konzept von *The KNOT* zum einen bestimmten kulturpolitischen Förderzielen von EU-Programmen folgt und die Akteur_innen zum zweiten selber von der Vermittlungsbedürftigkeit des Modellprojekts im Bukarester Kontext sprechen. Hier zeigt sich das hegemoniale Logiken der Europäisierung befördernde und rezentrierende Potenzial dieser Verständnisse. Die Künstlerinnengruppe *h.arta* interveniert hingegen mit ihren feministischen Raumpraktiken und ihrem Konzept eines „lokalen Feminismus" in geschlechterpolitische Debatten sowie feministische Wissensproduktion und Aktivismusformen. Damit geraten ihre Praktiken als hegemoniale, „westlich-zentrierte" Vorstellungen feministischer Kunst dezentrierende Potenziale in den Blick. Diese sind jedoch auch brüchig, wie meine Untersuchung der Selbstverständnisse und -wahrnehumgen der *h.arta*-Frauen gezeigt hat.

Eine Anthropologie politischer Felder zielt auch auf die Befragung der politischen Effekte von Forschungsperspektiven, -praxen und Wissensproduktionen. Dazu bedarf es, die von uns als Forscher_innen mit hergestellten „Formationen des Politischen" hinsichtlich der in sie „eingeschriebenen Normativitäten zu problematisieren […], indem sich Forscher und Forscherin reflexiv und kritisch […] positionieren und situativ auch an den diesen Formationen inhärenten Aushandlungen als Akteur und Akteurin teilnehmen" (vgl. Adam/Vonderau 2014, S. 27). Die Forderung, (EU)Europa zu dezentrieren und von seinen „Rändern" her zu denken, erfordert einen Perspektivwechsel in Forschung, Wissensproduktion und alltäglichem Handeln, der in meinem Verständnis einer politischen Positionierung und Forderung gleichkommt mit dem Ziel, hegemoniale Wissensproduktionen mitzuhelfen zu verändern. Dieser Perspektivwechsel verlangt auch eine stetige kritische Reflexion und Auseinandersetzung mit meiner eigenen (Sprecherinnen)Position als *weiße*, „westeuropäisch" sozialisierte Akademikerin. Das Produzieren von Wissen, Theorien und Analysen als Wissenschaftlerin eines Berliner universitären Instituts bedeutet, dass ich in

die Herstellung machtvoller Wissensbestände, Diskurse und Strukturen aktiv eingebunden bin. Dies bedarf einer Sensibilisierung und kritischen Befragung, beispielsweise inwiefern meine Arbeit durch die Wahl des rumänischen Kunstkontexts als Untersuchungsfeld sowie meine Fragestellungen an dieses Feld, durch ihre gewisse „Exotisierung", nicht-intendiert, binäre Kategorien wie „Zentrum vs. Peripherie/Rand" eventuell zunächst verhärtet, als sie zu dekonstruieren. An mehreren Stellen dieser Arbeit habe ich auch diskutiert, wie ich mit (unterschwellig) bestimmten normativen Vorstellungen ins Feld gegangen bin, wenn es beispielsweise um potenziell als politisch oder feministisch zu lesende Ansätze und Praktiken ging. Für manche war ich zunächst „blind" bzw. konnte zunächst keine für mich plausible Verknüpfung zu für in meinem Verständnis feministischen oder politischen Praxen herstellen. Erst im Laufe der Teilnehmenden Beobachtungen und in der Auseinandersetzung mit den Akteur_innen wurde mein Blick offener, und ich konnte meine Perspektive notwendig erweitern bzw. wechseln. Das Produzieren von Wissen bedeutet deswegen immer auch, Verantwortung zu übernehmen (vgl. Kapitel „Feminismus lokal – Entwicklungen von Selbstverständnissen und Praktiken der Künstlerinnengruppe *h.arta",* S. 110; „Raumproduktion als feministische Strategie und Praxis. Das Projekt *Feminisms* in Timişoara", S. 145; „*The KNOT* als öffentlicher Raum: Befragung politischer Dimensionen", S. 222).

Meine Forschung bietet mehrfache Anschlussmöglichkeiten für fortführende Untersuchungen. Sei es, um den rumänischen Kunstbereich nicht nur aus der Kunstakteur_innen-Perspektive zu beleuchten, sondern diese im Spannungsfeld mit (staatlichen) Institutionen und Fördereinrichtungen sowie deren Regularien, Logiken, Images und Anliegen hinsichtlich eines rumänischen Kunstbereichs (im europäischen (Wettbewerbs)Kontext) zu befragen oder um die Machtrelationen, die das Kunstfeld als soziales Feld bestimmen, konkreter herauszuarbeiten. Sei es, um das Produzieren von Stadt, städtischen Räumen und Urbanität durch künstlerische Interventionen und Projekte am Beispiel Timişoaras und Bukarests in den Fokus zu nehmen, gegebenenfalls im Vergleich mit anderen europäischen Metropolen, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten im Zuge der Europäisierung zu beleuchten. Oder sei es, um politische und explizit feministische Öffentlichkeitstheorien, wie ich sie für diese Arbeit nutzbar gemacht habe, im Rahmen anderer empirischer Untersuchungen, z. B. aktivistischer oder migrantischer Zusammenhänge, mit konkreten Orten und Situationen in Bezug zu setzen.

Dies seien nur einige Beispiele. Ich schlage eine weitere anschlussfähige Perspektive vor. In Folge von Europäisierung und EU-Erweiterung, aber insbesondere auch in Folge der Wirtschaftskrise seit 2008, werden, wie ich gezeigt habe, zum einen symbolische Geographien und dualistische „Ost-West"-Kategorien zunehmend brüchig, stattdessen entstehen jedoch neue Kategorisierungen, Grenzziehungen und „Ränder", die teilweise diametral zu bisherigen Zuschreibungen verlaufen sowie mitten durch Europas „Zentren" (z. B. Lebensrealitäten von Geflüchteten „ohne Papiere"). Zum anderen wurden und werden aufgrund krisenhaft-prekärer Verhältnisse in vielen Regionen Europas Strategien des selbstermächtigenden Umgangs und der Bewältigung durch lokale soziale Akteur_innen entwickelt, wie z. B. in Form von Zusammenschlüssen in Kooperativen sowie im Experimentieren mit alternativen Ökonomien und Wohnkonzepten. Vor diesem Hintergrund lohnt sich eine empirische Untersuchung, die Verständnisse, Imaginationen, Praktiken und Kommunikationsmodelle von Akteur_innen und Akteur_innen-Netzwerken der verschiedenen „alten" und „neuen" „Ränder" und „Peripherien" (EU)Europas als Momentaufnahmen eines sich im permanenten Wandel und in Herstellung befindenden Konstrukts („Assemblage", Collier/Ong 2005)[182] in den vergleichenden Blick nimmt und nach gemeinsamen wie unterschiedlichen Strategien, Vorstellungen und Visionen fragt. Welche Parallelen lassen sich beispielsweise in den Raumstrategien von Kunstakteur_innen in Rumänien und Griechenland ausmachen? Beides sind politische Kontexte, die jeweils von massiven Kürzungen des nationalen Kulturetats betroffen sind und in denen sich die Lebens- und Arbeitsbedingungen vieler Menschen in den letzten Jahren vergleichbar prekär entwickelt haben, deren gesellschaftspolitische Entwicklung, aufgrund unterschiedlicher Staatsformen, historisch gesehen jedoch differiert und die somit vermutlich andere kollektive Erfahrungen hervorgebracht hat.

Dualistische Denklogiken in „Ost" und „West" würden mit dieser Perspektivierung unterlaufen und der Fokus vielmehr auf das Untersuchen verbindender Erfahrungen von Akteur_innen in der Gegenwart verschoben. Die Imagination der „Ränder" würde in ihrer Verknüpfung mit bestimmten historisch-politischen Regionen unterwandert und der Begriff „Ränder" mit anderen Bedeutungen besetzt. Meiner Meinung nach bietet der freie Kunstbereich, in seinen Überschneidungen und Interaktionen mit feministischen und ande-

[182] Das theoretische Konzept und Analysemodell der „Assemblages", wie es Collier/Ong vorschlagen, könnte für die Untersuchung dessen einen sinnvollen Zugang bieten. „Assemblages" verstehen sie als dynamische und prozessuale Verflechtungen bzw. „Zusammenballungen" von sozialen Räumen, in denen verschieden Akteur_innen, Akteursgruppen, Logiken, Wissensbestände, Materielles und Interessen (temporär) in Beziehung zu einander treten bzw. miteinander interagieren. Diese Verflechtungen gilt es in den untersuchenden Blick zu nehmen (vgl. Collier/Ong 2005, S. 3-21).

ren aktivistischen Zusammenhängen, ein prädestiniertes Untersuchungsfeld, um diese komplexen „Formationen des Politischen“ empirisch zu fassen.

Letztendlich gilt es, die „Ränder“ und „Peripherien“ nicht als „das Andere“ zu imaginieren, sondern sie als mit-strukturierende Teile der eigenen Praxis als politisch denkende und handelnde Wissenschaftler_innen und Aktivist_innen zu deuten (selbstverständlich in kritischer Reflexion mit der eigenen Position). Deren Ziel ist, gesellschaftlich zu verändern, in normative Strukturen zu intervenieren sowie dezentrierende (Denk)Logiken zu formulieren und zu stärken, die schlussendlich dazu führen (können), die Kategorisierungen und Zuschreibungen überflüssig werden zu lassen. Bis dahin gilt: MIND THE MARGINS.

ANHANG

17. Danksagung

Folgenden Menschen möchte ich besonders danken, die mich während des Forschungs- und Schreibprozesses sowie bei der Fertigstellung der Arbeit begleitet und unterstützt haben: meine Betreuerinnen Prof. Dr. Beate Binder und PD Dr. Dorothea Dornhof, meine Forschungs- und Interviewpartner_innen, insbesondere Maria Crista, Anca Gyemant, Rodica Tache und Raluca Voinea, meine Eltern Uta Koch-Götze und Walter Koch sowie Dr. Kornelia Ehrlich, Gregor Husemann und Carl-Eric Linsler.

