



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Strategien sozialer Inklusion durch
Kunst im öffentlichen Raum.

Eine qualitative Analyse planerischer Initiativen Wiens.“

verfasst von / submitted by

Kaspar Arens, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 665

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Interdisziplinäres Masterstudium
Zeitgeschichte und Medien

Betreut von / Supervisor:

Univ.- Prof. Yuri Albert Kyrill Kazepov,
PhD

Zusammenfassung deutsch:

Die Annahme, dass der öffentliche Raum Kunst für die breite Bevölkerung zugänglicher machen würde, hält einem detaillierten Blick auf das Thema nicht lange stand. In der internationalen Forschungslandschaft bekommt die Verknüpfung von Kunst im öffentlichen Raum und sozialer Inklusion schon seit einigen Jahren starke Aufmerksamkeit, in Wien wurden dahingehend aber noch wenige empirische Studien getätigt. Ziel dieser Arbeit ist es also, zunächst – anhand der Paradigmenziehung von Miwon Kwon – den historischen Wandel öffentlicher Kunst darzulegen, um in diesem Kontext schließlich auf die Hierarchisierung von Stadt und Raum einzugehen. Dabei soll eruiert werden, inwiefern Kunst im öffentlichen Raum in spätkapitalistischen Städten entweder als bloßes Konsummittel oder als Möglichkeit zur Steigerung von sozialer Inklusion fungieren kann. Anhand der Raumtheorien von Henri Lefebvre und Pierre Bourdieu und durch qualitative Interviews, werden schließlich Kunst im öffentlichen Raum produzierende Initiativen Wiens auf ihre Strategien sozialer Inklusion analysiert. Es wird gezeigt, dass die Ausbreitung des Angebots in die peripheren Bezirke und die Ausformulierung expliziter Angebote für die jeweiligen Zielgruppen, die wichtigsten Ansätze dafür sind. Die Ausprägungen dieser Strategien unterscheiden sich schlussendlich durch die Größe und Reichweite der einzelnen Initiativen.

Abstract english:

The assumption that public space would make art more accessible to the general public does not withstand a closer look. In the international research landscape, the link between public art and social inclusion has been receiving strong attention for several years, but in Vienna only a few empirical studies have been carried out in this regard. The goal of this work is therefore to initially – on the basis of Miwon Kwon's paradigms – present the historical change in public art in order to finally address the hierarchization of city and space in this context. The aim is to determine to what extent public art can function either as a mere means of consumption or as a way of increasing social inclusion in late capitalist cities. Based on the spatial theories of Henri Lefebvre and Pierre Bourdieu and by means of qualitative interviews, Vienna's public art producing initiatives are finally analyzed for their strategies of social inclusion. It is shown that the expansion into the peripheral districts and the formulation of explicit offers for the respective audience are their most important approaches. The characteristics of these strategies ultimately differ in the size and scope of the individual initiatives.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Problemstellung	1
1.2. Zielsetzung und Fragestellung der Arbeit.....	2
1.3. Aufbau der Arbeit	2
2. Kunst im öffentlichen Raum	3
2.1. Historischer Grundriss.....	3
2.1.1 Wandel der Kunst und die Bedeutung der Öffentlichkeit	4
2.1.2 Ausgangspunkt Avantgarde	6
2.1.3 Typologisierung nach Kwon	7
2.2. Öffentlichkeit, Stadt und Raum	14
2.2.1 Ortsspezifität.....	14
2.2.2 Zwischen Intervention & Vandalismus	16
2.2.3 Öffentlichkeit	21
2.2.4 Städtischer Kontext	26
2.2.5 Soziale Inklusion	33
2.2.6 Exkurs: Wien	41
3. Theorie:	44
3.1. Henri Lefebvre	44
3.1.1 Krise der Stadt.....	45
3.1.2 Recht auf Stadt.....	48
3.1.3 Kunst und Stadt.....	50
3.1.4 Raumproduktion	52
3.2. Pierre Bourdieu	54
3.2.1 Distinktionsmerkmale.....	55
3.2.2 Sozialer & physischer Raum.....	56
3.2.3 Exklusion	58
3.2.4 Kunst und Raum	59
4. Zwischenbilanz	61
4.1. Resümee	61
4.2. Erkenntnisinteresse und Forschungsfrage	62
4.3. Analytischer Rahmen	63
5. Methodologie	66
5.1 Erhebung.....	67
5.1.1 Expert*inneninterview	68
5.1.2 Auswahl der Gesprächspartner*innen	70
5.1.3 Ablauf der Interviews	71
5.2 Auswertung.....	73
5.2.1 Qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring	73
5.2.2 Vorgehensweise dieser Studie.....	74
5.2.3 Kategorien der Inhaltsanalyse.....	77

6. Analyse.....	78
6.1 Ergebnisse der Inhaltsanalyse	78
6.1.1 Kunst im öffentlichen Raum GmbH (KÖR)	78
6.1.2 Belvedere 21/ Community Outreach	85
6.1.3 Calle Libre	91
6.1.4 SHIFT/ Basis.Kultur.Wien	96
6.2 Zusammenfassung pro Subkategorie.....	104
6.2.1 Persönlicher Werdegang (A)	104
6.2.2 Verantwortungsbereiche (B).....	104
6.2.3 Finanzen (C)	105
6.2.4 Institutionelle Strukturen (D).....	105
6.2.5 Definition (E)	105
6.2.6 Kunsthistorische Verweise (F).....	106
6.2.7 Auswahl der Orte (G).....	107
6.2.8 Raum (H)	108
6.2.9 Themensetzung (I).....	110
6.2.10 Auswahl der Künstler*innen (J)	110
6.2.11 Veränderung der Werke (K).....	111
6.2.12 Zielgruppe (L)	111
6.2.13 Partizipation (M)	112
6.2.14 Reaktionen (N)	112
6.2.15 Konflikte (O)	113
6.2.16 Wohnraum (P).....	113
6.2.17 Tourismus (Q).....	114
6.2.18 Internationaler Vergleich (R).....	115
6.3 Zurück zum analytischen Raster	115
6.3.1 Institution	115
6.3.2 Verständnis von Kunst im öffentlichen Raum.....	116
6.3.3 Präsenz vor Ort (<i>wahrgenommener Raum</i>).....	118
6.3.4 Kontrolle über die kreative Initiative (<i>konzipierter Raum</i>)	120
6.3.5 Wessen Subjektivität zählt (<i>erlebter Raum</i>)	121
6.3.6 Zurück zur Forschungsfrage	124
6.4 Einschränkungen der Arbeit	128
7. Ausblick und Schluss	128
Literaturverzeichnis	132
Abbildungsverzeichnis	136
Anhang.....	137
ANHANG A: Interviewleitfaden:.....	137
ANHANG B: Kodierleitfaden	139
ANHANG C: Transkript Frau A. (KÖR)	151
ANHANG D: Transkript Frau B. (Community Outreach).....	176
ANHANG E: Transkript Herr C. (Calle Libre)	200
ANHANG F: Transkript Frau D. (SHIFT)	213
ANHANG G: Transkript Frau E. (SHIFT)	233

1. Einleitung

Mündig ist der Mensch, wenn er Ausgang hat.

Alexander Kluge, 1968

Die Kunst ist eine sehr öffentliche Angelegenheit und Gegenstand eines sehr allgemeinen Interesses.

Konrad Fiedler, 1913

1.1 Problemstellung

Die Verknüpfung von Kunst und Öffentlichkeit ist historisch betrachtet nichts Neues. Wenn Kunst in Museen, Theatern, Konzerthäusern oder Galerien ausgestellt oder aufgeführt wurde, hatte sie immer das Ziel, ein Publikum anzusprechen, das über den privaten Bekanntenkreis hinausgeht, um öffentliche Diskussionen, Debatten und Dispute zu provozieren. Die Vorstellung, dass solche Kulturstätten aber tatsächlich der Heterogenität einer modernen Gesellschaft gerecht werden, scheint sich schon lange verflüchtigt zu haben.

Der öffentliche Raum sollte dieses Problem schließlich lösen. Die Idee, dass das Ausstellen von Kunst im städtischen, für jedermann/jederafrau gleichermaßen zugänglichen Raum tatsächlich alle Menschen sozio-kultureller Hintergründe anziehen und begeistern könnte, wurde aber immer mehr zu einem Reinfall. Denn es sind nicht bloß die kulturellen Institutionen, die für die Bevölkerung Hemmschwellen generieren, sondern es ist auch der sozial hierarchisierte Raum an sich. Vor allem in spätkapitalistischen, profitmaximierenden Städten scheint die Klassifikation und hierarchisierte Aufteilung der Gesellschaft im physischen Raum solche Tendenzen zu fördern.

Es stellt sich also die Frage, wie die Kunst den öffentlichen Raum nutzen kann, um dieses Dilemma zu umgehen und tatsächlich inkludierend für alle Menschen zu wirken.

1.2. Zielsetzung und Fragestellung der Arbeit

Das Ziel der Arbeit ist also zunächst, herauszufinden, in welchem Spannungsverhältnis sich Kunst im öffentlichen Raum und soziale Inklusion befindet. Um der Interdisziplinarität des Themas gerecht zu werden, wird dabei eine sowohl kunsthistorische als auch stadtsoziologische Perspektive herangezogen.

In einem weiteren, empirischen Schritt sollen diese Erkenntnisse schließlich auf die Stadt Wien angewendet werden. Dabei soll aber nicht der Frage nachgegangen werden, *ob* soziale Inklusion überhaupt erreicht wird. Vielmehr sollen die Prozesse und Methoden, die sich diesem Ziel widmen, analysiert werden. Dafür werden vier der wichtigsten Institutionen öffentlicher Kunst in Wien herangezogen (KÖR GmbH, Community Outreach/Belvedere 21, SHIFT, Calle Libre) und durch Expert*inneninterviews mit den jeweils zentralen Akteur*innen analysiert, um deren Strategien zur sozialen Inklusion festzumachen.

Die Forschungsfrage, die dieser Arbeit zu Grunde liegt, lautet demnach:

- *Welche Strategien sozialer Inklusion durch Kunst im öffentlichen Raum lassen sich in den planerischen Initiativen Wiens festmachen?*

1.3. Aufbau der Arbeit

Im ersten Kapitel wird zunächst ein Überblick des bisherigen Forschungsstandes über Kunst im öffentlichen Raum dargestellt. Dabei soll zunächst eine kunsthistorische Eingliederung erfolgen, um den Wandel dieses Themengebiets seit der Nachkriegszeit zu skizzieren. Ausgehend von grundsätzlichen Fragen nach der Definitionsmacht über Kunst, soll die avantgardistische Tradition und dessen kunsttheoretisches Erbe dargelegt werden. Schließlich wird anhand der Paradigmenziehung der koreanischen Kunsthistorikerin und Kuratorin Miwon Kwon eine Typologisierung von öffentlicher Kunst vorgestellt, die im weiteren Verlauf dieser Arbeit die unterschiedlichen Vorstellungen, dieses doch sehr breit verwendeten Begriffs, einzugliedern versucht.

Im zweiten Abschnitt dieses Kapitels werden dann (stadt-)soziologische Überlegungen vorgestellt, die sich sowohl mit kritischen als auch affirmativen Theorien auseinandersetzen. Grundsätzlich sollen hier vor allem Fragen nach Klassifikations-, Wahrnehmungs- und Nutzungsmechanismen von und durch Kunst im öffentlichen Raum behandelt werden. Einerseits werden so die negativen Aspekte einer Kunst im öffentlichen Raum im Kontext

spätkapitalistischer und profitmaximierender Unterhaltungsstädte angesprochen, andererseits wird – explizit noch einmal im vorletzten Unterkapitel – auch das inkludierende Potential öffentlicher Kunst hervorgehoben.

Auf diese Weise wird ein umfangreiches Bild über die verschiedenen Perspektiven dieses Themengebiets geliefert, ehe Kapitel 3 die theoretische Grundlage von Henri Lefebvre und Pierre Bourdieu vorgestellt. Hier soll schließlich noch einmal genauer auf die *soziale Produktion* von Raum eingegangen werden, um Exkludierungs- und Aneignungsprozesse des öffentlichen, städtischen Raums zu erklären und den bisherigen Forschungsstand darin einzubetten.

Schließlich wird das Forschungsdesign der Arbeit vorgestellt: In Kapitel 4 wird der analytische Rahmen der Arbeit gelegt, der für die Beantwortung der Forschungs- und Unterfragen verwendet wird. In Kapitel 5 werden die für diese Arbeit angewandten qualitativen Methoden des Expert*inneninterviews nach Gläser und Laudel und der Inhaltsanalyse nach Mayring dargestellt.

