

Mick Wilson

Kulturforschung im Dienste neuer Urbanistiken

Dieser Aufsatz beruht auf einem Vortrag, den ich im März 2010 im Kunstraum Niederoesterreich in Wien gehalten habe. Ich verstehe ihn als Antwort auf die Frage, wie wir „die Kluft zwischen Bildungswesen, moderner Stadtentwicklung und den immer noch vorherrschenden Strukturen hierarchischer Stadtplanung im neoliberalen Kontext“ fassen sollen. Die an mich ergangene Einladung, auf diese Frage zu reagieren, umfasste auch die Bitte um Klärung, wie die heutige Forschung „an und mittels kultureller Praxis über den akademischen Kontext hinausgehen und sich auf die aktuelle Situation der Städte übertragen“ ließe. Um auf die von Barbara Holub gestellte Frage antworten zu können, müssen zuerst die Grundbegriffe umrissen werden, mit denen hier diskutiert wird. Besonders der Ausdruck „neoliberaler Kontext“ muss wohl bedacht werden, bevor eine Antwort formuliert werden kann.

Neoliberal bedeutet eine ganze Reihe heute beherrschender politisch und ökonomisch ideologischer Methoden, die, wie David Harvey sagt, darauf bauen, dass

„das Wohlergehen der Menschen am besten dadurch verbessert werden kann, dass man individuelles Unternehmertum und individuelle Fähigkeiten in einem institutionellen Rahmen freisetzt, der durch starke Eigentumsrechte, freie Märkte und freien Handel gekennzeichnet ist. (...) Wo es noch keine freien Märkte gibt (in Branchen wie Grundeigentum, Wasser, Bildung, Gesundheitsversorgung, soziale Sicherheit und Umweltverschmutzung), müssen sie geschaffen werden, wenn nötig durch staatliche Intervention. Staatliche Interventionen in Märkte müssen aber (sobald sie geschehen sind) auf ein Minimum reduziert bleiben. (...) Deregulierung, Privatisierung und Rückzug des Staats aus vielen Bereichen sozialer Vorsorge.“(1)

Eine Folge des Triumphs des Neoliberalismus als vorherrschende Regierungsideologie in Europa ist, dass individuelle und private Interessen gleichsam als Grundwerte Priorität erlangten. Zugleich wurde das Soziale, das Gemeinschaftliche, ganz allgemein das Gemeingut abgewertet. Sogar unser Sprechen über das soziale Zusammenleben wurde jener komplexen Bedeutungen und Werte beraubt, die unsere bisher so reichhaltige Geschichte geprägt haben. Einer der hier gemeinten Begriffe ist „öffentlich“. Historisch gesehen wurde mit diesem Begriff die entscheidende Verbindung von Wert und Bedeutung verteidigt, was Raum, Diskurs und bürgerliche Freiheiten betrifft. Gerade dieser zentrale Begriff wurde durch die aktuellen Kommentare zur Gesellschaft sowie durch die Politik zusehends bedeutungslos. Früher war das Thema Öffentlichkeit im gesamten politischen Spektrum von links bis rechts zentral für das Verständnis des politischen Lebens an sich. Doch eben dieses Verständnis wurde im Neoliberalismus dramatisch ausgehöhlt. In einem kurzen Aufsatz kann man diese weitgehende Behauptung zwar nicht beweisen, doch man kann anhand von Beispielen illustrieren, welche Folgen sie zeitigt. Einen konkreten Eindruck, wie die Bedeutung des Öffentlichen geschmälert oder gar entleert wird, kann anhand Antony Gormleys temporär öffentlichem Kunstwerk namens „One & Other“ gewonnen werden. Es wurde für den leeren „vierten Sockel“ am Trafalgar Square in London in Auftrag gegeben und im Sommer und Herbst 2009 realisiert.(2)

Gormleys Projekt begann am 6. Juli 2009 und endete am 14. Oktober 2009, nachdem 2.400 Menschen – so genannte „Sockler“ – jeweils für eine Stunde einzeln auf dem Sockel

verbracht und sich dort selbst auf verschiedenste Weise präsentiert hatten – verkleidet, mit Performances, mit Werbematerialien oder allerlei Requisiten. Das Projekt dauerte 100 Tage, wobei die „Sockler“ aus 35.000 einer öffentlichen Ausschreibung folgenden Bewerbungen ausgewählt worden waren. Das Projekt wurde mit Fernsehclips auf einer eigens eingerichteten Website(3) dokumentiert und war Gegenstand einiger Debatten in Massenmedien und Kunstzeitschriften.