18. Literatur- und Quellenangaben

Adam, Jens (2011): Rezension zu: Shore, Cris / Wright, Susan / Però, Davide (Hg.): *Policy Worlds. Anthropology and the Analysis of Contemporary Power*, New York 2011, In: H-Soz-Kult, 02.12.2011, In: http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-16210 (Zugriff: 11.03.2015)

Adam, Jens / Vonderau, Asta (Hg.) (2014): *Formationen des Politischen. Anthropologie politischer Felder*, Bielefeld: transcript.

Adorf, Sigrid / John, Jennifer (Hg.) (2010): *Das Private bleibt politisch. Symptomatische Subjektentwürfe der Gegenwart*, FKW – Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur, Heft 49, Juni 2010, Marburg: Jonas.

Adorf, Sigrid / John, Jennifer (2010): „Das Private bleibt politisch. Symptomatische Subjektentwürfe der Gegenwart“, In: dies. (Hg.): *Das Private bleibt politisch. Symptomatische Subjektentwürfe der Gegenwart*, FKW – Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur, Heft 49, Juni 2010, Marburg: Jonas, S. 5-10.

Albrow, Martin (2007): *Das Globale Zeitalter*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Amelang, Katrin / Binder, Beate / Keinz, Anika / Mohr, Sebastian (Hg.) (2010): *gender_queer ethnographisch. Ausschnitte einer Schnittmenge*, Berliner Blätter 54/2010, Berlin: Panama.

Apostol, Corina L. (2011): *What positions can women occupy in contemporary art and culture in Romania? A collective intervention in CriticAtac Magazine,* Interview mit The Bureau of Melodramatic Research (Irina Gheorghe / Alina Popa), In: http://mappingromanianart.blogspot.it/2011/10/what-positions-can-women-occupy-in.html (Zugriff: 28.04.2015)
(original veröffentlicht im CriticAtac Magazine: http://www.criticatac.ro/10903/ce-pozitii-pot-ocupa-femeile-in-arta-si-cultura-contemporana-din-romania/)

Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: Public Worlds.

Babias, Marius (Hg.) (2005): *Romanian Pavilion Venice. European Influenza 2005*, Oberhausen: Plitt Printmanagement.

Babias, Marius / Nollert, Angelika (Hg.) (2006): *Peripheric 7. Focussing Iaşi / Social Processes*. *International Biennial for Contemporary Art*, Iaşi: POLIROM; Frankfurt a. M.: REVOLVER.

Babias, Marius / Hentzsch, Sabine (2007a): *Spațiul Public București / Public Art Bucharest 2007,* Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König; Cluj: Idea Design & Print

Babias, Marius (Hg.) (2007b): *European Influenza*, Cluj: Idea Design & Print; München: Verlag Silke Schreiber.

Babias, Marius (2008): *Kunst in der Arena der Politik. Subjektproduktion, Kunstpraxis, Transkulturalität*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Bach, Maurizio (2006): *Soziologie der Europäisierung*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Bader, Markus / Baurhenn, Oliver / Koch, Katharina / Szreder, Kuba / Voinea, Raluca (Hg.) (2011): *The KNOT – linking the existing with the imaginary*, Berlin: Jovis.

Badovinac, Zdenka (1999): „Body and the East", In: Badovinac, Zdenka / Boubnova, Iara (Hg.): *The Body and the East. From the 60ties to the Present*, Stuttgart/Budapest, S. 9-18.

Balaci, Ruxandra / Oroveanu, Mihai (Hg.) (2004): *MNAC. The National Museum of Contemporary Art*, Bukarest.

Becker, Howard S. (1982): *Art Worlds*, L.A./London: University of California Press.

Becker, Howard S. (1997): „Kunst als kollektives Handeln", In: Gerhards, Jürgen (Hg.): *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 23-40.

Becker, Konrad / Wassmair, Martin (Hg.) (2008): *Kampfzonen in Kunst und Medien. Texte zur Zukunft der Kulturpolitik*, Wien: Löcker.

Becker, Ruth / Kortendiek, Beate (Hg.) (2004): *Handbuch der Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie,* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Becker, Ruth (2004): „Raum: Feministische Kritik an Stadt und Raum", In: Becker, Ruth / Kortendiek, Beate (Hg.): *Handbuch der Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie,* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 652-664.

Behmburg, Lena / Berweger, Mareike / Gevers, Jessica / Nolte, Karen / Sänger, Eva / Schnädelbach, Anna (Hg.) (2007): *Wissenschaf(f)t Geschlecht*, Frankfurter Feministische Texte, Bd.9, Königstein/Taunus: Ulrike Helmer.

Bejenaru, Matei (Hg.) (2003): *Revisting the show. Debates on the public-contemporary art events relationship*, Iași: Grup Mușatinii Suceava.

Belting, Hans (1998): *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München: C.H.Beck.

Berg, Eberhard / Fuchs, Martin (1993): „Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation", In: dies. (Hg.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 11-108.

Binder, Beate / Göttsch, Silke / Kaschuba, Wolfgang / Vanja, Konrad (Hg.) (2005): *Ort. Arbeit. Körper. Ethnografie Europäischer Modernen,* 34. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Münster u.a.: Waxmann.

Binder, Beate / Neuland-Kitzerow, Dagmar / Noack, Christine (Hg.) (2008): *Kunst und Ethnographie. Vom Verhältnis von visueller Kultur und ethnographischem Arbeiten*, Berliner Blätter, Heft 46, Münster: LIT.

Binder, Beate (2008): „Arbeiten (an) der Imagination. Einleitende Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Ethnographie“*,* In: Binder, Beate / Neuland-Kitzerow, Dagmar / Noack, Christine (Hg.): *Kunst und Ethnographie. Zum Verhältnis von visueller Kultur und ethnographischem Arbeiten*, Berliner Blätter, Heft 46, Berlin/Münster u.a.: LIT, S. 10-19.

Binder, Beate (2009): *Streitfall Stadtmitte. Der Berliner Schlossplatz*, Reihe Kultur und Alltag, Köln: Böhlau.

Binder, Beate / Hengartner, Thomas / Windmüller, Sonja (Hg.) (2009): *Kultur-Forschung: zum Profil einer volkskundlichen Kulturwissenschaft*, Berlin/Münster u.a.: LIT.

Binder, Beate (2010): „Feminismus als Denk- und Handlungsraum. Eine Spurensuche“, In: Bendix, Regina / Lipp, Carola / Schmidt-Lauber, Brigitta (Hg.): *Alltag als Politik – Politik im Alltag. Dimensionen des Politischen in Vergangenheit und Gegenwart. Ein Lesebuch für Carola Lipp*, Studien zur Kulturanthropologie/Europäischen Ethnologie, Bd. 5, Berlin/Münster u.a.: LIT, S. 25-44.

Binder, Beate (2014): „Troubling policies. Gender- und queertheoretische Interventionen in die Anthropology of Policy“, In: Adam, Jens / Vonderau, Asta (Hg.): *Formationen des Politischen. Anthropologie politischer Felder*, Bielefeld: transcript, S. 363-386.

Boatcă, Manuela (2013): „Die östlichen Ränder des Empire: Kolonialität im Rumänien des 19. Jahrhunderts“, In: Conrad, Sebastian / Randeira, Shalini / Römhild, Regina (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, zweite, erweiterte Auflage, Frankfurt a. M.: Campus, S. 322-344.

Boeckh, Andreas / Sevilla, Rafael (Hg.) (2007): *Kultur und Entwicklung. Vier Weltregionen im Vergleich*, Baden-Baden: Nomos.

Bojenoiu, Adrian / Niculescu, Alexandru (Hg.) (2011): *Romanian Cultural Resolution. Zeitgenössische Kunst aus Rumänien,* Ostfildern: Hatje-Cantz.

Bornemann, John / Fowler, Nick (1997): „Europeanization”, In: Annual Review of Anthropology, 1997 (26), S. 487-514.

Bourdieu, Pierre (1979): *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1991): „Physischer, Sozialer und angeeigneter Physischer Raum“, In: Wentz, Martin (Hg.): *Stadt-Räume*, Frankfurt a. M.: Campus, S. 26-34.

Bourdieu, Pierre (1995): *Sozialer Raum und 'Klassen': Leçon sur la leçon*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1998a): *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Neuauflage von 1985).

Bourdieu, Pierre (1998b): „Ortseffekte“, In: Göschel, Albrecht / Kirchberg, Volker (Hg.): *Kultur in der Stadt: Stadtsoziologische Analysen zur Kultur*, Opladen: Leske + Budrich, S. 17-25.

Bourdieu, Pierre (1999): *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes,* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (2001): *Das politische Feld. Zur Kritik der politischen Vernunft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bose von, Friedrich (2008): „Die Musealisierung des Anderen. Gedanken zu ethnologischem Ausstellen als kultureller Praxis“, In: Binder, Beate / Neuland-Kitzerow, Dagmar / Noack, Christine (Hg.): *Kunst und Ethnographie. Zum Verhältnis von visueller Kultur und ethnographischem Arbeiten*, Berliner Blätter, Heft 46, Berlin/Münster u.a.: LIT, S. 187-198.

Bose von, Friedrich / Förster, Larissa (2015): „Jenseits der Institution: Für eine erweiterte Diskussion ethnologischer Museumspraxis“, In: Audehm, Katrin / Binder, Beate / Dietze, Gabriele / Färber, Alexa (Hg.): *Der Preis der Wissenschaft*. Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Heft 1/2015, S. 91-93.

Brandes, Kerstin / Dreysse, Miriam / Hentschel, Linda (Hg.) (2012): *Sicherheitslos. Prekarisierung, die Künste und ihre Geschlechterverhältnisse*, FKW – Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Heft 53, Juni 2012, Marburg: Jonas.

Bröckling, Ulrich / Feustel, Robert (2010): „Einleitung: Das Politische denken“, In: dies. (Hg.): *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*, Bielefeld: transcript, S. 7-18.