In Kapitel 6 beginnt schließlich der Kernteil der eigentlichen Studie, die Auswertung der durch die Interviews erhobenen Daten. Diese werden anhand des entwickelten Kategoriensystems zusammengefasst, ehe die Forschungs- und Unterfragen schließlich beantwortet werden können. Abschließend folgt noch eine Diskussion der Ergebnisse, eine Einschränkung der Arbeit und ein Fazit und Ausblick.

2. Kunst im öffentlichen Raum

2.1. Historischer Grundriss

Kulturhistorisch betrachtet steht die Definition von Kunst, und damit einhergehend ebenso jene der Nicht-Kunst, unter einem ständigen Wandel. Die Kriterien ihrer Qualität und Grenzen unterliegen einem sich dauernd selbst korrigierenden Diskurs. Betrachtet man das System *Kunst* als ein Machtfeld, so ist die Deutungshoheit um den Begriff ein ständiger Kampf, in dem - mit Bourdieu gesprochen - diverse Kräfteverhältnisse um deren Domination kämpfen (vgl. Bourdieu 1995: 10). Um den Wandel der Bedeutung von Kunst, also den Kampf, um dessen Deutungshoheit zu verstehen, stellt sich zunächst die Frage anhand welcher Kriterien sich diese

legitimiert, wie sie rezipiert wird, wie sie funktioniert und auch durch welche Medien sie vermittelt wird.

2.1.1 Wandel der Kunst und die Bedeutung der Öffentlichkeit

Gerhard Kapners (vgl. Kapner 1991: 76-106) vierteilige Etappengliederung bietet einleitend einen passenden ersten Überblick, um den Wandel der Kunst seit den frühen Hochkulturen darzulegen. In der ersten Etappe, die reichte etwa bis zum Ende des Feudalismus, wurde die „Volkskunst“ durch den Klerus und Adel in Auftrag gestellt. Sie legitimierte die bestehende Macht und sich selbst durch die göttliche Ordnung und war allen Menschen zugänglich und vor allem verbindlich. Erst seit der Neuzeit, mit dem Beginn der „bürgerlichen Kunst“, wurden die Künstler¹ selbst in den Vordergrund gestellt. Im Namen des Humanismus und des Naturrechts wurde die Autonomie des (bürgerlichen) Künstlers (oder gar Individualgenies) hervorgehoben und umgekehrt der Zugang der Rezeption immer geschlossener und elitärer. Museen, Galerien und Theater entstanden und Bildung und die Möglichkeit zur *Kontemplation* wurden notwendige Kriterien, um sich (legitimer) Kunst nähern zu können.

Seit dem 20. Jahrhundert wurde diese Logik teilweise wieder aufgehoben. Mit der Entstehung der Populärkultur und der Kulturindustrie orientierte sich Kunst immer mehr an ökonomischen und profitmaximierenden Forderungen. Der Kunstzugang öffnete sich wieder; alle Gruppierungen wurden wieder gleichermaßen, aber unterschiedlich bedient. Die vierte von Kapner vorgeschlagene Etappe bleibt zunächst nur eine Hypothese. Sie betreffe die postmoderne, neoliberale Wende und die Globalisierung. Sie nährt sich von der digitalen Welt und setzt das Publikum an die zentrale Achse der Deutungshoheit über Kunst – ganz im Sinne Roland Barthes‘ (1968) *Verschwinden des Autors/ der Autorin* zugunsten der *Geburt des Rezipienten/ der Rezipientin*.

Diese Arbeit soll sich nicht mit der Definition von Kunst auseinandersetzen. Dennoch liefert Kapners Eingliederung eine gute Grundbasis für den historischen Abriss von Kunst und der Symbiose mit dem *öffentlichen Raum*. Denn ein kunsthistorisches Verständnis von Kunst ist für diese Arbeit zentral, um den Wandel von Kunst im öffentlichen Raum zu verstehen.

¹ Es wird an dieser Stelle absichtlich vom Künstler in der männlichen Form gesprochen, da eine geschlechterspezifische Diversität zu jener Zeit noch nicht Usus war.

Denn was ist Kunst im öffentlichen Raum überhaupt? Ist Kunst nicht von vornherein öffentlich? Sind Museen, Theater oder Konzerthäuser nicht sowieso schon für alle zugänglich? Öffentlichkeit im normativen, Habermasschen Sinne (siehe Kap. 2.2.3) ist heute wohl kaum mehr an diese (bürgerlichen) Orte gebunden. Zwar waren diese „ursprünglich an der Konstituierung einer ‚Öffentlichkeit‘ in starkem Maße beteiligt“, der egalitäre Zugang war aber trotzdem „durch informelle Barrieren außerordentlich beschränkt“ (Wuggenig 2001: 33).

Was also mit Kunst im öffentlichen Raum grundsätzlich gemeint sein könnte, wäre zunächst ihre außer-institutionelle Lokalisierung: „Ihr Präsentationsraum unterscheidet sich von Museen und Galerien nicht durch Öffentlichkeit an sich – sind doch diese Räume keineswegs nichtöffentlich. Der von den Projekten genutzte Stadtraum und die alltäglichen Lebensbereiche sind stattdessen dadurch gekennzeichnet, daß [sic] sie verschiedenen Ansprüchen und Inbesitznahmen offenstehen. Sie sind nicht für bestimmte Funktionen institutionalisiert.“ (Büttner 1997: 10). Dennoch ist diese Definition nicht ausreichend. Ein weiteres Merkmal scheint zum Beispiel auch „der Wunsch nach einer temporären Integration der Kunst in die Gesellschaft“ (Büttner 1997: 10) zu sein.

Während die Anfänge der Kunst im öffentlichen Raum wohl in Denk- und Mahnmälern lagen, die vor allem „als physische Repräsentanten symbolischer Macht“ (Wuggenig 2001: 34) funktionierten, hat sie inzwischen verschiedenste Formen angenommen: Von Graffiti, Street-Art, Straßentheater, Performances, Happenings, Interventionskunst, Aktionskunst, Plastiken, Skulpturen und vielem mehr, fallen heutzutage alle möglichen Kategorien unter diesen Begriff. Wichtig ist aber stets, dass die „Demokratisierung von Kunstrezeption, d.h. die Öffnung der kulturellen Institutionen und die Zugänglichkeit der Kunst für alle Bevölkerungsschichten“ (Büttner 1997: 131) ein zentrales Merkmal darstellt: Eine *Kunst für alle* (Lewitzky 2005) durch den öffentlichen Raum also, dessen beispieleloser Ort heutzutage zweifelsohne die *Stadt* ist: „Kunst im öffentlichen Raum gehört den Städten. Sie ist für die Städte gedacht. Sie stammt aus den Städten“ (Armajani 2004: 75).

Im Verlaufe dieser Arbeit wird auf verschiedenste Kunstformen im öffentlichen Raum eingegangen. Das Hauptaugenmerk liegt aber vor allem auf der Produktion *von oben*, also der institutionalisierten Produktion. Wenn sich einer öffentlichen Kunst *von unten* genähert wird, dann stets mit dem Ziel, auf die hierarchisierten Klassifikationsmechanismen hinzuweisen.

2.1.2 Ausgangspunkt Avantgarde

Unter dem Bestreben der *Aufhebung der Kunst in die Lebenspraxis* hatte sich die Avantgarde mit dem Anfang des 20. Jahrhunderts das Ziel gesetzt, das „Autonomieideal, das sich in der Kunst der Moderne herauskristallisiert hatte“ (Schütz 2001: 15) zu hinterfragen. Entgegen der Vorstellung einer funktionslosen Kunst im Sinne Kants, Schillers und Hegels, Ideen, die durch Adorno aufs Neue ausformuliert wurden, sollte die Kunst wieder *ins Leben* zurückgebracht werden. Um in diesem Prozess aber die kritische Distanz nicht einzubüßen, schien die Antikunst als „die einzig mögliche Variante zur Aufhebung der Trennung zwischen Kunst und Leben bei gleichzeitiger Beibehaltung derselben.“ (Büttner 1997: 168) Während Verteidiger des Autonomieanspruchs den Grund des elitären Charakters der Kunst vor allem ihrer Präsentationsform (bspw. dem Museum) zuschreiben, kritisierten andere diese Vorstellung wiederum vehement: „nicht die Präsentationen, sondern die Äußerungsformen [schufen] der Kunst deren elitäre[n] Charakter“ (Büttner 1997: 168). Es ist auch zu dieser Zeit, dass das Konzept des *White Cube* präsentiert wurde. Dabei ging es darum, (zeitgenössische) Kunst vor einen weißen Hintergrund zu stellen, um äußere Reize zu vermeiden und die Autonomie des Kunstwerks hervorzuheben.

Folgt man Peter Bürgers 1974 publizierten *Theorie der Avantgarde*, konnte die Antikunst dieses Problem aber auch nicht lösen: „Die Avantgarde intendiert die Aufhebung der autonomen Kunst im Sinne einer Überführung der Kunst in Lebenspraxis. Diese hat nicht stattgefunden und kann wohl auch innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft nicht stattfinden, es sei denn in der Form der falschen Aufhebung der autonomen Kunst.“ (Bürger 1974: 72 f.)

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs öffnete sich die (inzwischen Neo-)Avantgarde erneut dem Alltag, in dem sie sich in den Stadtraum begab (vgl. Schütz 2001: 15). Während Walter Grasskamp die avantgardistische Kunst noch beschuldigt, schlussendlich bloß selbstreferentiell zu sein, sie insofern also „keine Legitimation für ihre Aufstellung“ (Büttner 1997: 172) im öffentlichen Raum genieße, sieht Miwon Kwon hier jedoch entscheidende Merkmale für eine (ortsbezogene (siehe Kap. 2.2.1)) Kunst im öffentlichen Raum:

The (neo-avant-gardist) aesthetic aspiration to exceed the limitations of traditional media, like painting and sculpture, as well as their institutional setting; the epistemological challenge to relocate meaning from within the art object to the contingencies of its context; the radical restructuring of the subject from an old Cartesian model to a phenomenological one of lived bodily experience; and the selfconscious desire to resist the forces of the capitalist market economy, which circulates art works as transportable and exchangeable commodity goods—all these imperatives came together in art's new attachment to the actuality of the site. (Kwon 2002: 12)

Neben dem gesellschaftskritischen Charakter, den sich die Kunst im öffentlichen Raum in der avantgardistischen Tradition zuschrieb, gab es aber auch das dekorative, institutionelle, eher eindimensionale und pragmatische Verständnis einer öffentlichen Kunst. Schon in der Zwischenkriegszeit wurden beispielsweise Parks und Gärten als bloße Kunstraumerweiterung durch den öffentlichen Raum verstanden (vgl. Büttner 1997: 13). Calvocoressi spricht in den 15 Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg in England von einer *Renaissance der Skulptur*, in der Museen ihre Kunsträume durch anliegende Park- und Gartenanlagen erweiterten (vgl. Calvocoressi 2000: 50).

2.1.3 Typologisierung nach Kwon

Im Folgenden soll nun die für diese Arbeit zentrale historische Typologisierung von Kunst im öffentlichen Raum nach der koreanischen Kunsthistorikerin und Kuratorin Miwon Kwon folgen. Ihre Unterscheidung von *Kunst im öffentlichen Raum*, *Kunst als öffentlicher Raum* und *Kunst im öffentlichen Interesse* fußt auf der theoretischen Unterscheidung eines „phänomenologischen, sozialen/ institutionellen, und diskursiven“ (Übers. d. Verf., Kwon 2002: 30) Zugangs. Während ihre Paradigmenziehung zwar chronologisch geordnet ist, handelt es sich hierbei aber nicht um linear und historisch genau festgelegte Reihenfolgen. Ziel ist es vielmehr, verschiedene Konzepte und Vorstellungen historisch einzugliedern, aber gleichzeitig aufzuzeigen, dass sich die Definitionen stets überlappen (vgl. Kwon 2002: 30).