Diese Arbeit Gormleys ist für mich ein typisches Beispiel für die Erosion unseres Verständnisses von Öffentlichkeit sowie deren Ersetzung durch PR sowie ein entsozialisiertes Bild des „Individuums“. Diese Bedeutungsverschiebung von „öffentlich“ hin zur Inszenierung individualisierter Publicity ist bezeichnend für die zerstörerische Wirkung des Neoliberalismus auf jenen Komplex von Ideen und Prozessen, der mit dem Ausdruck „Öffentlichkeit“ gezeichnet wird. Dieser Komplex ist indes notwendig für mehrheitliche Entscheidungen, ja für überhaupt alles, was man „demokratische“ Politik nennen kann. Hier wird „Öffentlichkeit“ mittels einer dramatisierten Gleichmachungslogik – zuerst einer und dann noch einer und wieder noch einer usw., die Stripperin, dann der Tierrechtsaktivist, dann der Komponist, dann die Schlagzeugerin, dann der Tänzer, dann der Verfechter von Kinderrechten, dann der Schwulenrechtler, dann der antiimperialistische Englandpatriot, dann der Möchtegern-Rockstar, dann die Möchtegern-Künstlerin, dann der Hobbyzauberer, dann der baldige Witwer, dann der Ökoaktivist usw. usf. – auf schiere „Publicity“ reduziert. Nur weil wir schon einen leeren Begriff von sozialem Zusammenleben haben, können wir diese endlose Aneinanderreihung von Personen als erschöpfende Darstellung des Volks verstehen. Wir können uns vorstellen, dass bei dieser Inszenierung einzelner Auftritte in der „Öffentlichkeit“ jede Stimme gehört und damit eine gemeinsame ‚Öffentlichkeit‘ hergestellt wird. Diese Logik der Publicity verdankt sich den Massenmedien und ihrem Prominentenkult. Wir kennen sie aus Reality-Serien wie dem *Big Brother*-Franchising. Interessanterweise wurde Gormleys „One & Other“ ja auch mit dem Slogan „Here are your best bits“ aus der britischen *Big Brother*-Serie beworben.

Das Werk Gormleys führt vor Augen, wie der Aufstieg einer „neoliberalen“ Weltsicht, die sich dem Einzelunternehmertum und der ökonomischen Funktionalisierung als Kernpunkte der Gesellschaft verschrieben hat, unsere Auffassung der sozialen Welt korrumpiert. Die Natur von Entscheidungs- und Handlungsmacht wird verdeckt durch das Zelebrieren individueller Selbstdarstellung und Eigenwerbung, die alles einer totalen Gleichmachungs- und Austauschbarkeitslogik unterwerfen. Der wohlgedachte Apparat von Gormleys Projekt fußt auf der Auswahl und Orchestrirung einer Reihe öffentlicher „Auftritte“ durch eine Planungselite, die die Handlungsmacht besitzt und nicht der gleichen Sichtbarkeit unterworfen ist wie die TeilnehmerInnen. Da sie selbst nicht Teil der „Schau“ sind, werden die PlanerInnen dem „Blick“ der Öffentlichkeit und einer Kritik persönlich nicht ausgesetzt. Es handelt sich also um ein komplexes Kunstwerk, das eine genauere kritische Analyse erfordert als hier möglich wäre. Nichtsdestoweniger soll es hier als Musterbeispiel für den umfassenderen Erosionsprozess des Öffentlichen dienen.

Von hier wende ich mich nun der Frage des Bildungswesens und der Forschung zu. Welche Rolle kann Bildung und Forschung vor dem Hintergrund dieser neoliberalen Erosion des Öffentlichen spielen? Die Herausforderungen sind natürlich enorm. Bevor wir die Frage beantworten können, müssen wir klären, von welchen Bildungs- und Forschungsmethoden hier überhaupt die Rede ist. Wir sprechen, wie gesagt, von Bildung und Forschung „an und mittels“ neuer kultureller Praxen. Es handelt sich also um ein pädagogisches und intellektuelles Projekt, das, praktisch gesehen, Produkte sowie, kulturell gesehen, eine aktive Praxis umfasst. Es geht nicht um die typisch eingeschränkte