Buchowski, Michał (2006): „Hierarchien des Wissens in der ostmitteleuropäischen Anthropologie“, In: Poehls, Kerstin / Vonderau, Asta (Hg.): *Turn to Europe. Kulturanthropologische Europaforschungen*, Berliner Blätter, Heft 41, Berlin/Münster u.a.: LIT, S. 27-41.

Buden, Boris (2009): *Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Burawoy, Michael / Verdery, Katherine (Hg.) (1999): *Uncertain Transition. Ethnographies of Changes in the Postsocialist World*, New York/Oxford u.a.: Rowan & Littlefiled Publishers.

Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Butler, Judith (1997): *Körper von Gewicht,* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Calikates, Robin (2008): „Jacques Rancière 'Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien'“, In: Frohne, Ursula / Held, Jutta (Hg.): *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Bd. 9, Göttingen: V&R unipress, S. 183-186.

Cârneci, Magda / Titu, Alexandra (Hg.) (1997): *Experiment in Romanian Art since 1960*, Bukarest: Soros Center for Contemporary Art.

Centru International pentru Arte Contemporane (Hg.) (2003): *ARTelier*. *Balkans and Balkaness. Pros and Cons*, No. 8/2003, Bukarest.

Chakrabarty, Dipesh (2000): *Provincializing Europe*, Princeton: Princeton University Press.

Chakrabarty, Dispeh (2013): Europa provinzialisieren: Postkolonialität und die Kritik der Geschichte“, In: Conrad, Sebastian / Randeira, Shalini / Römhild, Regina (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, zweite, erweiterte Auflage, Frankfurt a. M.: Campus, S. 134-161

Chari, Sharad /Verdery, Katherine (2009): „Thinking between the Posts. Postcolonialism, Postsocialism, and Ethnography after the Cold War”, In: Society for the Comparative Study of Society and History (Hg.): *Comparative Studies in Society and History*, 2009/51(1), S. 6-34.

Collier, Stephen J. / Ong, Aihwa (Hg) (2005): *Global Assemblages. Technology, Politics and Ethics as Anthropological Problems*, Malden/Oxford/Victoria: Blackwell.

Connell, Robert W. (1999): *Der gemachte Mann. Männlichkeitskonstruktionen und Krise der Männlichkeit*, Opladen: Leske + Budrich.

Conrad, Sebastian / Randeira, Shalini / Römhild, Regina (Hg.) (2013): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, zweite, erweiterte Auflage, Frankfurt a. M.: Campus.

Costinas, Cosmin (2004): *New fetishisms. The New Generation in Romanian Contemporary Art*, In: Art Magazin Umělec, In: http://prague.tv/articles/art-and-culture/new-fetish (Zugriff: 27.04.2015)

Dahl, Ulrika (2010): „Femme on Femme: Reflections on Collaborative Methods and Queer Femme-inist Ethnography", In: Browne, Kath / Nash, Chatharine J. (Hg.): *Queer Methods and Methodologies*, Farnham: Asgate, S. 143-166.

Darieva, Tsypylma / Kaschuba, Wolfgang (Hg.) (2007): *Representations on the Margins of Europe*, Frankfurt a. M./New York: Campus.

Darieva, Tsypylma / Kaschuba, Wolfgang (2007): „Introduction. Politics and Identities on the 'Margins' of New Europe", In: dies. (Hg.): *Representations on the Margins of Europe*, Frankfurt a. M./New York: Campus, S. 10-24.

Darieva, Tsypylma / Kaschuba, Wolfgang (2011): „Sights and Signs of Postsocialist Urbanism in Eurasia: An Introduction", In: Darieva, Tsypylma / Kaschuba, Wolfgang / Krebs, Melanie (Hg.): *Urban Spaces after Socialism: Ethnographies of Public Places in Eurasian Cities*, Frankfurt a. M./New York: Campus, S. 9-30.

Deepwell, Katy (2009): „Equal but different: questions about rights, statistics and feminist strategies for change", In: Frübis, Hildegard / Mader, Rachel (Hg.): *Unentschieden. Paradoxien des Hypes von Feminismen in Kunst und Kultur*, FKW – Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur, Heft 47/Juni 2009, Marburg: Jonas, S. 9-27.

Demirovic, Alex (1997): *Demokratie und Herrschaft. Aspekte kritischer Gesellschaftstheorie*, Münster: Westfälisches Dampfboot.

Demirović, Alex (2005): „Hegemonie und das Paradox von privat und öffentlich", In: Gerald Raunig, Gerald / Wuggenig, Ulf (Hg.): *Publicum. Theorien der Öffentlichkeit*, republicart 5, Wien: Turia+Kant, S. 42-55.

Deutsche, Rosalyn (1991): „Alternative Space", In: Rosler, Martha (Hg.): *If you lived here. A city in art, theory and social activism,* Seattle: Bay Press, S. 45-66.

Deutsche, Rosalyn (1998) „Agoraphobia", In: dies. (Hg.): *Eviction. Art and Spatial Politics*, Cambridge, London: The MIT Press, S. 269-376.

Domsch, Michel E. / Ladwig, Désirée H. / Tenten, Eliane (Hg.) (2003). *Gender Equality in Central and Eastern European Countries*, Personalmanagement Human Resource Management, Bd. 6, Frankfurt a. M.

Drechsel, Paul (2000): *Kultur im Zeitalter der Globalisierung: von Identität zu Differenzen*, Frankfurt a. M.: IKO.

Dzenovska, Dace (2007): „Neoliberal Imaginations, Subject Formation, and Other National Things in Latvia, the Land that Sings“, In: Darieva, Tsypylma / Kaschuba, Wolfgang (Hg.): *Representations on the Margins of Europe*, Frankfurt a. M./New York: Campus, S. 114-136.

Einhorn, Barbara (2004): „Gender, Power and Political Participation: Some key issues in the context of Political Transformation in Central and Eastern Europe”, In: Magyari-Vincze, Enikö / Mîndruț, Petruța (Hg.): *Performing Identities. Renegotiating socio-cultural identities in the post-socialist Eastern Europe*, Cluj: EFES, S. 13-24.

Eisenstadt, Shmuel N. (2000): *Die Vielfalt der Moderne*, Weilerswist: Velbrück.

Eisenstadt, Shmuel N. (2007): „Multiple Modernities - A Paradigm of Cultural and Social Evolution”, In: ProtoSociology. An International Journal of Interdisciplinary Project (24), 2007, S. 20-371.

Ehrlich, Kornelia (2014): *Creative City Ljubljana? Europäisierungsprozesse im Spannungsfeld neoliberaler Regierungspolitiken und widerständiger Praktiken*, edoc.hu-berlin.de / Dissertationen, http://edoc.hu-berlin.de/browsing/dissertationen/index.php?l[2]=Autoren&paging=E&_=9fd7a4bf994d7ab25f4f3e45f2e13c3a (Zugriff: 15.06.2015)

Engel, Antke (2002): *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*, Frankfurt a. M.: Campus.

Engel, Antke (2009): „How to Queer Things with Images? Von der Phantasielosigkeit der Performativität und der Bildlichkeit des Begehrens”, In: Paul, Barbara / Schaffer, Johanna (Hg.): *Mehr(wert) queer. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken*, Bielefeld: transcript, S. 101-118.

Engler, Steffani (2004): „Habitus und sozialer Raum: Zur Nutzung des Konzepts Pierre Bourdieus in der Frauen- und Geschlechterforschung“, In: Becker, Ruth / Kortendiek, Beate (Hg.): *Handbuch der Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie,* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 222-233.

Faßler, Manfred (2008): „Cybernetic Localism: Space, Reloaded“, In: Döring, Jörg / Thielmann, Tristan (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld: transcript, S. 185-217.

Fraser, Nancy (1990): „Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy“, In: Duke University Press (Hg.): *Social Text, No. 25/26*, Durham/North Carolina, S. 56-80

Fraser, Nancy (2001): *Die halbierte Gerechtigkeit. Schlüsselbegriffe des postindustriellen Sozialstaates,* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Fraser, Nancy (2005): *Die Transnationalisierung der Öffentlichkeit*, In: http://www.republicart.net/disc/publicum/fraser01_de.htm (Zugriff: 27.04.2015)

Frohne, Ursula / Katti, Christian (2008): „Einführung: Bruchlinien und Bündnisse zwischen Kunst und Politik“, In: Frohne, Ursula / Held, Jutta (Hg.): *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Bd. 9, Göttingen: V&R unipress, S. 15-26.

Frübis, Hildegard (2000): „12. Kunstgeschichte“, In: von Braun, Christina / Stephan, Inge (Hg.): *Genderstudien. Eine Einführung*, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 262-275.

Frunza, Mihaelă / Văcărescu, Theodora-Eliza (Hg.) (2004): *Gender and the (post) "East/West Divide"*, Cluj: LIMES.

Gabanyi, Annelie Ute / Hunya, Gabor (1994): „Vom Regimewechsel zur Systemtransformation: Rumänien", In: Wiener Institut für Internationale Wirtschaftsvergleiche, Reprint-Serie; no. 156, Wien, S. 77-111.

Gabanyi, Annelie Ute (1998): „Systemwechsel in Rumänien. Von der Revolution zur Transformation", In: Südost-Institut (Hg.), Bd. 35, München: Oldenbourg.

Gabanyi, Anneli Ute (2004): „Frauen in Rumänien: zwischen Modernisierung und Retraditionalisierung", In: Hoecker, Beate / Fuchs, Gesine (Hg.): *Handbuch politische Partizipation von Frauen in Europa*, Bd. II: Die Beitrittsstaaten, Wiesbaden: VS, S. 163-183.

Gal, Susan / Kligman, Gail (2000): *The Politics of Gender after Socialism*, New Jersey: Princeton University Press.

Geertz, Clifford (1987): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Gildemeister, Regina (2004): „Doing Gender: Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung", In: Becker, Ruth / Kortendiek, Beate (Hg.): *Handbuch der Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie,* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 132-140.

Grosenick, Uta (Hg.) (2003): *Women Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert*, Köln: Taschen.