Kunst im öffentlichen Raum

Von der Mitte der 1960er Jahre bis zur Mitte der 1970er Jahre war Kunst im öffentlichen Raum durch ihre bloße Verfrachtung der Kunstwerke auf die Straße gekennzeichnet. So handelte es sich meist um Museen, die sich den öffentlichen Raum als Erweiterung aneignen wollten, um dort riesige, abstrakte Skulpturen und Plastiken auszustellen. „[A]bgesehen vielleicht von ihrer Größe“ (Übers. d. Verf. Kwon 2002: 60), ihrer Existenz im öffentlichen Raum und der Möglichkeit, das Werk ohne Einschränkungen betrachten zu können – meist waren sie auf Plätzen, Parks, Straßen, Universitätscampus oder ähnlichen Orten platziert - hatten sie dem Begriff der Öffentlichkeit aber nichts beizutragen. Als Beispiele nennt Kwon hier beispielsweise *La Grande Vitesse* (Abb. 1) von Alexander Calder aus dem Jahre 1967 in Michigan oder den *Red Cube* (Abb. 2) von Isamu Noguchi aus dem Jahre 1968 in New York. Das Ziel sollte in erster Linie die Dekoration und Ästhetisierung der Stadt sein, um als Gegenmittel gegen die Technokratisierung und Rationalisierung der (post-)modernen Stadt zu

wirken (vgl. Kwon 2002: 64). *Drop-* bzw. *Plop-Sculptures*² waren ebensolche Skulpturen, die sich vor allem durch ihre modernistisch-abstrakte Kontextlosigkeit und „überholte bzw. unreflektierte künstlerische Praxis“ (Lewitzky 2005: 80; vgl. Ammann 1984) auszeichneten. Hildebrandt spricht in diesem Kontext auch von Mahnmalen, um an historische Persönlichkeiten und Ereignisse zu erinnern (vgl. Hildebrandt 2012: 726).



Abb. 1: *La Grande Vitesse* – Alexander Calder, Michigan 1967³



Abb. 2: *Red Cube* – Isamu Noguchi, New York 1968⁴

Im europäischen Kontext waren Förderungsprogramme (wie sie in den USA schon länger üblich waren⁵) nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst als unleistbarer Luxus deklariert. Erst in den 1950er Jahren wurde in der BRD und in Österreich die *Kunst am Bau*-Initiative eingeführt. Sie sollte der prekären Situation der Künstler*innen entgegenwirken, indem „bei zivilen Baumaßnahmen des Bundes bis zu 2 % der Bausumme für Kunst ausgegeben werden sollten“ (Lewitzky 2005: 78). Für Calvocoressi stellte sie eine Strategie gegen die Technokratisierung der Stadt und einen Versuch der Verbesserung der trostlosen Architektur dar (vgl. Calvocoressi 2000: 51 f.). Dennoch schreibt Grasskamp den Werken der ursprünglich gut gedachten Idee des Förderungsprogramms, auf Grund ihrer Unzugänglichkeit, ein verheerendes Urteil aus:

² Unter Plop-Art lassen sich, in eher abwertender Manier, große, abstrakte Kunstobjekte auf öffentlichen Plätzen verstehen. Der Begriff leitet sich daher, dass das Werk gedankenlos an einen Ort „geplumpst“ („plopped“) wurde. Außerdem lehnt es an den Begriff der *Pop Art*.

³ https://www.tripadvisor.de/Attraction_Review-g42256-d288257-Reviews-La_Grande_Vitesse-Grand_Rapids_Kent_County_Michigan.html#photos;aggregationId=&albumid=&filter=7&ff=141190073 (zuletzt abgerufen am: 29.4.2021)

⁴ https://en.tripadvisor.com.hk/ShowUserReviews-g60763-d5040814-r541837579-Red_Cube-New_York_City_New_York.html#photos;aggregationId=&albumid=&filter=2&ff=290371815 (zuletzt abgerufen am : 29.4.2021)

⁵ Beispielsweise existierte das „Percent for Art“- Programm in den USA schon seit den 1930er Jahren und ab den 1960er Jahren auch das *Art-in-Public-Places Program* der NEA (National Endowment for the Arts).

Denn die um sich greifende Abstraktion setzte die Bildhauerei in eine oft rein formale Korrespondenz mit Gebäuden und Plätzen, deren aggressive Funktionalität und nüchterne Gestaltung sie weder kompensieren noch erhöhen konnte: Abstraktion in der Bildhauerei und eine auf Wirtschaftlichkeit reduzierte Funktionalität in der Architektur formten oft keinen visuellen Zweiklang, sondern dokumentierten eine Beziehungslosigkeit, die auch die urbanen Situationen in Mitleidenschaft zog, die sie eigentlich artikulieren helfen sollten. (Grasskamp 2004: 354)

Als einen der ersten Versuche nicht mehr „die große Flucht in die Naturparks“ anzutreten, wie es in der Nachkriegszeit üblich war, „sondern mitten in der Stadt, im urbanen Außenraum eine neue Herausforderung“ (Grasskamp 2004: 342) zu suchen, nennen Grasskamp und Büttner die Kunstaussstellung *Sculture nella Città* aus dem Jahre 1962, in der der Kunsthistoriker Giovanni Carandente im Zentrum der umbrischen Stadt Spoleto 102 plastische Werke von 52 Künstler*innen zusammenbrachte. Aber ähnlich den Beschreibungen von Kwon, sieht auch Büttner in diesem Zugang keinen methodischen oder inhaltlichen Wandel gegenüber dem institutionellen Rahmen: „Es ging nicht um eine andere Ausstellungsform oder die Integration von Kunst in den Alltag.“ (Büttner 1997: 20)

Anfangs noch von großen Erfolg gekürt, wurden ab den 1970er Jahren kritische Stimmen laut, die den Werken trotz ihrer physischen Zugangsmöglichkeiten, Unlesbarkeit und Belanglosigkeit auf Grund ihrer Abstraktheit zuschrieben (vgl. Kwon 2002: 65). Für Calvocoressi führte diese Unlesbarkeit, die für viele eine symbolische Inhaltslosigkeit solcher abstrakter, zeitgenössischer Kunst darstellte, einen Großteil der Menschen in eine Ratlosigkeit, die schließlich in eine Negation öffentlicher Kunst durch ungeschulte Nutzer*innen mündete (vgl. Calvocoressi 2000: 84 f.).

Kunst als öffentlicher Raum

Ab der Mitte der 1970er Jahre sollte sich schließlich ein Paradigmenwechsel vollziehen. Auf Grund der Ablehnung abstrakter Kunst von Seiten der Bevölkerung, zog sich die Kunst wieder aus dem öffentlichen Raum in die Institutionen zurück (Lewitzky 2005: 80). In der Folge der zuvor bereits formulierten Kritiken an den ausgestellten Werken, änderten Förderungsinstitutionen wie die NEA (National Endowment for the Arts) im Jahre 1974 ihre Richtlinien und erklärten, dass diese sich in Zukunft mehr mit dem Ort selbst auseinanderzusetzen hätten. So sollten nicht mehr bloß bereits existierende Werke erworben, sondern für den jeweiligen Ort einzigartige und unwiederholbare kreiert werden. Somit wurde der Begriff der *Ortsspezifität* erstmals zu einem zentralen Merkmal: „One of the key solutions to these interconnected problems of public art’s public relations and its ineffectual influence on the urban environment was the adoption of site-specific principles for public art” (Kwon 2002:

65). Für Kwon stellte diese Idee, die Kunstwerke, die sich nun durch ihre direkte Korrelation zwischen materieller Konfiguration und der physikalischen Kondition des Raumes auszuzeichnen versuchten, einen zentralen Schritt für ihre Zugänglichkeit dar (vgl. Kwon 2002: 66).

Von nun an sollte nämlich vor allem die Nützlichkeit der Kunst im Vordergrund stehen. So schrieb die Kuratorin Janet Kardon: „Entry [into a work] is facilitated when a public perceives the work as performing some useful task“. (Kardon 1980 zit. n. Kwon 2002: 66). Nicht mehr der Zugang *zum* Kunstwerk, sondern vielmehr *in* das Kunstwerk war entscheidend (vgl. Kwon 2002: 67). So kam es in der Folge dazu, dass die umliegende Architektur immer mehr integriert wurde. „By now, artists were asked not only to focus on the conditions of the built environment but to contribute toward the design of unified and coherent urban spaces.“ (Kwon 2002: 67) *Kunst als öffentlicher Raum* sollte also auch der öffentlichen Vergnügung und Annehmlichkeit, zum Beispiel in Form von Straßenmöbeln, dienen und sich ästhetisch und thematisch in das umliegende Stadtbild integrieren; der ästhetische Wert wurde dem Gebrauchswert⁶, welcher sich vor allem an physischen Bedürfnissen wie dem Sitzen, der Beschattung, etc. orientierte, gleichgestellt. Die verbreitete These schien zu sein: desto mehr die Kunst in die urbane Umgebung eintauche, desto größer könne auch ihr sozialer Nutzen sein.

Ein ähnlicher Paradigmenwechsel ist nach Büttner auch in Europa zu erkennen (vgl. Büttner 1997: 141). Im Diskurs über Öffentlichkeit wurde immer deutlicher, dass „der öffentliche Raum keine Garantie für Öffentlichkeit darstelle“ (Büttner 1997: 135). Durch den Zerfall des öffentlichen Raums (siehe Kap. 2.2.3), vermischte sich die Privatsphäre immer mehr mit der öffentlichen Sphäre. Öffentlichkeit müsse also erst wieder aktiv kreiert werden. In der Folge käme es, so Büttner, zu neuen Ansätzen, um Kunst im öffentlichen Raum zu konzipieren. Der exklusive Charakter des Hochkultur-Klientel sollte überwunden werden und unter dem Motto „Kunst für alle“ wurden „dem Kunstbereich diesbezüglich pädagogische und politische Aufgaben übertragen“ (Lewitzky 2005: 83). Auch änderten sich die Richtlinien der *Kunst am Bau*-Initiativen, um den Kontext und die Bedeutung der Orte mehr zu berücksichtigen:

Die Stadt muß [sic] als Ort begriffen werden, der Sozialisation, Kommunikation und Kreativität ermöglicht. Kultur in der Stadt bedeutet daher - die Kommunikation zu fördern und der Vereinzelung entgegenzuwirken, - Spielräume zu schaffen und damit ein Gegengewicht gegen die Zwänge des heutigen Lebens zu setzen, - die Reflexion herauszufordern und damit bloße Anpassung und oberflächliche

⁶ Gebrauchswert ist hier nicht im Sinne Lefebvres zu verstehen. Seine Definition von *Gebrauchswert* (und *Tauschwert*) wird in Kap. 3.1. noch genauer beschrieben.

Vor allem gegenüber der Vorstellung der Nützlichkeit wurden aber in der Folge immer mehr kritische Stimmen laut. Rosalyn Deutsche sieht hier (ganz im Sinne Lefebvres (siehe Kap. 3.1.1)) eine stark verkürzte Verwendung dieses Begriffs, der sich eine utilitaristische Vorstellung von Nutzen zu eigen macht: „Just as function is limited to utilitarianism, social activity is constricted to narrow problem solving so that the provision of useful objects automatically collapses into a social good.“ (Deutsche 1996: 65) Die Nützlichkeit von Kunst als soziale Leistung hervorzuheben und diese soziale Leistung auf die Befriedigung einfacher Bedürfnisse wie dem Sitzen und Essen auf kunstvollen Bänken zu beschränken, stellt für Deutsche ein zentrales Problem der kapitalistischen Erlebnisgesellschaft dar: „This is the real social function of the new public art: to present as natural the conditions of the late-capitalist city into which it hopes to integrate us.“ (Deutsche 1996: 66) Diese *Kunst als öffentlicher Raum* (der Begriff der *New Public Art* wird an vielen Stellen mit denselben Kriterien beschrieben) stellt Kunst nicht in den öffentlichen Raum, sondern produziert den Raum durch ihre Werke, kann aber in diesem Prozess keine hinterfragende Funktion innehaben⁷. Sie ist depolitisiert, weil sie nicht kritisiert, ist aber zugleich zutiefst politisch, da sie sich fehlerlos in das Stadtbild einfügt und die dominante Ideologie der Stadt absorbiert, indem sie eine gut organisierte und schöne Urbanität darstellt (vgl. Deutsche 1996: 68 f.).

Hildebrandt fasst den Paradigmenwechsel so zusammen, dass zwar alternative Öffentlichkeiten und erweiterte Rezipient*innenkreise hergestellt wurden, dies aber „sicherlich nicht per se mit einer Demokratisierung gleichzusetzen ist.“ (Hildebrandt 2012: 727) Lewitzky spricht hier mit Könneke von einem „Aktionsfetischismus, bei dem das kritische Potential durch einen übergreifenden Werbe- und Amüsierungseffekt verdrängt wurde.“ (Könneke 1997: 20, zit. n. Lewitzky 2005: 84) Die *Kunst als öffentlicher Raum* würde, ähnlich der Argumentation von Deutsche, mehr dem Imagefaktor der Stadt dienen und stelle die „Ästhetisierung der Warenwelt zugunsten des Profits“ (Lewitzky 2005: 84) in den Vordergrund. Die Oberfläche wird poliert, aber die „fehlende Beteiligung der Öffentlichkeit und mangelnde soziale Verantwortung“ (Büttner 1997: 144) ließen die konkreten Lebensbedingungen der Bevölkerung immer noch außer acht.