Bandbreite kultureller Praxen der humanistischen Bildung (Texte lesen, darüber Kommentare verfassen, Vorträge halten, Veröffentlichen usw.). Man muss anerkennen, dass das Sitzen im Hörsaal, das Schreiben eines Essays für den Professor oder die Ablegung einer Prüfung natürlich selbst kulturelle Praktiken sind. Sie sind einer eigenständigen Logik kultureller Produktion und Reproduktion eingeschrieben, die meist nicht expliziert wird. Wenn wir aber von Bildung und Forschung „an und mittels“ neuer kultureller Praxen sprechen, geht es um die Erweiterung dieser klassischen Methoden. Es geht um Ausstellen, Herstellen, Performen, Events, Vertrieb. Es geht um die Erweiterung des Arbeitsfeldes über den Hörsaal, den Seminarraum und das Computerlabor hinaus – in Galerien, auf die Straße, aufs Land, auf Baustellen, in städtische Freiräume usw. Klar ist, dass es in der Kunst- und Architekturausbildung seit mindestens 100 Jahren schon vielerlei solcher Ansätze gibt. Aber es gibt auch eine neue Entwicklung. In den vergangenen drei Jahrzehnten (und besonders in den letzten zehn Jahren) wurde die Vorstellung einer formalisierten „Forschung“ mittels dieser Aktivitäten, die den klassischen Kunstunterricht ergänzen sollen, an den Kunsthochschulen prominent.

Über diese Entwicklungen gibt es lange und komplexe Debatten. Der Ausdruck „künstlerische Forschung“⁽⁴⁾ wurde zwar zum bloßen Sammelnamen all dieser Diskussionen, doch ist seine Bedeutung trotz allen Streits hinlänglich klar. Die Grundthese der künstlerischen Forschung besagt, dass das Herstellen und Ausführen kultureller Arbeit – also das Komponieren und Aufführen von Musik, die bildende Kunst und das Ausstellungswesen, überhaupt alle Arten kultureller Produktion – als Teil einer bewussten Strategie verfolgt werden können, um etwas herauszufinden, um eine Untersuchung durchzuführen, Fragen zu stellen, einen Aspekt unserer Welt und unseres Erlebens zu verstehen. Angesichts dieser Kernthese stellen sich Fragen nach der Methode der künstlerischen Forschung, ihrer Relevanz, ihrer Vereinbarkeit mit den existierenden akademischen Disziplinen und Systemen, nach ihrem intellektuellen Gehalt, der Rolle der Textverfassung, dem Spezialisierungsgrad, ihrer epistemologischen Grundlage, nach dem Wesen der Peer-Review, der Rolle von Erklärung und Aufklärung/Publizität bei der Vermittlung von Kunstwerken als Forschung usw. usf. Obwohl diese Fragen derzeit zu Recht noch zur Debatte stehen, erscheint es schon jetzt sinnvoll, Forschung durch die Produktion von Kultur zu betreiben. Die vielen Arten der Kunstproduktion bringen einen Nutzen und bereichern die Didaktik von Kunst- und Architekturhochschulen, Akademien und Kunstfakultäten.

Ich komme zu unserer Hauptfrage zurück. Wie können diese neuen Forschungs- und Unterrichtsmethoden in den zuvor beschriebenen Kontexten wirksam werden? Auch hier ist ein konkretes, wenn auch bescheidenes Beispiel angebracht. Es handelt sich dabei um ein Projekt, das wir in Dublin von Februar bis März 2010 in Form der erweiterten Ausstellungsplattform namens „Re: Public“ mit Daniel Jewesbury als Kurator durchführen.⁽⁵⁾ Das Projekt stellt einen Produktionsrahmen sowie einen didaktischen Apparat zur Verfügung, mithilfe denen das Problem, das ich anhand von Gormleys Arbeit umrissen habe, fassbar wird. Es thematisiert also die Erosion einer klaren Vorstellung von „Öffentlichkeit“.

„Re: Public“ fand in der Temple Bar Gallery und ihren Ateliers statt, aber auch in deren näherer Umgebung im Zentrum des Dubliner Kulturviertels Temple Bar (in den frühen 1990er-Jahren ein bekanntes Stadterneuerungsgebiet). Das Projekt hatte die Form einer Ausstellung inklusive eines Diskussionsprogramms, das stufenweise weiter wuchs und materielle Produktion, praxisbezogene Workshops, Seminare, Vorträge, Performances und Diskussionen umfasste. In der ersten Phase wurde die Galerie so umgebaut, dass sie für Filmvorführungen, Vorträge, Workshops usw. tauglich war. Mit diesem Einbau wurde