Groys, Boris (Hg.) (2005): *Zurück aus der Zukunft : osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Grunberg, Laura (2000): „Women's NGO's in Romania", In: Gal, Susan / Kligman, Gail (Hg.): *Reproducing Gender. Politics, Publics and Everyday life after Socialism*, New Jersey: Princeton University Press, S. 307-336.

Gržinić, Marina / Heeg, Günther / Darian, Veronika (Hg.) (2006): *Mind the Map. History is not given*, Frankfurt a. M.: revolver.

Gržinić, Marina / Reitsamer, Rosa (Hg.) (2007): *New Feminism. Worlds of feminism, queer and networking conditions*, Wien: Löcker.

Guelf, Fernand Mathias (2010): *Die urbane Revolution. Henri Lefèbvres Philosophie der globalen Verstädterung*, Bielefeld: transcript.

Habermas, Jürgen (1962): *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft,* Berlin: Luchterhand.

Häußermann, Hartmut / Siebel, Walter (Hg.) (2004): *Stadtsoziologie. Eine Einführung*, , Frankfurt a. M.: Campus.

Hagemann-White, Carol (1997): „ Die Frauenbewegung", In: Dietz, Gabriele / Schmidt, Maruta / Soden, Kristine von (Hg.): *Wild + zahm: die siebziger Jahre*, Berlin: Elephanten Press, S. 190-201.

Hall, Stuart (1994): „Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht" In: ders. (Hg.):. *Rassismus und kulturelle Identität*, Ausgewählte Schriften, Bd. 2, Hamburg: Argument, S. 137-179.

Hann, Chris (1996): „Introduction. Political society and civil anthropology“, In: Hann, Chris / Dunn, Elizabeth (Hg.): *Civil society. Challenging western models*, London/New York: Routledge, S. 1-26.

Hann, Chris (Hg.) (2002) : *Postsozialismus. Transformationsprozesse in Europa und Asien aus ethnologischer Perspektive*“, Frankfurt a. M.: Campus.

Hann, Chris (2002): „Vorwort“, In: ders. (Hg.): *Postsozialismus. Transformationsprozesse in Europa und Asien aus ethnologischer Perspektive*“, Frankfurt a. M.: Campus. S. 7-10.

Hannerz, Ulf (1995): „'Kultur' in einer vernetzten Welt. Zur Revision eines ethnologischen Begriffes“, In: Kaschuba, Wolfgang (Hg.): *Kulturen – Identitäten – Diskurse: Perspektiven europäischer Ethnologie*, Berlin: Akademie, S. 64-84.

Hannerz, Ulf (1998): „Other Transnationals: Perspectives Gained from Studying Sideways”, In: *Paideuma. Mitteilungen zur Kulturkunde*, Bd. 44, Anthropology and the Question of the Other, Frankfurt a. M.: Frobenius Institute, S. 109-123.

H.arta Group (2004): *H.arta-Projekt Projektkatalog*, Timişoara.

H.arta Group (Hg.) (2006): *About us (and) the others*, Timişoara.

H.arta Group / Morawek, Katharina (Hg.) (2008): *Are you talking to me? Discussions on Knowledge Production, Gender Politics and Feminist Strategies*, Wien: Löcker.

H.arta Group (Hg.) (2010): *Feminisms. Reviewing Concepts and Affirming New Positions*, Timişoara.

H.arta Group (2012a): „The everyday ruptures in the dominant order”, Statement im Rahmen des *Former West*-Kongresses in Wien 2012.

H.arta Group (2012b): *Everyday Fragments*, Goethe-Institut New York, Leipzig: Spector Books.

Held, Jutta (2008): „Einführung: Politische Kunst – Politik der Kunst”, In: Frohne, Ursula / Held, Jutta (Hg.): *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Bd. 9, Göttingen: V&R unipress, S. 9-13.

Hengartner, Thomas (2005): „Zur Kulturanalyse der Stadtforschung“, In: Binder, Beate / Göttsch, Silke / Kaschuba, Wolfgang / Vanja, Konrad (Hg.*): Ort. Arbeit. Körper. Ethnografie Europäischer Modernen,* 34. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Berlin 2003, Münster u.a.: Waxmann, S. 67-80.

Herzfeld, Michael (2013): „Abwesende Anwesenheit: Die Diskurse des Kryptokolonialismus“, In: Conrad, Sebastian / Randeira, Shalini / Römhild, Regina (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, zweite, erweiterte Auflage, Frankfurt a. M.: Campus, S. 345-378.

Hess, Sabine / Lenz, Ramona (2001): „Einleitung“ In: dies. (Hg.): *Geschlecht und Globalisierung. Ein Streifzug durch transnationale Räume*, Königsstein: Ulrike Helmer.

Hess, Sabine (2006): „I AM NOT WILLING TO RETURN AT THIS TIME – Transmigration of Eastern European Women as Transformation Strategy”, In: Acta Ethnographica Hungarica, 51(2006) 13, S. 31-42.

Hess, Sabine / Schwertl, Maria (Hg.) (2010): *München migrantisch – migrantisches München. Ethnographische Erkundungen in globalisierte Lebenswelten*, Münchner ethnographische Schriften, Bd. 5, München.

Hladík, Radim (2013): *A Theory's Travelogue: Post-Colonial Theory in Post-Socialist Space*, In: http://www.postcolonial-europe.eu/pl/essays/153-a-theorys-travelogue-post-colonial-theory-in-post-socialist-space.html (Zugriff: 15.06.2015)

Holland-Cunz, Barbara (2004): „Demokratiekritik: Zu Staatsbildern, Politikbegriffen und Demokratieformen", In: Becker, Ruth / Kortendiek, Beate (Hg.): *Handbuch der Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie,* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 467-475.

Humphrey, Caroline (2002): „Ist 'postsozialistisch' noch eine brauchbare Kategorie?", In: Hann, Chris (Hg.): *Postsozialismus. Transformationsprozesse in Europa und Asien aus ethnologischer Perspektive*, Frankfurt a. M./New York: Campus, S. 26-31.

IDEA Design & Print Cluj şi Fundaţia IDEA (Hg.): *IDEA ărta + societate*, 15-16, 2003, Cluj: IDEA Design & Print.

IDEA Design & Print Cluj şi Fundaţia IDEA (Hg.): *IDEA ărta + societate*, 30-31, 2008, Cluj: IDEA Design & Print.

IDEA Design & Print Cluj şi Fundaţia IDEA (Hg.*): IDEA ărta + societate*, 33-34, 2009, Cluj: IDEA Design & Print.

IDEA Design & Print Cluj şi Fundaţia IDEA (Hg.): *IDEA ărta + societate*, 44, 2013, Cluj: IDEA Design & Print.

Jähnert, Gabriele / Nickel, Hildegard Maria / Gohrisch, Jana (Hg.) (2001): *Gender in Transition. Eastern and Central European Proceedings,* Berlin: trafo.

Jalusic, Vlasta (1997): „Die Geschlechterfrage und die Transformation in Ostmitteleuropa", In: Kreisky, Eva / Sauer, Birgit (Hg.): *Geschlechterverhältnisse im Kontext politischer Transformation*, PVS Sonderheft 28/1997, S. 450-474

Jecu, Marta (2015): *INTERSECTIONS // Berlin-Bucharest Exchange: Sub-styles – DIY Art Spaces, Interdisciplinarity and Hybrids*, In: http://www.berlinartlink.com/2015/11/12/intersections-berlin-bucharest-exchange-sub-styles-diy-art-spaces-interdisciplinarity-and-hybrids/ (Zugriff: 02.12.2015)

Johler, Reinhard (2000): „European Ethnology: A chance for an anthropological 'East- West'- dialogue?", In: Anăstăsoaie, Viorel / Könczei, Csilla / Magyari-Vincze, Enikö / Pecican, Ovidiu (Hg.): *Breaking the Wall. Representing Anthropology and Anthropological Representations in the Post-communist Eastern Europe*, Cluj: EFES, S. 275-286.

Kaelble, Hartmut / Kirsch, Martin / Schmidt-Gernig, Alexander (2002) (Hg.): *Transnationale Öffentlichkeiten und Identitäten im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M./New York: Campus.

Kania, Magdalena (2009): *Here Comes the Rest. A Sociological Perspective on Postcolonial Rethinking of the 'Second World'*, In: http://www.postcolonial-europe.eu/sv/attitudes/85-here-comes-the-rest-a-sociological-perspective-on-postcolonial-rethinking-of-the-second-world-the-case-of-poland.html, (Zugriff: 15.06.2015)

Kappert, Ines / Klingan, Katrin (Hg.) (2006): *Sprung in die Stadt. Chisinau, Sofia, Sarajewo, Zagreb, Ljubljana. Kulturelle Positionen, politische Verhältnisse. Sieben Szenen aus Europa*, Köln: DuMont.
Kaschuba, Wolfgang (Hg.) (1995): *Kulturen – Identitäten – Diskurse: Perspektiven europäischer Ethnologie*, Berlin: Akademie.

Kaschuba, Wolfgang (1999): *Einführung in die Europäische Ethnologie*, München: C.H. Beck.

Kaschuba, Wolfgang (1999): „Methoden und Felder", In: ders. *Einführung in die Europäische Ethnologie*, München: C.H. Beck, S.195-259.

Kaschuba, Wolfgang (2007a): „Old and New Europe: Representations, Imaginations, Stagings", In: Darieva, Tsypylma / Kaschuba, Wolfgang (Hg.): *Representations on the Margins of Europe*, Frankfurt a. M./New York: Campus.