⁷ Siehe auch abstrakter Raum bei Lefebvre, Kap. 3.1.4

Kunst im öffentlichen Interesse

Ausgelöst wurde der nächste Paradigmenwechsel durch Richard Serras *Tilted Arc* (Abb. 3 & 4), welches im Jahre 1979 von der NEA (National Endowment for the Arts) nominiert, 1981 von der GSA (General Services Administration) auf dem Federal Plaza 26 in Manhattan, New York beauftragt und 1989 nach heftigen Debatten und Konflikten wieder abgerissen wurde.

Das von Kwon als Gegendefinition zu dem zuvor gängigen Verständnis der *Kunst als öffentlicher Raum* erklärte Werk, umfasste eine massive, stählerne Skulptur-Mauer, die den von staatlichen Gebäuden umringten Platz quer und unausweichlich durchkreuzte. Während die Richtlinien der GSA zu dieser Zeit noch verlangten, dass Kunstwerke sich als integraler Bestandteil des Stadtbildes zu verstehen haben, wirkte die Auswahl dieses Werks hier eher kontraproduktiv, hatte sie doch genau dieses Ziel mit größtem Erfolg verfehlt: „What Serra staged was an inescapable interruption in this public space, one that challenged conventional modes of vision and movement.“ (Hasselman 2012: 159) Ab 1985 kam es aber zu mehreren, vom neuen Verwaltungsbeamten der GSA, William Diamond, initiierten Anhörungen. Obwohl diese zwar keine Mehrheit für die Entfernung des Kunstwerks erlangten, wurde dennoch eine Umsiedlung (die laut Serra einer Zerstörung gleichkam) eingefordert. Serra versuchte dieses Urteil in den Folgejahren bis 1989 noch durch zahlreiche gerichtliche Vorgehen zu unterbinden, hatte aber keinen Erfolg.

Obwohl der Prozess, der zum Abriss des Kunstwerks führte, höchst kritisch zu betrachten ist (siehe Kap. 2.2.2), ist hier vor allem die Kritik des exkludierenden Charakters des Auswahlverfahrens zu erwähnen. Und dies führt uns schließlich zum Paradigma der *Kunst im öffentlichen Interesse*. Zentral war von nun an nicht mehr die Integration eines Kunstwerks in das öffentliche Stadtbild, vielmehr sollten gesellschaftlich relevante Themen behandelt werden. Mit der Etablierung der Gender- und Cultural-Studies wurden neue, interdisziplinäre Ansätze mit ebenso neuen Fragestellungen entwickelt. Als Meilenstein für diese neue Orientierung nennt Kwon schließlich die von Suzanne Lacy geprägte *New Genre Public Art* (NGPA), die sich Anfang der 1990er Jahre entwickelte. 1991 wurde unter der Leitung der Kuratorin Mary Jane Jacob das Ausstellungsprogramm „Culture in Action: New Public Art in Chicago“ konzipiert, welches zwei Jahre später acht verschiedene Projekte über die gesamte Stadt von Chicago präsentierte. Zentral für die Herangehensweise war die zu dieser Zeit noch völlig unübliche Kollaboration der Künstler*innen mit lokalen Organisationen und Gruppierungen: „In fact, Jacob’s desire to shift the role of the viewer from passive spectator to active art-maker

became one of the central goals of „Culture in Action“ (Kwon 2002: 103). Die jeweilige Community (siehe Kapitel 2.2.4) sollte in der Schaffung der Werke als Autorität fungieren (man denke an Barthes *Verschwinden des Autors/ der Autorin*). Mit den Worten der Kunstkritikerin Arlene Raven, definiert Kwon *Kunst im öffentlichen Interesse* als

activist and communitarian in spirit; its modes of expression encompass a variety of traditional media, including painting and sculpture, as well as nontraditional media. [It] forges direct intersections with social issues. It encourages community coalition-building in pursuit of social justice and attempts to garner greater institutional empowerment for artists to act as social agents. (Kwon 2002: 105)



Abb. 3 Tilted Arc – Richard Serra, New York 1981 – 1989⁸ Abb. 4: Tilted Arc – Richard Serra, New York 1981 – 1989⁹

New Genre Public Art orientierte sich weniger an der bisherigen Vorstellung von Kunst im öffentlichen Raum, sondern schrieb sich wieder mehr der Tradition der ästhetischen Avantgarde und der marxistischen, feministischen Linken, die sich als sozial bewusst und politisch aktiv sah (vgl. Kwon 2002: 106). Der Fokus verschob sich vom Werk hin zum Prozess, vom physischen Ort hin zur Auseinandersetzung mit Themen gesellschaftlicher Relevanz, und von der Stadtidentität hin zur Bewohner*innenidentität. Mit diesem Wandel ging auch ein Wandel des Begriffs der *Ortsspezifität* einher.

⁸ <https://www.nytimes.com/2019/08/28/arts/design/richard-serra-gagosian-sculpture.html> (zuletzt abgerufen am: 29.4.2021)

⁹ <https://www.rudedo.be/amarant08/anti-form/richard-serra-1939/richard-serra-tilted-arc-federal-plaza-new-york-1981-1989/> (zuletzt abgerufen am: 29.4.2021)

2.2. Öffentlichkeit, Stadt und Raum

Nachdem die historische Basis öffentlicher Kunst im letzten Kapitel dargestellt wurde, soll in diesem Kapitel eine Auseinandersetzung mit verschiedenen Kunstpraxen, Öffentlichkeit, Stadt und Raum folgen. Dabei wird zunächst – anschließend an die Typologisierung bei Kwon – genauer auf den Begriff der *Ortsspezifität* (Kap. 2.2.1) und auf die klassenspezifische Unterscheidung von *Intervention* und *Vandalismus* (2.2.2) eingegangen, ehe der Begriff der Öffentlichkeit in seinen diversen, für die Debatte um Kunst im öffentlichen Raum zentralen Facetten diskutiert wird. Weiters wird noch der Kontext der spätkapitalistischen, profitmaximierenden Stadt und den Begriff der sozialen Inklusion diskutiert, um abschließend eine kurze Skizze der Historiographie öffentlicher Kunst in Wien darzulegen.

2.2.1 Ortsspezifität

Seinen Ursprung findet der Begriff der *Ortsspezifität* in der Minimal-Art der 1960er Jahre. Zentral der ihr zu Grunde liegenden phänomenologischen Theorie, war das Verständnis einer Wechselwirkung zwischen Subjekt und Objekt, Betrachter*in und Kunstwerk. Der Ausstellungsraum selbst ist zwar durch seine physischen und materiellen Grenzen gekennzeichnet, innerhalb dieses Raums spielt aber die Positionierung des Körpers eine entscheidende Rolle. Der Leib wird somit zum Zentrum der Wahrnehmung emporgehoben, so dass sich der Raum umgekehrt auch erst über diesen konstituiert (vgl. Möntmann 2002: 26 f.).

Die Idee, den Raum als konstituierendes Element einzubinden, wird somit zu einem zentralen Merkmal der Ortsspezifität. In den 1980er Jahren wird der Begriff schließlich zur „Zauberformel“ für Kunst im öffentlichen Raum, um „das Paradox einer Kunst, die frei, aber auf ihre Umgebung bezogen, selbstbestimmt, aber funktional sein sollte“ (Büttner 1997: 173) zu überwinden. Um der bloßen „Musealisierung des städtischen Raumes“ (Springer 1981: 48) durch abstrakte, kontextlose Kunst zu entgehen, wurde nun auf die Untrennbarkeit von Kunst und städtischer Umgebung gepocht.

Diese phänomenologische Reduzierung auf Raum, Zeit und Leib, stößt aber spätestens mit *Tilted Arc* an ihre Grenzen. Da das Werk laut Serra unwiderruflich an seine direkte Umgebung gebunden war („To remove the work means to destroy the work“ (Serra zit. n. Hasselmann 2012: 9)), wurde das Werk zunächst als genuin ortsspezifisch anerkannt. Neben seinem interventionistischen Charakter (siehe Kap. 2.2.2), den urbanen Raum durch seine radikale

Ortsspezifität zu stören, stellte es aber vor allem auch entscheidende Fragen über die Gebrauchbarkeit urbaner Räume in einer bürgerlichen Gesellschaft (vgl. Deutsche 1996: 62) und erweiterte die Debatte außerdem über den engen Expert*innenkreis hinaus (vgl. Büttner 1997: 179).

Somit öffnete sich dem Begriff der Ortsspezifität in den 1990er Jahren, im Sinne einer *Kunst im öffentlichen Interesse*, die Tür zu Fragen nach der „soziale[n] Matrix von Klasse, Rasse, Gender, und Sexualität des betrachtenden Subjekts“ (Übers. d. Verf. Kwon 2002: 13). Der Ort (*site*) sollte also nicht mehr bloß in seiner räumlichen, sondern auch in seiner kulturellen Dimension gedacht werden. Durch die Fokussierung auf soziale Missstände und die intensivere Auseinandersetzung mit der Außenwelt, erweiterte sich dadurch das Feld des Möglichen:

[T]he distinguishing characteristic of today's siteoriented art is the way in which the art work's relationship to the actuality of a location (as site) and the social conditions of the institutional frame (as site) are both subordinate to a discursively determined site that is delineated as a field of knowledge, intellectual exchange, or cultural debate. Furthermore, unlike in the previous models, this site is not defined as a precondition. Rather, it is generated by the work (often as "content"), and then verified by its convergence with an existing discursive formation. (Kwon 2002: 26)

Dieser Begriffswandel des Orts wird von James Meyer mit dem „funktionalen Ort“ (Meyer 1996: 44) zusammengefasst. Für ihn ist der „Ort, im wörtlichen Sinn“ durch seine Unverwechselbarkeit gekennzeichnet. Beim „funktionalen Ort“ geht es aber „um einen Prozeß [sic], ein Agieren zwischen den Situationen, ein ‚Mapping‘ von institutionellen und diskursiven Verwandtschaftsverhältnissen und der Körper, der sich darin bewegen“ (Meyer 1996: 44).

Mapping galt schon seit der Situationistischen Internationale unter Guy Debord als zentrale Strategie, um „gegen die dominante Ordnung des Kapitalismus [...] die konsequente Hinwendung zum Alltag“ (Spillmann 2011: 39) zu fordern: „Das zunehmende Interesse an Karten und Strategien des Mappings in der Kunst seit den 1960er-Jahren ist denn auch Ausdruck eines sich radikal verändernden Blicks auf Stadt, städtischen Raum und Landschaft, wo soziale und politische Dimensionen und Prozesse ins Zentrum des Interessens rücken.“ (Spillmann 2011: 40) Spätestens seit den 1990er Jahren wurde die Methode des Mappings, also der Kartierung eines (begrenzen) Gebiets mit einem ausgewählten (physischen oder abstrakten) Ziel, zu einer zentralen Strategie für viele Kunstprojekte im öffentlichen Raum.

Für Möntmann ist also ein Beharren auf der physischen Symbiose von Ort und Kunstwerk, wie Kwon es noch in der Tradition Serras tut, überholt (vgl. Möntmann 2002: 44). Vor allem die soziale Produzierbarkeit von Raum, im Sinne Bourdieus und Lefebvres (siehe Kap. 3), sei

entscheidend, um Ortsspezifität neu zu denken (Möntmann 2002: 13 ff.). In ihrer Analyse beschreibt sie diverse Kunstpraktiken, die sich der Produktion nicht-physischer Räume widmen und in eine Ausdifferenzierung sozialer Räume führen, die sie in der Folge als institutionellen Raum, urbanen Raum, Handlungsraum und kulturellen Raum bezeichnet.