vom Kurator Daniel Jewesbury der Architekt Mark Hackett zusammen mit dem Künstler Robert Anderson beauftragt. In Phase 2 wurde ein weiterer Künstler, nämlich Dan Shippides, eingeladen, auf seine Art in diesen Ausgangsbau „einzugreifen“. Konzeptgemäß sollte die Interaktion zwischen dem ursprünglichen Einbau und den darauf folgenden Eingriffen eingeladener KünstlerInnen eine gewisse Spannung erzeugen, die ihrerseits den Rahmen für Begegnungen, Dialoge und sich überschneidende Initiativen bilden sollte. Nach diesen Produktionsphasen folgte Phase 3, in der eine Reihe von Arbeiten und Veranstaltungen inszeniert wurden, die unmittelbar im Raum, aber auch im umliegenden Stadtzentrum stattfanden. Die Veranstaltungen, Workshops und Seminare folgten einer öffentlichen Ausschreibung auf unserer Website und über E-Mail. Zusätzlich wurden aber auch Personen und Gruppen, die ein besonderes Interesse an Fragen zu Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft haben, direkt angefragt. Zu den Ausstellenden, Vortragenden und Vorführenden zählten Igor Grubić, Owen Hatherley, Aisling O'Beirn, Dennis McNulty, Simon Sheikh, Sandra Johnston, The Thamesmead Archive, Robert Porter, Leigh French, Conor McGarrigle, Neil Gray, Amanda Ralph, Linda Doyle und viele andere. In den Workshops wurden unter anderem die Kontrolle kabelloser Netzwerke und das „öffentliche“ Rundfunkspektrum besprochen, es wurde vorgeführt, wie man kabellose CCTV-Systeme knackt(6), und praktisch gelehrt, wie man Map-Applikationen aus dem Internet zusammen mit „Open Street Mapping“ (OSM) zur Schaffung von frei zugänglichen digitalen Landkarten verwenden kann. In diese Programmphase waren auch mehrere Master-Programme und DissertantInnenseminare involviert, die eingeladen waren, den Raum zu nutzen. Einzige Auflage war, so zu arbeiten, dass auch KurzzeitbesucherInnen, bei Interesse mitmachen und sich in die Dialoge und Tätigkeiten der Studierenden einbringen konnten. So konnten mehrere DiplomandInnengruppen längerfristig in und um die Galerie Projekte durchführen. Es handelte sich um Studierende und Lehrpersonal mehrerer Universitäten aus Dublin und Belfast. Ihre Studienrichtungen umfassten den MA in Stadtplanung (UCD), den MA in Kunst im öffentlichen Raum (Ulster) sowie den MA in Gegenwartskunst (NCAD), aber auch das Bachelor-Programm in bildender Kunst (IADT) sowie Dissertierende mehrerer Institutionen (DIT, NCAD, TCD, UCD). Zahlreiche dieser Gruppen produzierten direkt vor Ort in der Galerie, wodurch sich eine für Diskurs, Performance und physische Produktion günstige Dynamik einstellte.

Für die Phase 4 wurde der Künstler Peter Liversidge eingeladen, die Dokumente und Objekte, die sich in der Galerie durch die Workshops und Events angesammelt hatten, „abzubauen“ und so den „White Cube“ der Galerie wiederherzustellen. Über drei Tage hinweg gestaltete Liversidge eine aufwändige Performance, im Zuge derer das Material in der Galerie nach und nach zu einem entsorgbaren Haufen reduziert wurde. Während dieser Phase gab es auch Musikaufführungen und eine Diskussionsrunde zur öffentlichen Kunstförderung sowie die Rolle des Staates in der Kulturplanung und Kulturorganisation. In Phase 5 schließlich fand eine offene Diskussion statt, bei der die Gründungsmöglichkeit einer unabhängigen freien Universität besprochen wurde, mittels der unsere Initiative von dieser relativ kurzen Ausstellung zu den Bedingungen von „Öffentlichkeit“ und die Rolle der öffentlichen Kultur in ein langfristiges Projekt umgewandelt werden und im Zuge dessen die Möglichkeiten einer öffentlich zugänglichen Bildung und Wissensproduktion in unserer Zivilgesellschaft ausgelotet werden sollten.(7)