Kaschuba, Wolfgang (2007b): „Das alte und das neue Europa. Repräsentationen und Inszenierungen", http://www.kaschuba.com/texte/Altes_und_neues_Europa.pdf (Zugriff: 04.03.2015)

Kaschuba, Wolfgang (2013): „Repräsentation im öffentlichen Raum", In: *KONJUNKTUR UND KRISE? Zur gegenwärtigen Situation von Kunst und Öffentlichkeit*, Common. Journal für Kunst & Öffentlichkeit, 02(2013), http://commonthejournal.com/journal/konjunktur-und-krise-no-2/reprasentation-im-offentlichen-raum/ (Zugriff: 07.01.2016)
(Erstveröffentlichung in: *Der öffentliche Raum in Zeiten der Schrumpfung*, 8. Jg., Heft 1 (2003), Wolkenkuckucksheim, http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/deu/Themen/031/Kaschuba/kaschuba.htm)

Keinz, Anika (2008): *Polens Andere. Verhandlungen von Geschlecht und Sexualität in Polen nach 1989*, Bielefeld: transcript.

Kelle, Helga (2001): „Ich bin der die das macht: über die Schwierigkeit, 'doing gender'-Prozesse zu erforschen", In: Dausien, Bettina/*Kelle*, Helga (Hg.)*: Rekonstruktive Geschlechterforschung,* Feministische Studien, Heft 2/2001, Weinheim.

Klaus, Elisabeth (2004): „Öffentlichkeit und Privatheit: Frauenöffentlichkeiten und feministische Öffentlichkeiten", In: Becker, Ruth / Kortendiek, Beate (Hg.): *Handbuch der Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie,* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 209-216.

Kleiner, Markus S. / Hermann Strasser (Hg.) (2003): *Globalisierungswelten. Kultur und Gesellschaft in einer entfesselten Welt,* Köln: Halem.

Klitzke, Katrin (2008): „Die Bewegung ist die Kunst. Aneignungen städtischen Raums durch Berliner Street Artists", In: Binder, Beate / Neuland-Kitzerow, Dagmar / Noack, Christine (Hg.): *Kunst und Ethnographie. Zum Verhältnis von visueller Kultur und ethnographischem Arbeiten*, Berliner Blätter, Heft 46, Münster/Berlin u.a.: LIT, S. 118-128.

Kluge, Alexander / Negt, Oliver (1972): *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Kluge, Alexander / Negt, Oliver (1993): *Geschichte und Eigensinn 3: Gewalt des Zusammenhangs*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Köstlin, Konrad / Nikitsch, Herbert (Hg.) (1999): *Ethnographisches Wissen. Zu einer Kulturtechnik der Moderne*, Wien: Veröffentlichungen des Instituts für Volkskunde 18.

Koch, Katharina (2006): *Kunst und Gender – (k)ein Thema in Rumänien? Lebenswelt und Gender-Perspektiven junger Künstlerinnen in der rumänischen Gegenwarts-Gesellschaft*, Magisterarbeit, unveröffentlichtes Manuskript.

Koch, Katharina (2010): „Zwischen Alltag und Utopie. Positionen junger Künstlerinnen in Rumänien", In: Amelang, Katrin / Binder, Beate / Keinz, Anika / Mohr, Sebastian (Hg.): *gender_queer ethnographisch. Ausschnitte einer Schnittmenge*, Berliner Blätter, Heft 54, Berlin: Panama, S. 81-95.

Krasmann, Susanne (2010): „Jacques Rancière: Politik und Polizei im Unvernehmen", In: Bröckling, Ulrich / Feustel, Robert. (Hg.): *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*, Bielefeld: transcript, S. 77-98.

Kreisky, Eva (Hg.) (1996): *Vom patriarchalen Staatssozialismus zur patriarchalen Demokratie*, Wien.

Kreisky, Eva / Sauer, Birgit (Hg.) (1997): *Geschlechterverhältnisse im Kontext politischer Transformation*, PVS Sonderheft 28/1997, Opladen: Westdeutscher Verlag.

Kreisky, Eva (2001a): „Weltwirtschaft als Kampffeld: Aspekte des Zusammenspiels von Globalismus und Maskulinismus", In: Österreichischen Gesellschaft für Politikwissenschaft (ÖGPW) (Hg.): *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft (ÖZP),* 2001/2, S. 137-160.

Kreisky, Eva / Lang, Sabine / Sauer, Birgit (Hg.) (2001b): *EU, Geschlecht, Staat*, Wien: WUV.

Kulturpolitische Gesellschaft e.V. (Hg.) (2008): *Kultur.macht.europa – europa.macht.kultur. Begründungen und Perspektiven europäischer Kulturpolitik*. Essen: Klartext.

Kürti, László / Langman, Juliet (Hg.) (1997): *Beyond Borders: Remaking Cultural Identities in the New East and Central Europe*, Boulder: Westview Press.

Kurz-Scherf, Ingrid / Lepperhoff, Julia / Scheele, Alexandra (2009): „Gleichheit, Freiheit, Solidarität: feministische Impulse für die Wiederaufnahme eines umkämpften Projekts", In: dies. (Hg.): *Feminismus: Kritik und Intervention*, Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 278-296.

Kuster, Brigitta (2006): „Die eigenwillige Freiwilligkeit der Prekarisierung", In: http://www.grundrisse.net/grundrisse18/brigitta_kuster.htm (Zugriff: 15.06.2015)

Kwon, Miwon (1996): „Im Interesse der Öffentlichkeit…", In: Bonk, Ecke / Reder, Christian / Siegle, Rudolf (Hg.): *Öffentlichkeiten*, Springer – Hefte für Gegenwartskunst, Band II, Heft 4, Wien: Springer, S. 30-35.

Kwon, Miwon (2002a): *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge/MA, London: MIT Press.

Kwon, Miwon (2002b): *Public Art als Publizität*, In: http://eipcp.net/transversal/0605/kwon/de (Zugriff: 27.04.2015)

Laclau, Ernesto (1990): *New Reflections on the Revolution of our Time*, London: Verso.

Lacy, Suzanne (1995): „Cultural pilgrimages and metaphoric journeys", In: dies. (Hg.): *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle: Bay Press, S. 19-47.

Läpple, Dieter (1991): „Gesellschaftszentriertes Raumkonzept", In: Wentz, Martin (Hg.): *Stadt-Räume,* Frankfurt a. M.: Campus, S. 36-46.

Lamnek, Sigfried (1993): *Qualitative Sozialforschung. Band 2. Methoden und Techniken*, Weinheim: Beltz.

Lamnek, Sigfried (1993): „Das qualitative Interview“, In: ders: *Qualitative Sozialforschung. Band 2. Methoden und Techniken*, Weinheim: Beltz, S. 59-78.

Lefèbvre, Henri (1974): *La production de l` espace*, Paris: Anthrapos. (Original)

Lefèbvre, Henri (1974): „Die Produktion des Raums“, In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, S. 330-342.

Lefèbvre, Henri (1991): *The Production of Space*, Oxford/Cambridge: Blackwell.

Lefèbvre, Henri (1996): *Writing on Cities*, Oxford/Cambridge: Blackwell.

Lefort, Claude (1986): *Essais sur le politique*: *XIXe-XXe siècles*, Paris: Seuil.

Leiße, Olaf (2009): *Europa zwischen Nationalstaat und Integration*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Lenz, Ilse (Hg.) (2009): *Die Neue Frauenbewegung in Deutschland. Abschied vom kleinen Unterschied. Ausgewählte Quellen*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Lewitzky, Uwe (2005): *Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität*, Bielefeld: transcript.

Lindner, Rolf (1981): „Die Angst des Forschers vor dem Feld“, In: Zeitschrift für Volkskunde (77), 1981, S. 51-66.

Löw, Martina (2001): *Raumsoziologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Löw, Martina / Steets, Silke / Stoetzer, Sergej (Hg.) (2007): *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, Opladen & Farmington Hills: Barbara Budrich.

Lorenz, Renate (2012): *Queer Art. A Freaky Theory*, Bielefeld: transcript.
Lottermann, Annina / Welz, Gisela / Baga, Enikö (Hg.) (2009): *Projekte der Europäisierung. Kulturanthropologische Forschungsperspektiven*, Schriftenreihe des Instituts für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Universität Frankfurt a. M., Bd. 78.

Lottermann, Annina / Welz, Gisela (2009): „Projekte der Europäisierung. Einleitung“, In: Lottermann, Annina / Welz, Gisela / Baga, Enikö (Hg.): *Projekte der Europäisierung. Kulturanthropologische Forschungsperspektiven*, Schriftenreihe des Instituts für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Universität Frankfurt a. M., Bd. 78, S. 11-16.

Lummerding, Susanne (2009): „Mehr-Genießen: Von nichts kommt etwas. Das Reale, das Politische und die Produktionsbedingungen – zur Produktivität einer Unmöglichkeit“, In: Paul, Barbara / Schaffer, Johanna (Hg.): *Mehr(wert) queer. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken*, Bielefeld: transcript, S. 199-210.

Mader, Rachel / Frübis, Hildegard (redaktionelle Mitarbeit) (Hg.) (2009): *Unentschieden. Paradoxien des Hypes von Feminismen in Kunst und Kultur,* FKW – Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Heft 47, Juni 2009, Marburg: Jonas.

Magyari-Vincze, Enikö (2004): „The Persistence of Gender Inequality in Romania across Political Regimes", In: Magyari Vincze, Enikö / Mîndruț, Petruța (Hg.): *Performing Identities. Renegotiating socio-cultural identities in the post-socialist Eastern Europe,* Cluj: EFES, S. 37-50.

Marchart, Oliver (1999): *Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en). Einige grundsätzliche Anmerkungen zum schwierigen Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie,* In; http://eipcp.net/transversal/0102/marchart/de (Zugriff: 27.04.2015).

Marchart, Oliver (2004): „Hegemonie und künstlerische Praxis. Vorbemerkungen zu einer Ästhetik des Öffentlichen", In: Lindner, Ralph / Mennicke, Christiane / Wagler, Silke (Hg.): *Kunst im Stadtraum – Hegemonie und Öffentlichkeit*, Dresden: DRESDENPostplatz in Kooperation mit b_books.

Marchart, Oliver (2008): *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Marcus, George E. / Myers, Fred R. (Hg.) (1995): *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*", Berkley/Los Angeles/London: University of California Press.

Marcus, George E. (1998): *Ethnography through thick and Thin*, Princeton: Princeton University Press.