2.2.2 Zwischen Intervention & Vandalismus

Spricht man von Kunst im öffentlichen Raum, so sind interventionistische Praktiken ein wichtiger Bestandteil. Unter Intervention ist zunächst eine „Vorgehensweise bzw. Strategie“ zu verstehen, um „auf bestehende (soziale, politische institutionelle, urbanistische) Strukturen aufmerksam zu machen und diese umzugestalten“ (Wege 2001: 23). Damit ist also eine Strategie gemeint, die sich gegen die bürgerliche Vorstellung der autonomen Kunst stellt und den Kontext, in dem sie entsteht in den Vordergrund stellt. Hildebrandt bezeichnet diese Sichtweise als *paradoxe Lesart*, die sich an künstlerischen Bewegungen wie der *Sozialen Plastik*¹⁰ von Joseph Beuys oder dem Situationismus bei Guy Debord orientiert. Der Grundgedanke wäre demnach, dass interventionistische Praktiken „geradezu paradigmatisch jene zeitgenössische Kunstauffassung“ reflektieren, „die eher in Richtungen denn Ziele andeutet, der es eher um das Aufzeigen eines Dissens denn um konkrete Aussagen geht.“ (Hildebrandt 2012: 737).

Vandalismus¹¹ hingegen ist, grob definiert als „blinde Zerstörungswut“ (in duden.de, abgerufen am 2.3.2020) zu verstehen, als „Aggressionen gegen alle Arten von Objekten [...], wobei seine denunziatorische Tendenz sowie die Idee der Grund- und Sinnlosigkeit des inkriminierten Aktes“ (Gamboni 2000: 15) zentral ist. Um aber auch sozial legitime Aggressionen miteinzubeziehen und auf das Aufbäumen gegen die (früher auch noch kirchliche und) politische Macht zu verweisen, verwendet Gamboni deswegen den Begriff des *Ikonoklasmus* (vgl. Gamboni 2000: 15 & 20).

¹⁰ Grundidee dieses kunsttheoretischen Begriffs ist, dass jeder Mensch sich kreativ am Wohl der Gemeinschaft beteiligen könne. Die These von Joseph Beuys, „Jeder Mensch ist ein Künstler [sic]“ (Zumdick 2002: 12), sollte den Kunstbegriff erweitern, so dass sich der Rahmen der Kunst auf die gesamte Gesellschaft ausbreiten könne.

¹¹ Auffallend ist, dass sich in der Debatte um Kunst im öffentlichen Raum zwei eher gegensätzliche Thesen herauslesen lassen: Einerseits plädieren Advokat*innen der Kunst im öffentlichen Raum dafür, dass diese Vandalismus verhindern oder wenigstens verringern könnte, in dem sie Communitys in ihren Entstehungsprozess einbindet und dadurch die Identifikation mit dem städtischen Raum steigert (vgl. Hall, Robertson 2001: 7 & Sharp et al. 1019), andererseits stellen Skulpturen und Denkmäler immer wieder beliebte Ziele derartiger Wut-Akte dar (vgl. <https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/vandalismus-gegen-kunst-die-reinigung-kostet-die-stadt-tausende-15758891.html>, zuletzt abgerufen am: 3.3.2021).

Diese zwei Begriffe scheinen auf den ersten Blick eher gegensätzlich zu sein. Sie sollen hier aber explizit gegenübergestellt werden, um sich des impliziten „Konflikt[s] von Klasseninteressen“ (Buchloh 2000: 105), der mit der jeweiligen Benennung einhergeht, bewusst zu werden. Insofern sollen hier zwei Formen der Intervention – einmal *von oben* und einmal *von unten* - nach Ancel und Girel vorgestellt werden, die sich auch jeweils als Vandalismus beschreiben ließen. Ziel soll es sein, die Grenzen der Definition festzumachen und auch auf die dazwischen wirkenden Machtverhältnisse der Deutungshoheit hinzuweisen.

Institutionelle Intervention & Vandalismus von oben

Die erste Form, sie soll hier im Sinne Kwons als *institutionelle Intervention* (vgl. Kwon 2002: 128 & 134) verstanden werden, beschreibt jene Praxen, die meist staatlich oder kommunal beauftragt und finanziert sind (vgl. Ancel, Girel 2015: 85). Es handelt sich dabei um Werke, die schlussendlich zu einem integralen Teil des öffentlichen Raums werden. Indem ein Kunstwerk in den öffentlichen Raum interveniert, konfrontiert es das Publikum häufig mit ungewohnten, in manchen Fällen gar „unerwünschte[n] Monumente[n]“ (Grasskamp 2000a). Die Öffentlichkeit wird aufgefordert darauf zu reagieren, wobei für seine Beurteilung oft weniger das Kunstwerk, als vielmehr der Raum an dem es steht entscheidend ist (vgl. Ancel, Girel 2015: 86).

Patricia Phillips kritisiert derartige Interventionen jedoch stark. Auf Grund ihrer stark bürokratisierten Beschaffenheit, würde „The Public Art Machine“, in Angst davor, negative öffentliche und mediale Reaktionen hervorzurufen, zu einer „‘minimum risk‘ art“ (Phillips 2004: 194) mutieren, der kein kritisches Potential inne liege. Dies verstärkt sich durch die Vereinigung mit institutionellen Vereinigungen wie der „percent for art“-Initiative (vergleichbar mit dem Kunst-am-Bau Programm im deutschsprachigen Raum).

Tilted Arc, das für Ancel und Girel prominenteste Beispiel einer solchen institutionellen Intervention, verbindet Buchloh hingegen mit dem Terminus des *Vandalismus von oben*. Ebenso wie Kwon und Hasselmann, der im zum Abriss des Werks führenden (Gerichts-)Prozess eine „billige Propaganda“ (Übers. d. Verf., Hasselmann 2012: 168) der republikanischen Politiklinie der Reagan-Ära erkennt, indem Ängste geschürt werden, um den Erfolg schließlich als demokratisch darstellen zu lassen, sieht Buchloh hier einen aggressiven Eingriff der staatlichen Gewalt in den öffentlichen Raum.

Wo Unterdrückung, Ausbeutung und Entfremdung alltäglich praktiziert und als Normalität hingenommen werden, muß [sic] die bloße Erscheinung der Differenz, der Abweichung und des symbolischen Widerstands mit jener Gewalt verfolgt werden, die man nur der Ausnahme zuteil werden [sic] lassen kann. (Buchloh 2000: 113)

Dieser autoritäre Charakter des Staates erklärt aber nur eine Seite des *Vandalismus von oben*. Die andere Seite beschreibt jene des elitären Kunstsystems. Denn abgesehen von der Kritik an der Entfernung des Werks, stellt auch das Werk selbst eine Besetzung des Ortes dar und eine damit einhergehende symbolische Dominanz über den öffentlichen Raum. Auch Deutsche kritisiert hier die Logik derartiger öffentlicher Kunst: „Precisely this universalizing vocabulary has made public art so effective as a means of portraying particular uses of space – to fulfill the needs of profit, for one – as advantageous to all.” (Deutsche 1996: 260)

Für Gamboni kann Vandalismus gegen Kunst (oder eben Ikonoklasmus) auch als physische Antwort gegen die symbolische Gewalt der Eliten gelesen werden. Nicht nur das, sie verdeutlicht vor allem die Unterscheidung des Geschmacks unterschiedlicher Bevölkerungsschichten. In seiner Analyse der 7. *Schweizer Plastikausstellung* in Biel, 1980, schildert Gamboni einen höchst skurrilen Fall, in dem ein Gärtner versehentlich ein Ready-Made aus Fernsehbildröhren wegschmiss. Da das Werk keinerlei technischer Kompetenzen (ein für viele Menschen zentrales Charakteristikum plastischer Kunst) voraussetzte, war es für ihn weder als Kunst erkennbar noch in der Folge als solche legitimierbar.

Der Geschmack der Unterschicht und jener Fraktionen der Mittelschicht, die am wenigsten mit kulturellem Kapital ausgestattet sind, jener Geschmack, der in der Forderung nach technisch-professioneller Kompetenz ein wichtiges Kriterium erblickt, ist für die Einschätzung der fortgeschrittensten Werke der kulturellen Produktion nicht nur inadäquat, er dient, gemäß der Logik der Distinktion, ihnen auch nur als Negativfolie. (Gamboni 2000: 23)

Damit ist ein entscheidender Punkt angeschnitten: im öffentlichen Raum treffen – im Sinne Bourdieus – verschiedene Geschmäcker (siehe Kap. 3.2.1) unterschiedlicher Schichten aufeinander, welche sich in ihrer Vorstellung von Ästhetik grundlegend differenzieren (können). Ikonoklasmus gegenüber der symbolischen Überordnung eines als richtig anerkannten Geschmacks, stellt insofern „eine Form der Dysfunktion der ästhetischen Kommunikation“ (Gamboni 2000: 24) dar.

Urban Guerilla und Vandalismus von unten

Die zweite Form, wird von Ancel und Girel als „Urban Guerilla“ (Ancel, Girel 2015: 87) bezeichnet und versteht sich als spontane, außerhalb institutioneller Bedingungen entstandene Intervention. Die Autor*innen nennen hier als Beispiel die ‚adbuster‘-Aktionen des Künstlers ZEVS, deren Ziel es war, Werbeflächen zu entfremden, zu bearbeiten oder umzugestalten. Der

durch offizielle Werbungen eingenommene öffentliche Raum wird somit zurückerobert und fordert vorbeigehende Passanten dazu auf, an diesem Prozess hinterfragend teilzunehmen: „Whether as accomplices, partisans or opponents, these creations intend to restore the power and authority of the general public vis-à-vis the institutional ones.“ (Ancel, Girel 2015: 88) Auch für Pinder ist es eben diese kritische Funktion derartiger interventionistischer Praktiken:

[P]ractices that are critical and politicized in relation to dominant power relations and their spatial constitution, that are involved in but frequently disrupt everyday urban life, that make use of artistic and creative means to question and explore social problems and conflicts without necessarily prescribing solutions. (Pinder 2008: 731)

Nicht die intrinsische Qualität, sondern vielmehr die Kontextualität des Werks ermöglicht es, soziale und urbane Fragestellungen zu stellen und auch Kämpfe auf ein *Recht auf Stadt* (siehe Kap. 3.1.2) zu ermöglichen (vgl. Pinder 2008: 733).

Als Beispiel einer solchen *Intervention von unten*, die diesen Charakteristika entspricht, wären auch die von Heike Becker analysierten künstlerischen Interventionen in Kapstadt, Südafrika zu nennen. Im Zuge des 2012 in Marikana durchgeführten Massakers der Polizei an 34 sich im Streik befindenden Minenarbeiter*innen, kam es an dessen Jährungen 2014 und 2015 zu heftigen Demonstrationen, welche die Symbolik des Massakers mit urbanen Kämpfen in Kapstadt verband. Unterstützt wurden die Proteste von diversen Kunstformen wie Graffiti, Stencils, Happenings oder Performances, wodurch die politisch dominante Vorstellung von Raum herausgefordert werden sollte, um politische Ansprüche durch ein „reimagining the city“ (Becker 2018: 457) zu artikulieren. Mit Lefebvres argumentiert Becker:

Artistic-activist interventions like those to commemorate Marikana thus reflect Lefebvre's conceptualisation of the city as a space to be inhabited in an active process. They bring to life Lefebvre's notion of the appropriated urban space as oeuvre and as a work of art.“ (Becker 2018: 466)

Nicht nur das, derartige kulturelle Initiativen im städtischen Raum stellen eine Möglichkeit zur Ausformulierung auf ein *Recht auf Stadt* dar. So stellte beispielsweise das Motiv des „man in the green blanket“ - eine zur Ikone gewordene Stencil-Verarbeitung einer Fotografie des Streikführers Mgcineni Noki (Abb. 5) - eine solche symbolische Intervention dar: „spray-painted without permission, [it] was a signifier of a radical claim to inclusion and the right to the city as a cry and a demand of those who remain excluded from urban citizenship, and whose vision of the city remains visible.“ (Becker 2018: 467)



Abb. 5: *The man in the green blanket*¹²

Die Trennlinie, ob es sich aber schlussendlich um Kunst oder Vandalismus handle, würde politisch gezogen (vgl. Becker 2018: 465). Während Vandalismus nämlich häufig als Folge des Ausschlusses lokaler Bevölkerungsgruppen bei der Entscheidungsfindung über künstlerische Prozesse auftritt (vgl. Sharp et al. 2005: 1018), können spezifische Formen von Street-Art, umgekehrt als „Widerstand und Regeneration“ wirken oder eine positive „Form des kulturellen Ausdrucks“ darstellen, welche denjenigen eine Stimme gibt, „die kein eigenes Kapital“ (Übers. d. Verf., Sharp et al. 2005: 1015) besitzen, um sich an der legitimen Kunst zu beteiligen.