Das Format der Ausstellung als Diskussionsplattform ist heute weitgehend etabliert. Ich behaupte nicht, dass wir einen völligen Neuanfang im Ausstellungswesen gewagt hätten. Dennoch steht unser Projekt für eine wichtige Entwicklung, mobilisiert es doch die Infrastruktur lokaler Galerien, Universitäten, Kunstakademien sowie unabhängiger Personen und städtischer Behörden. Es unterstreicht damit die problematische Konstruktion von „Öffentlichkeit“ in einer Zeit, in der der ökonomische Instrumentalismus

jede Möglichkeit zu Dissens und öffentlichem Widerstand gegen die herrschende Ideologie auszulöschen droht. Unser Ausstellungsmodell geht auf älteren Projekten sowohl in Irland als auch international zurück – z.B. auf *unitednationasplaza* oder der Arbeit von KünstlerInnen wie Can Altay etc. Wichtig ist auch die Frage, wie Ausstellungen und Forschung zusammenhängen. Diesbezüglich gibt es vier Kernaspekte: **(i)** der Ausstellungsrahmen ist ein Raum, in dem Forschende ausgebildet werden können; **(ii)** er ist ein Raum, in dem Forschungsarbeiten präsentiert werden können; **(iii)** der Ausstellungsrahmen stellt einerseits ein Forschungsprozess an sich dar und ist andererseits um jene Fragen gebaut, was Öffentlichkeit ausmacht, welche Rolle die Galerie als öffentlicher Raum spielen, und ob eine Ausstellung als Mittlerin zwischen Kunstakademie und dem übrigen Kunstsystem fungieren kann; und **(iv)** bietet das Ausstellungsformat einen Raum, in dem Behauptungen der Wissenschaft hinterfragt, kritisiert und diskutiert werden können. Ein einfaches Beispiel dafür ist, dass Master-StudentInnen, die während des Projekts in eine Veranstaltung involviert waren, dagegen protestierten, dass ihre Lehr- und Lernsituation vorgeführt und instrumentalisiert sowie ihre Ausbildung dem kuratorischen Konzept und der Ausstellung untergeordnet werde. Die Behauptungen, die die Forschung innerhalb des Ausstellungsprozesses aufgestellt hatte, wurden also ihrerseits zu einem Streitpunkt. Das wiederum veranlasste uns, die eigentliche Natur unserer Forschungen, unsere Verantwortung, die Entscheidungsprozesse und die Handlungsbeschränkungen, die wir den unterschiedlichen Teilnehmerkategorien aufbürdeten, tiefer gehend zu untersuchen und zu definieren.

Ich behaupte nun, dass Unterricht und Forschung als direkte Kulturproduktion – an der Schnittstelle verschiedener institutioneller Agenden und in den ambivalenten und instabilen Räumen der „öffentlichen Kultur“ – die Lehrsituation und die Lehrhierarchie wesentlich besser hinterfragen können. Zugleich wird eine direkte Konfrontation mit dem Problem gemeinsamen kollektiven Handelns ermöglicht, ganz einfach indem die soziale Dynamik, die räumlichen Logiken sowie die berufsbedingten Distanzen des normalen Bildungssystems ihrem als gegebenen erscheinendem Charakter beraubt werden. Die im Rahmen unserer Ausstellung durchgeführte Forschung hängt mithin von weiteren Schritten ab. Zukünftige Veranstaltungen auf lokaler und internationaler Ebene müssen noch mehr Leute mobilisieren, die auf unsere Einsichten hinsichtlich der Öffentlichkeit aufbauen und unsere internationalen kulturellen und akademischen Netzwerke nutzen können, um Theorie und Praxis weiter voranzubringen.

Fußnoten:

(1) David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford, 2005, S. 2.

(2) Von 1841 bis 1999 stand der vierte Sockel im Nordwesten des Trafalgar Square leer, weswegen er oft als der „leere Sockel“ bezeichnet wurde. Heute ist er Schauplatz für zeitgenössische Kunst. Die Aufträge werden ausdrücklich an berühmte KünstlerInnen vergeben, deren Werke normalerweise ein oder zwei Jahre auf dem Sockel aufgestellt bleiben.

(3) <http://www.skyarts.co.uk/video/video-one-other-summer-2009/>

(4) Andere gebräuchliche Bezeichnungen in diesem Zusammenhang sind „praxisbezogene Forschung“ und „praxisgeleitete Forschung“.

(5) Vgl. http://www.gradcam.ie/re_public.php

(6) CCTV ist die Abkürzung für Closed Circuit Television, eine moderne Sicherheits- und Überwachungstechnik für städtische Räume. Kabellose CCTV verwendet Normfrequenzen, um die Bilder von den Überwachungskameras zu übertragen. Kennt man die Grundzüge dieser Technik, kann sie gehackt werden.

(7) Diese abschließende Phase fand in Dublin statt, während ich diesen Vortrag in Wien hielt. Im Anschluss an diese Diskussion wurden mehrere Konzepte zu einer neuen freien Universität ausgearbeitet, die im Jahr 2011 realisiert werden sollten.