Massey, Doreen (1994): *Space, Place, Gender,* Minneapolis: University of Minnesota Press.

McDonald, Maryon (2006): „Trying to be European in Brussels", In: Gesellschaft für Ethnographie und dem Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin (Hg.): *Turn to Europe. Kulturanthropologische Europaforschungen*, Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge, Heft 41/2006, Münster/Berlin u.a.: LIT, S. 84-101.

McRobbie, Angela (2002): „Vom Club zum Unternehmen. Der Niedergang der politischen Kultur in der schnelllebigen Welt der Kreativen", In: Bittner, Regina (Hg.): *Die Stadt als Event*: *Zur Konstruktion urbaner Erlebnisräume*, Edition Bauhaus – Band 10, Frankfurt a. M./New York: Campus, S. 278-291.

McRobbie, Angela (2005): „Wie man in Londons kreativen Kleinunternehmen über die Runden kommt", In: Binder, Beate / Göttsch, Silke / Kaschuba, Wolfgang / Vanja, Konrad (Hg*.): Ort. Arbeit. Körper. Ethnografie Europäischer Modernen,* 34. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Berlin 2003, Münster u.a.: Waxmann, S. 81-96.

Meinhof, Ulrike Hanna / Triandafyllidou, Anna (Hg.) (2006): *Transcultural Europe. Cultural Policy in a changing Europe*, New York: Palgrave Macmillan.

Miroiu, Mihaela (1997): „Women's Experiences and the Feminist 'Danger'", In: Feischmidt, Margit / Magyari-Vincze, Enikő / Zentai, Violetta (Hg.): *Women and men in East European Transition*, Cluj: EFES, S. 62-72.

Miles, Malcolm (1997): *Art, Space and the City. Public Art and urban futures*, New York: Routledge.

Möntmann, Nina (2002): *Kunst als sozialer Raum,* Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 18, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Morariu, Vlad / Voinea, Raluca (2011): „Art as a joyous form of knowledge. A conversation between Raluca Voinea and Vlad Morariu", In: *The Long April. Texte despre Artă*, no. 1/2011, http://mappingromanianart.blogspot.it/2011/08/long-april-texts-about-art.html (Zugriff: 28.04.2015)

Morphy, Howard / Perkins, Morgan (2006): „The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practise", In: dies. (Hg): *The Anthropology of Art. A Reader*, Malden/Oxford/Victoria: Blackwell, S. 1-32.

Mouffe, Chantal (2007): *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Mudure, Mihaela (2004): „A zeugmatic space: East/Central European Feminisms", In: Frunza, Mihaelă / Văcărescu, Theodora-Eliza (Hg.) (2004): *Gender and the (post) "East/West Divide"*, Cluj: LIMES, S. 13-26.

Mulvey, Laura (1973): „Visuelle Lust und narratives Kino", In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam, 2001.

Nickel, Hildegard Maria (1998): „Zurück in die Moderne? Kontinuitäten und Veränderungen im Geschlechterverhältnis", In: Funkkolleg Deutschland im Umbruch, Studienbrief 5, Studieneinheit 17, Deutsches Institut für Fernstudienforschung an der Universität Tübingen (DiFF), S. 1-37.

Niederhuber, Margit / Pewny, Katharina / Sauer, Birgit (Hg.) (2007): *Performance, Politik, Gender*, Wien: Löcker.

Niedermüller, Peter (1997): „Umbruch zur Moderne oder die Rückkehr der Geschichte.", In: Eggeling, Tatjana / van Meurs, Wim / Sundhaussen, Holm (Hg.): *Umbruch zur 'Moderne'? Studien zur Politik und Kultur in der osteuropäischen Transformation*, Reihe: Gesellschaften und Staaten im Epochenwandel / Societies and States in Transformation, Bd. 5, Frankfurt a. M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien, S. 65-76.

Niedermüller, Peter (1999): „Ethnographie Osteuropas: Wissen, Repräsentation, Imagination.", In: Köstlin, Konrad / Nickitsch, Herbert (Hg.): *Ethnographisches Wissen. Zu einer Kulturtechnik der Moderne*, Wien: Veröffentlichungen des Instituts für Volkskunde 18, S. 42-67.

Niedermüller, Peter (2000): „Kultureller Wandel: Osteuropäische Perspektiven", In: Institut für Europäische Ethnologie der Universität Wien (Hg.): *Volkskultur und Moderne. Europäische Ethnologie zur Jahrtausendwende. Festschrift für Konrad Köstlin zum 60. Geburtstag am 8. Mai 2000*, Wien: Selbstverlag Institut für Europäische Ethnologie der Universität Wien, S. 287-304.

Niedermüller, Peter (2001): „Europe: Cultural Construction and Reality", Orig.-Ausg. als: Ethnologia Europaea 29.1999, 2., Copenhagen: Museum Tusculanum.

Niedermüller, Peter (2002): „Transfer politischer Ideen, kultureller Phänomene und Lebensformen im ostmitteleuropäischen Sozialismus", In: Kaeble, Hartmut / Kirsch, Martin / Schmidt-Gernig, Alexander (Hg.): *Transnationale Öffentlichkeiten und Identitäten im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.: Campus, S. 159-178.

Niedermüller; Peter (2005): „Transformationen der Moderne: Ein Ost-West Vergleich?", In: Binder, Beate / Göttsch, Silke / Kaschuba, Wolfgang / Vanja, Konrad (Hg.): *Ort. Arbeit. Körper. Ethnografie Europäischer Modernen,* 34. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Berlin 2003, Münster u.a.: Waxmann, S. 55-65.

Niekant, Renate (2009): „Feminismus und die zweite Frauenbewegung in (West-)Deutschland", In: Kurz-Scherf, Ingrid / Lepperhoff, Julia / Scheele, Alexandra (Hg.): *Feminismus: Kritik und Intervention*, Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 98-114.

Nippe, Christine (2006): *Kunst der Verbindung: transnationale Netzwerke, Kunst und Globalisierung*, Reihe: Berliner Ethnographische Studien. Kulturwissenschaftlich-ethnologische Untersuchungen zu Alltagsgeschichte, Alltagskultur und Alltagswelten, Bd. 9, 2006, Münster/Berlin u.a.: LIT.

Nippe, Christine (2011): *Kunst baut Stadt. Künstler und ihre Metropolenbilder in Berlin und New York,* Bielefeld: transcript.

Nochlin, Linda (1971): *Why Have There Been No Great Women Artists?*, In: ARTnews, Januar 1971.

Nowotny, Stefan (2003): *Die Bedingung des Öffentlich-Werdens*, In: http://eipcp.net/transversal/1203/nowotny/de (Zugriff: 27.04.2015)

Ortner, Sherry (1996): *Making Gender: The Politics and Erotics of Culture*, Boston: Beacon Press.

Osten, Marion von (2005): „Producing Publics – Making Worlds! Zum Verhältnis von Kunst-öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit", In: Raunig, Gerald / Wuggenig, Ulf (Hg.): *Publicum. Theorien der Öffentlichkeit*, Wien: Turia+Kant, S. 124-139.

Panait, Laura (2011a): „Artistic intervention in public space, between paradox and necessity in post-communist society", In: *The Long April. Texte despre Artă*, no. 1/2011, http://mappingromanianart.blogspot.it/2011/08/long-april-texts-about-art.html (Zugriff: 28.04.2015)

Panait, Laura (2011b): „Intervention as a vital motor for public space. From Situationist beginnings to present Kiosks", In: *The Long April. Texte despre Artă*, no. 2/2011, http://mappingromanianart.blogspot.it/2011/08/long-april-texts-about-art.html (Zugriff: 28.04.2015)

Parker, Rozsika / Pollock, Griselda (1981): *Old Mistresses: Women, Art and Ideology,* London: Pandora Books.

Paul, Barbara (2008): „Gewaltstrukturen – Arbeitsverhältnisse. Feministische Kunst als feministische Politik in den 1960er Jahren und heute", In: Frohne, Ursula / Held, Jutta (Hg.): *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Bd. 9, Göttingen: V&R unipress, S. 87-102.

Paul, Barbara / Schaffer, Johanna (2009): „Einleitung: Queer als visuelle politische Praxis", In: dies. (Hg.): *Mehr(wert) queer. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken*, Bielefeld: transcript, S. 7-19.

Pejic, Bojana (Hg.) (1999): *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Stockholm.

Pejic, Bojana (2005): „The Center- Periphery Paradigm once again." In: Babias, Marius (Hg.): *Romanian Pavilion Venice. European Influenza 2005*, Oberhausen: Plitt Printmanagement, S. 431-453.

Pintilie, Ileana (2002): *Actionism in Romania during the Communist Era*, Cluj: Idea Design & Print.

Pintilie, Ileana (2005): „Problems in Transit Romanian Actionism Before and After 1989", In: Babias, Marius (Hg.): *Romanian Pavilion Venice. European Influenza 2005,* Oberhausen: Plitt Printmanagement, S. 487-513.

Poehls, Kerstin / Vonderau, Asta (2006): „Turn to Europe. Einleitung", In: dies. und Gesellschaft für Ethnographie und dem Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin (Hg.): *Turn to Europe. Kulturanthropologische Europaforschungen*, Berliner Blätter, Heft 41, Berlin/Münster u.a.: LIT, S.7-9.

Poehls, Kerstin (2009): *Europa backstage. Expertenwissen, Habitus und kulturelle Codes im Machtfeld der EU,* Bielefeld: transcript.

Popovici, Veda (2011): *The Spectral Institution. Framing a critical artistic strategy of the contemporary art scene in Bucharest,* In: http://thespectralinstitution.blogspot.de/search/label/texts (Zugriff: 28.04.2015)

Pries, Ludger (2001): „Transnationalismus und Transmigration", In: ders. (Hg.): *Internationale Migration*, Bielefeld: transcript.

Pries, Ludger (2007): *Die Transnationalisierung der sozialen Welt: Sozialräume jenseits von Nationalgesellschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Rancière, Jacques (2002): *Das Unvernehmen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Rancière, Jacques (2008): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: b_books.