Aber – und das ist nach Landry der entscheidende Punkt – Kunstformen wie beispielsweise Graffiti werden, so in Ottawa beispielsweise explizit ausformuliert, als eine „not defensible art form“ (Landry 2019: 687) deklariert. Dieser konservative Ansatz gegenüber Kunst im öffentlichen Raum, der auch in anderen Städten stark präsent ist, beschreibt in seiner zugespitzten Formulierung eines „War on Graffiti“ die politischen und kommerziellen Dimensionen, die der Stadtpolitik zu Grunde liegen und zu einer „criminalization of style“ und einen Fokus auf „aesthetics of security“ (Landry 2019: 686 f.) führen. Diese *Ästhetik der Sicherheit*, die Landry als ein „overarching narrative about risk, contamination and public health“ (Landry 2019: 688) beschreibt, entspringt einer starken Privatisierung des öffentlichen Raums. Durch das vermehrte Privateigentum wird nämlich jegliche nicht offiziell zugelassene Wandbemalung (die in der öffentlichen Rhetorik schlicht unter den (Kampf-)Begriff des Graffitis subsumiert wird) als Sachbeschädigung deklariert. Häufig wird in dieser Argumentationskette auch die Broken-Window-Theorie¹³ herangezogen, um eine Verbindung zwischen Graffiti und Kriminalität zu erzeugen und aufzuzeigen, dass die Verhinderung dieser Form des Vandalismus entscheidend wäre, um eine Stadt vor ihrem Ruin zu bewahren: „The

¹² https://www.researchgate.net/figure/The-image-of-the-man-in-the-green-blanket-Mambush-will-always-be-associated-with-the_fig1_326915777 (zuletzt abgerufen am: 29.4.2021)

¹³ Diese höchst kritisch zu betrachtende Theorie besagt, dass eine zerbrochene Fensterscheibe möglichst schnell repariert werden müsse, da sonst der weitere Verfall des gesamten Stadtgebiets folgen würde.

conceptualization of graffiti as a key symptom of urban decline aligns with cultural anxieties associated with the emergence of neoliberal governance strategies.” (Landry 2019: 690) Dadurch werden in der Folge auch stadtgeografische Disparitäten sowohl erklärt als auch legitimiert¹⁴. „Working class neighborhoods and vulnerable citizens face decontamination and state-sanctioned censure in the service of protecting the symbolic city under siege.“ (Landry 2019: 694)

Die ursprünglich anthropologische Bedeutung von *Graffiti*, die vor allem eine alltägliche, raumpraktische Kommunikation beschreibt, deren Sinn erst durch die Relation von Ort, Kultur, Zeit und anderen Symbolen entsteht, wird durch die Verknüpfung mit dem Begriff des Vandalismus aufgehoben und befördert sie somit nicht nur in die Illegitimität, sondern auch in die Illegalität (vgl. Landry 2019: 690; vgl. Valjakka 2015: 115 f.). Street-Art Formen wie Graffiti werden erst dann für die Stadtpolitik interessant, wenn sie den *flagship*-Charakter (siehe Kap. 2.2.5) der Stadt hervorheben. Der ursprünglich kritische, subversive Charakter wird aufgehoben und durch kulturelle Aneignung instrumentalisiert. Aus dem kriminalisierenden Diskurs über Vandalismus in die Legalität gehoben, kann Street-Art nun als Marke den kapitalistischen Mehrwert steigen (Castellano, Raposo 2020; Guinard, Margier 2018; Landry 2019).

Kusenbach und Strom kommen in ihrer Analyse zu Street-Art in Florida zur Konklusion, dass eine Verschiebung in der Wahrnehmung von Graffiti zu erkennen ist; insofern wird diese Kunstform in modernen Städten immer weniger als Zeichen der Unordnung definiert, sondern als eine „desirable manifestation of local creativity that should be promoted“ (Strom, Kusenbach 2020: 75). Dieser Wandel lässt sich nicht nur national, sondern auch global erkennen und setzt Kreativität und Spontaneität ins Zentrum moderner Städte. Somit wird Straßenkunst und öffentliche Kunst – so wie in Kapitel 2.2.4 noch genauer aufgezeigt wird – zu einem wichtigen Symbol im globalen Konkurrenzkampf.

2.2.3 Öffentlichkeit

Nun stellt sich die Frage, was Öffentlichkeit und öffentlicher Raum überhaupt ist. Öffentlicher Raum bleibt als Begriff zunächst sehr unklar, sind doch dessen Definitionen, Konzepte und

¹⁴ So spricht auch die ÖVP-Gemeinderätin Laura Sachslehner von einer Bedenklichkeit der „Vielzahl an links- und rechtsextremen Darstellungen in den Problemvierteln“ Wiens. <https://kurier.at/chronik/wien/kriminelle-kritzeleien-die-zahl-der-anzeigen-wegen-illegaler-graffiti-ist-gestiegen/401200474> (zuletzt abgerufen am 29.4.2021)

Theorien äußerst unterschiedlich. Wenn wir zunächst bei einer möglichst allgemeinen und einfachen Definition bleiben, dann ist Kunst im öffentlichen Raum in erster Instanz jene Kunst, die außerhalb der Museen, Galerien und privaten Sammlungen anzufinden wäre, also außerhalb des institutionellen und privaten Raums. Der städtische Raum wäre hierfür die sichtbarste und klarste Ausprägung: „Öffentlicher Raum meint an dieser Stelle den meist städtischen Außenraum, wobei mit >öffentlich< im Gegensatz zu >privat< ein Besitz oder Verfügungsverhältnis charakterisiert wird.“ (Dühr 1991: 2, zit. n. Büttner 1997: 163). In zweiter Instanz wäre er, konsequenterweise, für alle Menschen gleichermaßen zugänglich:

Als öffentliche [...] empfinden wir eine städtische Situation immer dann, wenn der vorhandene Straßenraum für jedermann frei (das heißt ohne besondere Berechtigung) zugänglich ist und nicht einer begrenzten Benutzergruppe [...] zugeordnet und als von ihnen vereinnahmt gelten kann. Öffentlichkeit heißt damit zunächst Vielfältigkeit der tatsächlichen und möglichen Begegnungen. (Feldtkeller 1994: 57)

Öffentlichkeit nach Habermas

Die historische Untersuchung des „Strukturwandel[s] der Öffentlichkeit“ von Jürgen Habermas aus dem Jahre 1962, stellt wohl die prominenteste und meist rezipierteste Abhandlung zum Thema Öffentlichkeit dar. Ihren Ursprung machte er in den zunehmenden Möglichkeiten der Besitzaneignung im 18. Jahrhundert aus, wodurch sich immer mehr Menschen private Autonomie leisten konnten. Die dadurch entstandene bürgerliche Öffentlichkeit, verstanden als „Sphäre der zum Publikum versammelten Privatleute“ (Habermas 1990: 86), gekennzeichnet durch ihren allgemeinen Zugang (vgl. Habermas 1990: 156) und verortet zwischen Privatsphäre und Staat, ermöglichte es den Menschen eine öffentliche Meinung zu generieren. Und zwar mit Hilfe des *öffentlichen Raisonnements*, ein im Sinne Kants verstandener öffentlicher Gebrauch der Vernunft. Aber nicht die private Vernunft, sondern das gemeinsame Debattieren in Kaffeehäusern oder Salons würde folglich den Weg aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit ebnen. Dieser herrschaftsfreie Diskurs, der wenigstens theoretisch von keinerlei ökonomischen Prämissen gekennzeichnet sein sollte, lag zunächst in der literarischen Öffentlichkeit:

[D]as öffentliche Raisonement des bürgerlichen Publikums vollzieht sich im Prinzip unter Absehung von allen sozial und politisch präformierten Rängen nach allgemeinen Regeln, die, weil sie den Individuen als solchen streng äußerlich bleiben, der literarischen Entfaltung ihrer Innerlichkeit [...] einen Spielraum sichern. (Habermas 1990: 119)

Dort wo über Kunst kritisch debattiert wurde¹⁵, entstand schließlich auch die politische Öffentlichkeit (vgl. Habermas 1990: 92 f.). Fink konstatiert an dieser Stelle aber, dass diese zeitliche Unterscheidung nicht so sehr zutrifft, wie Habermas das sieht. Für sie „zeigt sich

¹⁵ Nach Kapner wäre hier der Übergang von der zweiten in die dritte Etappe (siehe Kap. 2.1.1.)

historisch ein *potenziell engerer* Zusammenhang von politischen und literarischen Formen des Rasonnements“, da Kunstwerke als „Spiegelungen der Gesellschaft“ (Fink 2015: 42) die rein formal-ästhetische Grenze häufig überschreiten und auch anhand politischer, kultureller und ökonomischer Kategorien diskutiert werden.

Homogenisierung oder Ausdifferenzierung

Schließlich kommt es aber, so Habermas, zum Zerfall dieser Öffentlichkeit. Der Strukturwandel führe zu einer Konzentration der Kommunikationsinstrumente, welche die kritische Öffentlichkeit in der Folge erstarren und die (Massen-)Medien zu einer publizistischen Machtgröße privater Interessen werden lasse (vgl. Habermas 1990: 283 f.). Die Beobachtung dieser „Transformation der zunächst bildungsbürgerlich und literarisch bestimmten, kulturräsonierenden Öffentlichkeit zu einer durch Massenmedien und Massenkultur beherrschten Sphäre“ (Habermas 1990: 15), entspricht auch der kulturkritischen Tradition der Frankfurter Schule nach Adorno, wonach die hohe und niedrige Kunst in der Postmoderne zusammengezwängt würden (vgl. Wuggenig 2001: 35). Obwohl Habermas mit Hans Paul Bahrdt auch auf den Rückzug der Öffentlichkeit in die Privatsphäre im urbanen Raum eingeht, sind es vor allem ökonomische Gründe und das pluralistische Massenpublikum, welches er als Ausgangspunkt für den Verlust der kritischen Kraft der Öffentlichkeit sieht.

Für Fink wird Öffentlichkeit zwar gegenwärtig massenmedial konstituiert, sie erkennt darin aber im Gegensatz zu Habermas durchaus ein positives Potential. Auf Grund der Prämisse, dass die literarische und die politische Öffentlichkeit sich zeitlich und auch inhaltlich überschneiden können, und mit dem Begriff der Deliberation, den sie in diesem Zusammenhang mit Peters und Imhof „als Problematisierung des Bestehenden im Medium öffentlicher Kommunikation“ versteht, der sich dazu „eignet, die Bedeutung medialer Kunstkommunikation für die öffentliche Deliberation zu erhellen“ (Fink 2015: 50), hebt sie die Möglichkeit hervor, die Kunstkommunikation weniger partikular und mehr universell zu gestalten (vgl. Fink 2015: 51).

Auch Wuggenig kritisiert die pessimistische Schlussfolgerung Habermas‘ und anderer Theorien, die sich den kulturellen Homogenisierungsthese hingeben. Postmoderne Ansätze wie sie Harvey oder Jameson vertreten, die einen „ästhetischen Populismus“ und ein „Durchdringen der sozialen Welt mit Warenästhetik“ (Wuggenig 2001: 35) konstatierten, erkennen – ganz im Sinne Adornos und Horkheimers – eine Verwischung der Grenzen zwischen Hoch- und Populärkultur. Demgegenüber sind aber jene soziologischen Strömungen

zu stellen, die eher kulturelle Ausdifferenzierungstendenzen beobachten. Soziale Differenzen und Ungleichheiten würden schließlich eher in eine „Fragmentierung nach Klassen(fractionen) bzw. Statusgruppen“ (Wuggenig 2001: 36) münden. Bourdieus Theorie des sozialen Raums (siehe Kap. 3.2.2) erklärt beispielsweise solche Tendenzen.

Teilöffentlichkeiten

Nancy Fraser knüpft in dieser Tradition ebenso kritisch an Habermas an. Der normativen Idee, dass die bürgerliche Öffentlichkeit für alle Menschen gleichermaßen zugänglich wäre, stellt Fraser die Existenz multipler Teilöffentlichkeiten gegenüber, wodurch auch für dominierte Gruppierungen Identitätskonstruktion und öffentlicher Austausch möglich wäre. Schließlich können sich so auch subalterne Gegenöffentlichkeiten bilden, die sich eben diesen exklusiven und dominanten Strukturen entgegensetzen können (vgl. Fraser 1992: 67).

Damit wird auch wieder der Bogen zur Kunst im öffentlichen Raum gespannt; Während institutionelle Räume wie Museen oder Galerien zwar öffentlich (zugänglich) sind, gleichzeitig aber immer schon ihre eigene(n) spezifische(n) Teilöffentlichkeit(en) kreieren, sollte der öffentliche Raum hier Abhilfe schaffen und den Rezipient*innenkreis erweitern. Aber auch außerhalb der Institutionen stattfindende Projekte schaffen häufig bloß ihre eigene Kunst(teil)öffentlichkeit (vgl. Büttner 1997: 163). Die „richtige Wahrnehmung“ (Büttner 1997: 164) ist auch hier immer noch entscheidend, um Kunst nicht nur lesen, sondern überhaupt als solche erkennen zu können (siehe auch Bourdieu, Kap. 3.2.1). Für Grasskamp liegt das Problem hierbei vor allem darin, dass bei vielen Künstler*innen die Unterscheidung zwischen dem kulturellen und dem künstlerischen Raum nicht stattfindet und somit die „soziale Funktion und kulturelle Dimension“ (Grasskamp 2000b: 150) des öffentlichen Raums nicht thematisiert wird.

Radikale Demokratie und Konflikt

Das normative Ideal, das der Öffentlichkeitstheorie bei Habermas aber zu Grunde liegt, ist das Bestreben nach einer singulären öffentlichen Sphäre, die sich folglich auch nur auf *ein* Kunstpublikum stützt, in dem ein gemeinsamer Konsens geschaffen wird. Diese Vorstellung möchte Rosalyn Deutsche mit ihrem Ansatz der radikalen und pluralen Demokratie jedoch zurückweisen, gar als grundlegenden Irrtum im Diskurs über Kunst im öffentlichen Raum festmachen. Oliver Marchart, der bei Deutsche die bisher fruchtbarste Auseinandersetzung über Public-Art mit Öffentlichkeitskonzeptionen sieht, betont zwar, dass Habermas durchaus auch von Öffentlichkeiten im Plural gesprochen hat, das Problem aber darin liege, dass „diese

Pluralität von einem positiven Prinzip kommunikativer Vernunft kassiert wird.“ (Marchart 2013: 11) Denn die Vorstellung einer öffentlichen Sphäre, die sich gegenüber anderen Teilöffentlichkeiten als privilegiert sieht, könne sich ontologisch überhaupt gar nicht legitimieren.

Das Problem des Diskurses über Kunst im öffentlichen Raum sei zunächst, dass sich dessen Terminologie zu sehr auf ein egalitäres Verständnis von Demokratie begrenze. Zugänglichkeit würde somit nicht nur von der politischen Linken, sondern auch von neokonservativen Strömungen zu einem prinzipiellen Kriterium deklariert (vgl. Deutsche 1996: 272).¹⁶ Es ist aber nicht diese egalitäre Vorstellung der Harmonie, sondern der Konflikt, der einer Kunst im öffentlichen Raum erst ihre demokratische Funktion zuschreibt.

Eine für Deutsche, als auch für Marchart, sinnvollere Öffentlichkeitskonzeption für den Kunst im öffentlichen Raum Diskurs, wäre demnach jene von Claude Lefort. In der Tradition Tocquevilles stellt die Enthauptung Louis XVI für Lefort den Ausgangspunkt der Demokratie dar, da sich die Souveränität in diesem Moment von ihrem vorherigen transzendenten Prinzip entkoppelt hat und dem Volk übergeben wurde. Damit wurde auch der ursprüngliche Ort der Macht entleert (vgl. Marchart 2013: 16). Was damit einherging, war die Ungewissheit (*uncertainty*) demokratischer Macht, da sie von nun an durch den politischen Wettstreit um die Inbesitznahme dieses leeren Raums gekennzeichnet war. Demokratie entspringe zwar nun dem Volk, gehöre aber folglich niemandem. Um dieses Problem zu überwinden, wurde schließlich der öffentliche Raum geschaffen: „The public space, in Leforts’s account, is the social space where, in the absence of a foundation, the meaning and unity of the social is negotiated – at once constituted and put at risk.“ (Deutsche 1996: 273) Dieser ständige Aushandlungsprozess über die Identität der Gesellschaft, mündet schließlich in ihre Negativität, wodurch die Vorstellung einer einheitlichen Gesellschaft unmöglich sei:

Democracy and its corollary, public space, are brought into existence, then, when the idea that the social is founded on a substantial basis, a positivity, is abandoned. [...] Negativity is thus part of any social identity, since identity comes into being only through relationship with an ‘other’ and, as a consequence, cannot be internally complete. [...] Laclau and Mouffe use the term *antagonism* to designate the relationship between a social identity and a ‘constitutive outside’ that blocks its completion. [...] The impossibility of society is not an invitation to political despair but the starting point – or ‘groundless ground’ – of a properly democratic politics. (Deutsche 1996: 274)

¹⁶ So wurden auch in der *Tilted Arc* Debatte Stimmen von links und rechts laut, dass das *Volk* (*people*) durch die Unzugänglichkeit des Kunstwerks vernachlässigt wurde und der demokratische Zugang zu diesem, auf Grund seiner Form, unmöglich wäre (vgl. Deutsche 1996: 261 f. & 270; vgl. Kwon 2002: 80; vgl. Hasselmann 2012: 19)

Damit wird schließlich der springende Punkt angeschnitten, nämlich, dass der Konflikt nicht ein die Harmonie des urbanen, öffentlichen Raums störendes Element ist, sondern, dass dieser von vornherein gar Produkt dessen ist. Der erste Grund läge eben in der Unsicherheit der demokratischen Macht. Zweitens würde jegliche urbane Einheit erst durch ein sie störendes Außen definiert (Deutsche nennt hier die Verwendung der Figur des Obdachlosen in urbanen Diskursen; sie würde als positive Verkörperung eine Gesellschaft daran hindern, ihre Ziele zu erreichen, da sie das Stadtbild (zer-)störe). Und drittens, weil der urbane Raum durch sozioökonomische Ungleichheiten gekennzeichnet ist, die man nicht bloß als solche akzeptieren, sondern aktiv hinterfragen und bekämpfen sollte (vgl. Deutsche 1996: 278). Das Problem vieler Kunstprojekte im öffentlichen Raum sei demnach, dass sie eben diesen konflikthaften Charakter durch utilitaristische, dekorierende und harmonisierende Ansätze unterdrücken würden. Oftmals würde die These lauten: „Public art would seem to be democratic but instead turns out to be controversial“ (Deutsche 1996: 282). Die versprochene Offenheit der demokratischen Sphäre ist aber schlussendlich nie erreichbar, da ihr Distinktion, Konflikt und Differenz intrinsisch sind, gar durch und durch demokratische Ideale sind, solange die dadurch entstehenden Exklusionen auch angefochten werden (vgl. Deutsche 1996: 289). Denn wenn der der Öffentlichkeit a priori zu Grunde liegende Antagonismus hintergangen wird, würde dies schlussendlich in einen Totalitarismus münden, in dem die öffentliche Debatte stillgelegt wird (vgl. Marchart 2013: 16).

2.2.4 Städtischer Kontext

Das Verhältnis von Stadt und Kultur in einer postmodernen, spätkapitalistischen und neoliberalen Gesellschaft führt für die Debatte um Kunst im öffentlichen Raum schließlich auch zu einer, wie Hildebrandt sie nennt, *kritischen Lesart*, die das Thema vor allem auf ihre ökonomischen Aspekte hin analysiert: „Im Vordergrund stehen dabei Fragen einer möglichen Instrumentalisierung von Kunst als Standortfaktor im Kontext einer wettbewerbsorientierten neoliberalen Stadtpolitik und städtischer Aufwertungsdiskurse sowie die prekäre Arbeits- und Lebenssituation vieler Künstlerinnen.“ (Hildebrandt 2012: 730)

Neue Urbanität und Wachstumskoalition

Hartmut Häußermann und Walter Siebel erklären mit ihrem Konzept der *Neuen Urbanität*, dass der traditionelle Begriff der Urbanität¹⁷, welcher sich der Toleranz, Vielfalt und kulturellen Differenz verschrieb, in der postindustriellen Dienstleistungsgesellschaft nicht mehr anwendbar wäre:

Versuche, durch Rückgriffe auf die bürgerlichen Verkehrsformen der mittelalterlichen Stadt so etwas wie eine Essenz der Urbanität gewinnen zu wollen, sind seither sinnlos geworden. Sie führen zu einer Reduktion des „Urbanen“ auf Verhaltensweisen oder geistliche Befindlichkeiten, denen der politisch-emanzipatorische Gehalt vorindustrieller Stadtkultur entswinden muss. (Häußermann, Siebel 1987: 239)

Die *Neue Urbanität* soll also eine Stadt beschreiben, die auf Segregation, Ungleichheit, profitorientierter Stadtentwicklung und Exklusion aufbaut und die ihre traditionelle, objektive Basis der Einheit und des gemeinschaftlichen Wachstums verloren hätte. Stattdessen sind Städte zu austauschbaren Wirtschaftsstandorten geworden, die sich hauptsächlich international organisieren (vgl. Häußermann, Siebel 1987: 10). Ähnlich der Konzeption Habermas', würde die Fragmentierung des städtischen Raumes zu einem Ende der allgemeinen Öffentlichkeit führen. Konsum, Freizeit, Spektakel, Unterhaltung und Sensation werden zu den neuen Aufhängern städtischen Lebens, die in der Folge auch die Stadtkultur neu hinterfragen müssten:

Bürgerliche Urbanität und proletarische Kultur sind entweder zum luxuriösen Konsum oder zum folkloristischen Museum verkommen. Die Zukunftsperspektiven weisen auf weitere Privatisierung, räumliche und soziale Isolierung hin, als deren Fluchtpunkt Provinzialität und Borniertheit erscheinen. (Häußermann, Siebel 1987: 238)

Für die Beschreibung einer solchen spätkapitalistischen Stadtentwicklung, verwendet Volker Kirchberg die Theorie der *Urban Political Economy*, wonach sich innerhalb einer Stadt zwei antagonistische Akteur*innengruppen manifestieren: Auf der einen Seite die Unternehmer*innen, Immobilienhändler*innen, etc., die durch Profitmaximierung den *Tauschwert* vermehren möchten und auf der anderen Seite die Bewohner*innen und Nutzer*innen des städtischen Raums, die die Zweckmäßigkeit und (lokale) Lebensqualität, also den *Gebrauchswert* steigern möchten (vgl. Kirchberg 1998: 41)¹⁸. Diese beiden Vorstellungen widersprechen sich grundsätzlich, wobei die erste durch die *Wachstumskoalition*, also der Kooperation dieser Akteur*innen mit der Stadtverwaltung und Politik, die sich schließlich gemeinsam „für das Wachstum der städtischen Volkswirtschaft“ (Kirchberg 1998: 42) einsetzen, stark im Vorteil steht. Derartige städtische Kommerzialisierungslogiken haben somit

¹⁷ Lefebvre sieht im Gegensatz Urbanität nicht als Zustand, sondern als utopisches Ziel, welches zwar durch die *Krise der Stadt* in Gefahr steht, aber dessen Idealtypus dennoch weiterhin anzustreben ist (siehe Kap. 3.1)

¹⁸ Auch Lefebvre stellt diese Unterscheidung zwischen Gebrauchs- und Tauschwert an (siehe Kap. 3.1).

einerseits das Ziel das Publikum vor Ort anzusprechen und Konsumräume (durch beispielsweise Maßnahmen der Festivalisierung¹⁹) zu kreieren, andererseits soll so das urbane Image gesteigert werden, um im globalen Konkurrenzkampf Investoren und Arbeitsplätze anzulocken. Für die Kunst im öffentlichen Raum hat diese Analyse der Stadtkultur insofern eine zentrale Bedeutung, da sie durch die Wachstumskoalition und im Zuge der Neuen Urbanität als (ästhetisches) Mehrwertsprodukt instrumentalisiert und funktionalisiert werden kann.