Randeria, Shalini / Römhild, Regina (2013): „Das postkoloniale Europa: Verflochtene Genealogien der Gegenwart. Einleitung zur erweiterten Neuauflage", In: Conrad, Sebastian / Randeira, Shalini / Römhild, Regina (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, zweite, erweiterte Auflage, Frankfurt a. M.: Campus, S. 9-13.

Raunig, Gerald / Wuggenig, Ulf (Hg.) (2005): *Publicum. Theorien der Öffentlichkeit*, Wien: Turia+Kant.

Raunig, Gerald (2005): „Jenseits der Öffentlichkeit. Nachwort", In: Raunig, Gerald / Wuggenig, Ulf (Hg.): *Publicum. Theorien der Öffentlichkeit*, Wien: Turia+Kant, S. 225-232.

Robertson, Roland (1998): „Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit", In: Beck, Ulrich (Hg.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 192-220.

Römhild, Regina (2009): „Reflexive Europäisierung. Tourismus, Migration und die Mediterranisierung Europas", In: Lottermann, Annina / Welz, Gisela / Baga, Enikö (Hg.): *Projekte der Europäisierung. Kulturanthropologische Forschungsperspektiven*, Schriftenreihe des Instituts für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Universität Frankfurt am M., Bd. 78, S. 261-276.

Römhild, Regina (2010): „Prekarität und Kreativität in Europa. Die soziale Erosion des Nationalstaates und die Mobilisierung sozialer Praxis in der Perspektive einer politischen Anthropologie", In: Göttsch, Silke / Hengartner, Thomas / Heimerdiner, Timo / Kilian, Ruth / Spiegel, Beate (Hg.) (im Auftrag der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde): Zeitschrift für Volkskunde, 106. Jahrgang 2010, Münster u.a.: Waxmann, S. 23-44.

Rosler, Martha (1991): *If you lived here. A city in art, theory and social activism*, Seattle: Bay Press.

Sänger, Eva (2007): „Zivilgesellschaft als Symptom? Vom theoretischen und praktischen Nutzen des Zivilgesellschaftskonzepts", In: Behmburg, Lena / Berweger, Mareike / Gevers, Jessica / Nolte, Karen / Sänger, Eva / Schnädelbach, Anna (Hg.): *Wissenschaf(f)t Geschlecht. Machtverhältnisse und feministische Wissensproduktion,* Frankfurter Feministische Texte, Bd. 9, Königstein/Taunus: Ulrike Helmer, S. 199-215.

Said, Edward W. (1979): *Orientalism,* New York: Vintage Books.

Said, Edward W (1994): *Kultur und Imperialismus: Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*, Frankfurt a. M.: Fischer.

Sampson, Steven (1996): „The social life of projects: importing civil society in Albania", In: Hann, Chris / Dunn, Elizabeth (Hg.): *Civil society. Challenging western models*, London/New York: Routledge, S. 121-142.

Sampson, Steven (2002): „Beyond transition: rethinking elite configurations in the Balkans", In: Hann, Chris (Hg.): *Postsocialism. Ideologies, and practices in Eurasia*, London/New York: Routledge, S. 297-316.

Sauer, Birgit (2001): „Vom Nationalstaat zum Europäischen Reich? Staat und Gesellschaft in der Europäischen Union", In: Gather, Claudia / Othmer, Regine / Veil, Mechthild u.a. (Hg.): *Geschlecht und Politik in Europa,* Feministische Studien, Heft 1/2001, Weinheim, S. 8-20.

Schade, Sigrid / Wenk, Silke (1995): „Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz", In: Bußmann, Hadumod / Hof, Renate (Hg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart: Alfred Körner, S. 340-407.

Schmidt-Lauber, Brigitta (2007): „Feldforschung. Kulturanalyse durch teilnehmende Beobachtung", In: Göttsch, Silke / Lehmann, Albrecht (Hg.): *Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der europäischen Ethnologie*, Berlin: Reimer, S. 219-248.

Schneider, Arnd / Wright, Christopher (Hg.) (2006): *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford/Gordonsville: Berg.

Scholz, Sylka (2004): „'Hegemoniale Männlichkkeit' – Innovatives Konzept oder Leerformel?", In: Hertzfeldt, Hella / Schäfgen, Katrin / Veth, Silke (Hg.): *GeschlechterVerhältnisse. Analysen aus Wissenschaft, Politik und Praxis*, Berlin: Karl Dietz, S. 33-45.

Sheikh, Simon (2004): *Repräsentation, Anfechtung und Macht: KünstlerInnen als öffentliche Intellektuelle*, In: http://republicart.net/disc/aap/sheikh02_de.htm (Zugriff: 7.1.2016)

Shore, Cris / Wright, Susan (1997): „Policy. A new field of anthropology", In: dies. (Hg.): *Anthropology of Policy. Critcial perspectives on governance and power*, London/New York: Routledge, S. 3-40.

Shore, Chris (2000): *Building Europe: The Cultural Politics of European Integration*, London/New York: Routledge.

Shore, Chris / Wright, Susan / Però, Davide (Hg.) (2011): *Policy Worlds. Anthropology and the Analysis of Contemporary Power*, New York: Berghahn Books.

Shore, Cris / Wright, Susan (2011): „Conceptualising Policy: Technologies of Governance and the Politics of Visibility", In: Shore, Chris / Wright, Susan / Però, Davide (Hg.): *Policy Worlds: Anthropology and the Analysis of Contemporary Power*, New York: Berghahn Books, S. 1-25.

Söntgen, Beate (1996): „Den Rahmen wechseln. Von der Kunstgeschichte zur feministischen Kulturwissenschaft", In. dies. (Hg.): *Rahmenwechsel: Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft in feministischer Perspektive*, Berlin: Akademie Verlag, S. 7-23.

Stanilov, Kiril (2007): „Taking stock of post-socialist urban development. A recapitulation", In: ders. (Hg.): *The Post-Socialist City. Urban Form and Space. Transformations in Central and Eastern Europe after Socialism*, Dordrecht: Springer, S. 3-17.

Steyerl, Hito (2006): „Taugt der Osten als ästhetische Kategorie?“, In: Klingan, Katrin / Kappert, Ines (Hg.): *Sprung in die Stadt. Chisinau, Pristina, Sarajevo, Warzaw, Zagreb, Ljubljana*, Köln: DuMont, S. 533-543.

Stiles, Kristine (2005): „Remembrance, Resistance, Reconstruction”, In: Babias, Marius (Hg.): *Romanian Pavilion Venice. European Influenza 2005,* Oberhausen: Plitt Printmanagement, S. 575-607.

Sykora, Katharina (2002): „Staffellauf“, In: Schumacher, Reinald / Winzen, Matthias (Hg.): *Die Wohltat der Kunst. Post/feministische Positionen der 90er aus der Sammlung Goetz*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, S. 191-208.

Terlinden, Ulla (Hg.) (2003): *City and Gender. International Discourse on Gender, Urbanism and Architecture*, Opladen: Leske + Budrich.

Todorova, Maria (1997): *Imagining the Balkans*, Oxford: University Press.

Tordai, Attila (2005): „Aperto Romania”, In: Babias, Marius (Hg.): *Romanian Pavilion Venice. European Influenza 2005,* Oberhausen: Plitt Printmanagement, S. 792-798.

Van Hamersveld, Ineke / Weeda, Hanneloes / Șuteu, Corina / Smithuijsen (Hg.) (2005): *The Arts, politics and change. Participative cultural policy-making in South East Europe*, European Cultural Foundation / ECUMEST Association / Boekmanstudies, Amsterdam: Krips, Meppel.

Verdery, Katherine (2002): „Wohin mit dem Postsozialismus?“, In: Hann, Chris (Hg.): *Postsozialismus. Transformationsprozesse in Europa und Asien aus ethnologischer Perspektive*, Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 31-40.

Verwiebe, Roland (2004): *Transnationale Mobilität innerhalb Europas: eine Studie zu den soziokulturellen Effekten der Europäisierung*, Berlin: Edition Sigma.

Voinea, Raluca (2008): „Art as Methodology. Interview with *h.arta Group* about the project *Feminisms*”, In: IDEA Design & Print Cluj și Fundația IDEA (Hg.): *IDEA ărta + societate*, 30-31, 2008, Cluj: IDEA Design & Print.

Vonderau, Asta (2007): „Yet another Europe? Constructing and Representing Identities in Lithuania two years after EU-accession”, In: Darieva, Tsypylma / Kaschuba, Wolfgang (Hg.): *Representations on the Margins of Europe*, Frankfurt a. M./New York: Campus, S. 220-241.

Vonderau, Asta (2010): *Leben im ‚neuen Europa’. Konsum, Lebensstile und Körpertechniken im Postsozialismus*, Bielefeld: transcript.

Welz, Gisela (2005): „Ethnografien europäischer Modernen“, In: Binder, Beate / Göttsch, Silke / Kaschuba, Wolfgang / Vanja, Konrad (Hg.): *Ort. Arbeit. Körper. Ethnografie Europäischer Modernen,* 34. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Berlin 2003, Münster u.a.: Waxmann, S. 19-31.

Welz, Gisela (2009): „'Sighting / Siting globalization'. Gegenstandskonstruktion und Feldbegriff einer ethnographischen Globalisierungsforschung“, In: Windmüller, Sonja / Binder, Beate / Hengartner, Thomas (Hg.): *Kultur-Forschung. Zum Profil einer volkskundlichen Kulturwissenschaft*, Münster: LIT, S. 195-210.

Wenzel, Anna-Lena (2011): *Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst. Ästhetische und Philosophische Positionen,* Bielefeld: transcript.

Werner, Gabriele (Hg.) (2009): *Kanones?*, FKW – Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur, Heft 48, Dezember 2009, Marburg: Jonas.

Wetterer, Angelika (2004): „Konstruktion von Geschlecht: Reproduktionsweisen der Zweigeschlechtlichkeit", In: Becker, Ruth / Kortendiek, Beate (Hg.): *Handbuch der Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie,* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 122-131.

Wildner, Kathrin (2003): *La Plaza: Öffentlicher Raum als Verhandlungsraum*, In: http://www.republicart.net/disc/realpublicspaces/wildner01_de.htm (Zugriff: 28.04.2015).

Zimmermann, Anja (2001): *Skandalöse Bilder – Skandalöse Körper. Abject Art vom Surrealismus bis zu den Cultural Wars*, Berlin: Reimer.

Zimmermann, Anja (Hg.) (2006): *Kunstgeschichte und Gender*, Berlin: Reimer.

Webseiten

(letzte Zugriffe: 09.02.2016)

Webseiten der Kunstinitiativen, die in dieser Arbeit exemplarisch untersucht werden
http://www.hartagroup.ro/
http://moodboard4inspiredbylife.wordpress.com/
http://www.knotland.net
http://www.e-cart.ro/asociatia/
http://www.raumlabor.net

Webseiten von rumänischen Kunstinitiativen, -orten und -projekten, die für die Recherche für diese Arbeit relevant waren (Auswahl)
http://ro.tranzit.org/
http://mappingromanianart.blogspot.de/
http://thespectralinstitution.blogspot.de/
http://www.spatiul-public.ro
http://www.mnac.ro/
http://idea.ro
http://fabricadepensule.ro/
http://www.criticatac.ro
http://thebureauofmelodramaticresearch.blogspot.de/
http://www.pplus4.ro/M.en.html
http://www.artbiennial.ro/
https://platformaspace.wordpress.com
http://revistaarta.ro/en/

Webseiten, die Texte präsentieren, die sich mit den Verknüpfungen von künstlerischen mit politischen Praxen beschäftigen und die für die Recherche für diese Arbeit relevant waren (Auswahl)
http://www.republicart.net/
http://eipcp.net/transversal/
http://www.artmargins.com/
https://www.fkw-journal.de

Webseite des Studienprojekts „Andere Europas: Soziale Imagination in transnationalen Bewegungen und urbaner Öffentlichkeit" (2010-2012) am Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin, Leitung: Prof. Dr. Regina Römhild
https://othereuropes.hu-berlin.de/ueber

Webseiten europäischer Kulturförderfonds und -programme, die in dieser Arbeit als Beispiele aufgeführt werden.
http://eacea.ec.europa.eu/culture/programme/about_culture_en.php
http://www.culturalfoundation.eu/bacf
http://www.culturalfoundation.eu/our-work/

Rumänisches Gesetz zur Gewährleistung der Chancengleichheit von Frauen und Männern
http://www.dreptonline.ro/legislatie/legea_egalitatii_sanse_femei.php

Gesetz zum Schutz von Minderheiten in Rumänien
http://accept-romania.ro/lgbt-issues/legislatie/

Studie zur kommunistischen Diktatur im Auftrag des damaligen Präsidenten Băsescu (2006)
http://www.wilsoncenter.org/article/the-tismaneanu-commission-presents-the-final-report-romanian-communism

Webseiten, die über die drastischen Sparmaßnahmen in Rumänien 2010 informieren.
http://www.siebenbuerger.de/zeitung/artikel/rumaenien/10036-drastische-sparmassnahmen-in-rumaenien.html
http://www.adz.ro/artikel/artikel/iwf-rumaenische-regierung-hat-kredite-zurueckgezahlt/

Webseite zu Migrationsbewegungen aus Rumänien
http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/laenderprofile/57804/zuwanderung-seit-1990

Webseiten zur wechselhaften Geschichte des Parcul Carol in Bukarest
http://en.wikipedia.org/wiki/Carol_Park
http://www.nzz.ch/articleCIO2L-1.89769

Webseite zum Musikgenre Manele
http://de.wikipedia.org/wiki/Manele

19. Übersicht Interviews

Übersicht Interviews: Liste der geführten Interviews und Gespräche im Rahmen der empirischen Forschungen 2005-2014, die für diese Arbeit relevant sind.

2005			
Nita M.	Künstlerin	20.03.2005	Cluj-Napoca
Liviana D.	Kunsthistorikerin / Kuratorin	22.03.2005	Sibui
h.arta	Künstlerinnengruppe	02.04.2005	Timișoara
Anca G.	Künstlerin / h.arta	02.04.2005	Timișoara
Maria C.	Künstlerin / h.arta	04.04.2005	Timișoara
Rodica T.	Künstlerin / h.arta	06.04.2005	Timișoara
Lia P.	Künstlerin	12.04.2005	Bukarest
Approximately 28	Künstlerinnengruppe	15.04.2005	Bukarest
Maria S.	Künstlerin	18.04.2005	Bukarest
Suzana D.	Künstlerin	30.04.2005	Bukarest
Roxana T.	Kunstprofessorin	17.05.2005	Bukarest
Irina C.	Kunstkritikerin / Direktorin CIAC (ICCA)	19.05.2005	Bukarest
Olivia N.	Kunstwissenschaftlerin	21.05.2005	Bukarest
2007			
Marius B.	Kurator Public Art Bucharest / Direktor nbk	28.05.2007 / 16.10.2007	Bukarest
Sabine H.	Kuratorin Public Art Bucharest / Direktorin Goethe-Institut Bukarest	28.05.2007 / 16.10.2007	Bukarest
Raluca V.	Kuratorin / Direktorin e_cart	02.06.2007	Bukarest
Dan P.	Künstler	10.06.2007	Bukarest
Anetta Mona C.	Künstlerin	15.06.2007	Bukarest
h.arta	Künstlerinnengruppe	06.09.2007	Bukarest

2008			
Alina S.	Kuratorin	14.10.2008	Bukarest
Raluca V.	Kuratorin / Direktorin e_cart	14.10.2008	Bukarest
Catalin G.	Kurator / Kunstkritiker / Co-Editor Magazin Vector	20.10.2008	Iaşi
Simina G.	Kulturanthropologin	22.10.2008	Bukarest
2009			
Joanne R.	Medienkünstlerin / Akti-vistin	12.01.2009	Berlin
h.arta	Künstlerinnengruppe	26.02.2009	Timişoara
Raluca V.	Kuratorin / Direktorin e_cart	24.02.2009	Timişoara
2010			
h.arta	Künstlerinnengruppe	23.04.2010 / 30.10.2010	Berlin
Markus B., Oliver B., Raluca V., Kuba S.	The KNOT-Kurator_innenkollektiv	30.04.2010	Berlin
Dilmana Y. & Mi-chaela K.	Künstlerinnen / KOTKI Visuals	10.05.2010 / 15.10.2010	Berlin / Bukarest
Barbara R.	Künstlerin	11.05.2010 / 15.10.2010	Berlin / Bukarest
Iulia P.	Journalistin / Theaterkritikerin	10.10.2010	Bukarest
Vlad M.	Philosoph / Kunstkritiker	12.10.2010	Bukarest
Olivia M.	Künstlerin	16.10.2010	Bukarest
Pola D.	Künstlerin	17.10.2010	Bukarest
Doina A.	Produktionsteam The KNOT Bukarest	18.10.2010	Bukarest
Joanna E.	Soziologin / Kulturanthro-pologin	18.10.2010	Bukarest

Raluca V.	Co-Kuratorin The KNOT	18.10.2010 / 31.10.2010	Bukarest
Markus B.	Co-Kurator The KNOT	22.10.2010	Bukarest
Kuba S.	Co-Kurator The KNOT	22.10.2010	Bukarest
Oliver B.	Co-Kurator The KNOT	23.10.2010	Bukarest
Irina G. & Alina P.	Künstlerinnen / Bureau for Melodramatic Research	23.10.2010	Bukarest
Delia P.	Künstlerin / Produktions-team The KNOT Bukarest	25.10.2010	Bukarest
2012			
Laura P.	Kulturanthropologin	18.01.2012	Berlin/Cluj-Napoca
2013			
h.arta	Künstlerinnengruppe	06.07.2013	Berlin
2014			
Veda P.	Künstlerin	15.10.2014	Bukarest
Raluca V.	Kuratorin / Direktorin tranzit.ro	16.10.2014	Bukarest

20. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1. *The KNOT* im Park *Carol* in Bukarest © Raluca Voinea & Eduard Constantin (S. 8)

Abb. 2. Projekt: *Inspired by life*, © h.arta (S. 108)

Abb. 3. Workshop „Media Art, and Gender“, © h.arta (S. 121)

Abb. 4. *h.arta space*, © h.arta (S. 133)

Abb. 5. *project space*, © h.arta (S. 141)

Abb. 6. Projektraum *Feminisms*, © h.arta (S. 153)

Abb. 7. Projektraum *Feminsims*, © h.arta (S. 156)

Abb. 8. Diskussion bei *Feminsims*, © h.arta (S. 160)

Abb. 9. Workshop „The Gender of the City“, © h.arta (S. 167)

Abb. 10. Workshop „The Gender of the City“, © h.arta (S. 169)

Abb. 11. *The KNOT* im Park *Carol* in Bukarest, © Raluca Voinea & Eduard Constantin (S. 173)

Abb. 12. Alltag bei *The KNOT,* © Raluca Voinea & Eduard Constantin (S. 193)

Abb. 13. Alltag bei *The KNOT,* © Joanna Erbel (S. 198)

Abb. 14. Projekt „Culinary Construction. A plan for a non-hierarchical cooking site“ von Barbara R., © Joanna Erbel (S. 200)

Abb. 15. Projekt „Lovers & Enemies“ von *KOTKI Visuals, © KOTKI Visuals* (S. 204)

Abb. 16. „Spontaneous Children-Initiated Workshop”, © Joanna Erbel (S. 212)

Abb. 17. Karaoke bei *The KNOT,* © Joanna Erbel (S. 213)

Erklärung über die selbstständige Abfassung meiner Dissertation

Hiermit erkläre ich, Katharina Koch, Matrikel-Nr: 159956, dass ich die vorliegende Dissertation selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe.
Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.
Die Dissertation wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt oder veröffentlicht.

Berlin, den 25.1.2016.

Unterschrift ……