Ökonomie der Symbole und Urban Redevelopment

Die *Ökonomie der Symbole* ist schließlich die Fortführung des postindustriellen „Dienstleistungssektors hin zu einer Wirtschaftsgesellschaft, die mit Informationen und abstrakten, kulturellen Symbolen handelt“ (Kirchberg 1998: 46). Für die Imagegestaltung einer (globalen) Stadt, stellt dieser Begriff eine grundlegende Strategie der Wachstumskoalition dar, deren Ziel es ist, Räume mit kulturellen Symbolen zu besetzen. Das führt zu einer Überlappung von Kultur und Kommerz, also dem Kapitalschlagen aus Kultur (vgl. Zukin 1998: 29 f.) und der symbolischen Konnotation spezifischer Orte innerhalb einer Stadt (vgl. Rada 1998: 102 f.). Daraus folgt nicht bloß eine „Ökonomisierung kultureller Symbole“, sondern auch eine „kulturelle Symbolisierung ökonomisch wahrgenommener Produkte“ (Kirchberg 1998: 47). Kulturelle Werte verdichten sich somit zu ihrem visuellen Image, über das sich eine Stadt schließlich sowohl nach innen, als auch nach außen definiert (vgl. Zukin 1998: 28 f.). Durch ein „Urban Branding“ (Hildebrandt 2012: 731) soll schließlich eine Marke der Stadt konstruiert und durch „flagship cultural projects“ (Guinard, Margier 2018: 14) einzigartige, ikonische Architektur, Museen, Kulturstätten, etc. errichtet werden.

Die Ökonomie der Symbole bestimmt somit erstens die Ästhetik im öffentlichen Raum, schafft zweitens durch die kulturelle Zuschreibung von Immobilien und Boden wirtschaftliches Wachstum und konstruiert drittens „für die Wachstumskoalition eine öffentliche Identität“ und „eigene pseudo-öffentliche Kommunikationsräume“ (Kirchberg 1998: 47). Im Zuge der

¹⁹ Festivalisierung wird hier nach Häußermann und Siebel verstanden und bezeichnet kulturelle Großereignisse, die sich dem Spektakel hingeben: „Große Ereignisse sind in ihrem Kern Instrumente der Städtekonkurrenz. Die Planung großer Projekte zielt darauf, eine Stadt (möglichst international) bekannt zu machen und Investitionen und Finanzzuflüsse von außerhalb in die Stadt zu lenken. [...] Als indirekten, langfristig wirksamen Effekt verfolgen die Städte das Ziel, durch die Erhöhung ihres Bekanntheitsgrades und die Aufpolierung ihre [Fehler im Original, N.G.] Images, das durch die Medien dann weltweit verbreitet wird, sich selbst überregional und international sichtbar zu machen – mit der Hoffnung, dass sie dadurch als Standort für neue gewerbliche Investitionen attraktiv werden. Für diesen Zweck sollen sich besonders spektakuläre Projekte eignen.“ (Häußermann, Siebel 1993: 10)

Privatisierung und Kommerzialisierung des öffentlichen Raums, der Ökonomie der Symbole und der daraus resultierenden Vorgabe, wie städtischer Raum kulturell genutzt werden soll und darf, werden Räume schließlich symbolisch in Besitz genommen. Mithilfe *symbolischer Schwellen*²⁰ werden schließlich spezifische (marginalisierte) Bevölkerungsgruppen ausgegrenzt (vgl. Kirchberg 1998: 50), da sie für die städtischen Aufwertungsprozesse hinderlich wären (vgl. Grothe 2015: 18). Ebenso werden negative kulturelle Symbole und Artefakte aus dem Stadtbild entfernt (Guinard, Margier 2018: 14)²¹.

Auf Grund des Rückgangs des industriellen Sektors und der daraus resultierenden Krise der modernen Stadt, wurde Kunst immer mehr zu einem Instrument, um eine alternative Ökonomie zu entwickeln. Guinard und Margier stellen in ihrer Analyse in Montreal und Johannesburg daraufhin fest, dass Kunst in der modernen Stadtplanung zur Norm geworden ist, nicht nur im globalen Norden, sondern auch im Süden (Guinard, Margier 2018)²². Insofern wird öffentliche Kunst seit dem Paradigmenwechsel zu einer *Kunst im öffentlichen Interesse* auch häufig mit den Begriffen *urban regeneration* oder *urban redevelopment* verknüpft. Darunter ist zunächst das Aufwerten oder die Rekonstruktion urbaner Zonen gemeint, um diese revitalisieren und nachhaltig gestalten zu können (vgl. Han et al. 2019: 1). Für die Kunst im öffentlichen Raum treffen Robertson und Hall in diesem Zusammenhang die Unterscheidung zwischen solchen Projekten, die bei der Regenerierung und Identitätsstiftung von Communitys helfen (siehe Kap. 2.2.5), und jenen, die sich der Steigerung von Prestige, dem wirtschaftlichen Wachstum und dem globalen, kulturellen Konkurrenzkampf der Stadt (bzw. Metropole) widmen (vgl. Hall, Robertson 2001: 7 ff.). Der Grad der Unterscheidung ist aber oftmals nicht so leicht zu erkennen. Sharp et al. betonen hier, dass für viele Advokat*innen die Verflechtung von ökonomischer Konkurrenzfähigkeit zentral für soziale Inklusion (siehe Kap. 2.2.5) wäre, da nur ein florierendes Wirtschaftssystem egalitäre Partizipation ermöglichen könne. Andererseits verweisen sie aber auf verschiedene empirische Studien (unter anderem eine aus dem Jahre 2004²³), wonach urbane, ökonomische Umstrukturierungen sehr häufig mit verstärkten

²⁰ Wir werden den Begriff bei Bourdieu noch genauer kennenlernen (siehe Kap. 3.2).

²¹ Die Figur des Obdachlosen stellt die extremste Form eines solchen Störfaktors dar, gegen die entweder mit direkten Gesetzen und staatlicher Gewalt oder eben symbolischen Ausgrenzungsverfahren gekämpft wird (Deutsche 1996; Guinard, Margier 2018; Möntmann 2002; Zukin 1998).

²² Während diese Erkenntnis für den globalen Norden wahrscheinlich zutrifft, könnte man aber an dieser Stelle konstatieren, dass die Konklusion für den Süden noch auf dünnem Eis steht, wurde doch für den Beweis dieser Analyse nur eine einzige Stadt – nämlich Johannesburg – herangezogen.

²³ „Cities: Competitiveness and Cohesion Research Programme funded by the Economic and Social Research Council in the UK“ (Sharp et al. 2005: 1005)

sozioökonomischen Ungleichheiten einhergehen. Kunst im öffentlichen Raum stellt dabei eine zentrale Strategie solcher Regenerationsmuster dar (vgl. Sharp et al. 2005: 1005 & 1012).

Gentrifizierung und Tourismus

Im Gegensatz zu der offen politischen Symbolik früherer Mahn- und Denkmäler, gaukelt zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum durch die Verbindung von Harmonie, Nutzen und Verschönerung zwar einen politisch neutralen Charakter vor, verdeckt dadurch aber ihre stark politischen Folgen (vgl. Deutsche 1996: 279). Als „kulturelle Technik der Verdrängung“ (Rada 1998: 105) kann sie nämlich ein zentrales Instrument von Gentrifizierungsprozessen²⁴ sein. Die Verbindung mit Urban Redevelopment-Strategien, die sich das Ziel setzen, urbane Gebiete zu (re-)ästhetisieren, kann insofern Gefahr laufen, ansässige Bewohner*innen auf Grund ihres Mangels an Kapital zu vertreiben (vgl. Sharp et al. 2005: 1014).

Zukin betont, dass im Zuge der Ökonomie der Symbole das kulturelle Kapital viel stärker an ökonomische Gegebenheiten gekoppelt ist als Bourdieu dies seiner Zeit noch feststellte. Es ist „zum zentralen Aspekt von Akkumulierungs- (und Kontroll-) Strategien heutiger Städte geworden“ (Zukin 1998: 32). So wird die Idee der „kreativen Klasse“ (Florida 2004) seit den 1990er Jahren zunehmend in städtepolitischen Richtlinien übernommen. Während Florida dieser neuen, kreativen Klasse einerseits Wirtschaftswachstum und andererseits die Stärkung der städtischen Lebensqualität durch das Prägen von Sub- und Hochkultur zuschreibt, werfen Kritiker*innen diesem Konzept vor, ökonomische Ungleichheiten nicht entsprechend miteinzubeziehen. Die Kunstszene (oder eben kreativen Klasse) wird zur Treibkraft der modernen Stadt, indem sie (guten) Geschmack definiert, der sich schließlich auch räumlich manifestiert. Folglich werden jene ausgeschlossen, denen das kulturelle Kapital fehlt, um sich an die etablierten und sich stets neu produzierenden, kulturellen Symbole anzupassen:

Whether they take the form of gentrified or hipster districts, spaces identified with taste communities like the creative class are closely connected with the ebb and flow of capital investment, government policies, media representations of spaces and lifestyles, and, of course, the social and cultural formation of tastes. (Zukin, Braslow 2011: 132)

²⁴ Möntmann definiert Gentrifizierung mit Dangschat/ Friedrichs (1988: 9) zunächst als ein „Eindringen einer statushöheren Bevölkerung in ein Wohngebiet einer statusniedrigeren Bevölkerung und die damit verbundene Aufwertung des Wohnbausubstanz und Infrastruktur. Es handelt sich hierbei zumeist um innenstadtnahe Wohngebiete“. Und mit Smith (1993: 183) als einen „Prozeß, in dessen Verlauf zuvor verwahrloste und verfallene innerstädtische Arbeiterviertel für Wohn- und Freizeitnutzungen der Mittelklasse systematisch saniert und renoviert werden.“ Dieser Prozeß hat eine Segregation zur Folge: Bestimmte Menschengruppen werden in einem legalen Prozeß von den als privilegiert geltenden Lebensumständen ausgeschlossen. Ansteigende Mietpreise der alten Wohnungen, extrem hohe Mietpreise der luxussanierten Wohnungen und umgewandelten Lofts enteignen die alten Mieter und lassen sie unter erheblich schlechteren Lebensbedingungen in billigere Stadtviertel ziehen.“ (Möntmann 2002: 85)

In ihrer Analyse der “artits-led“-Gentrifizierung beschreiben Zukin und Braslow wie die Kunst- und Kulturszene New Yorks durch eine Laissez-faire Stadtpolitik seit den 1970er Jahren von einem Quartier ins nächste verdrängt wurde. Dieser Prozess hatte seinen Ursprung in SoHo, Manhattan und ist zunächst natürlich entstanden, ehe kommunale Regierungen diesen Effekt künstlich wiederholen wollten, um Künstler*innen sichtbarer zu machen und im globalen Wettstreit zu punkten. Durch den erwünschten Effekt der Anziehung von Investoren, stiegen die Mieten aber, die kulturellen Produzent*innen mussten in günstigere Quartiere fliehen und reproduzierten den Zyklus dort (unfreiwillig) von vorn. Denn, obwohl sie zwar hohes kulturelles Kapital aufweisen können, ist ihr ökonomisches Einkommen meist niedrig (man denke an Bourdieus Koordinatensystem der Kapitalverteilung). Logischerweise sind durch diese Gentrifizierungsprozesse auch andere, der kreativen Klasse nicht zugehörige Bewohner*innen betroffen. Die Autorinnen heben in diesem Prozess die wichtige Rolle öffentlicher Kunst hervor, da sie als entscheidender Push-Faktor wirken kann, indem sie die Kreativität des Bezirks im städtischen Raum stark sichtbar macht. Auch zeigen sie an diversen Beispielen auf, dass ihr ursprünglich oppositioneller und provokativer Ausdruck zunehmend durch ästhetischen Mainstream und kommerzielle Marktnormen abgelöst wurde (Zukin, Braslow 2011).

Deutsche hatte schon 1991 den Gentrifizierungsprozess in SoHo im Zusammenhang mit der Globalisierung gestellt:

Displacements of residents, whether they are gentryfying artists priced out of Soho or the poor and unemployed excluded from New York altogether, is no random by-product of gentrification but its structural condition. Decay, disinvestments, abandonment – displacing processes by which land and buildings are devalored – prepare the way for profitable reinvestment. (Deutsche 1991: 64, zit. n. Grothe 2015: 97)

Der Essay ist in dem zum gleichnamigen Kunstprojekt erschienen Begleitbuch *If you lived here* (Abb. 6) von Martha Rosler, aus dem Jahre 1989 erschienen. Rosler lud bei diesem Projekt mehr als zweihundert verschiedene Künstler*innen, Theoretiker*innen, Aktivisti*innen und Stadtplaner*innen ein. Drei Ausstellungen mit unterschiedlichsten Medien (Fotografien, Videos, Installationen, Plakate, Leinwandbilder, Dokumentationen, etc.) sollten einerseits den „Blickwinkel der konventionellen Ausstellung“ (Möntmann 2002: 80) und die Kunstinstitutionen und deren Verräumlichung durch den White Cube hinterfragen und sich andererseits, durch die Verwendung „klassischerweise verwendeter Slogans, mit denen potentiellen MieterInnen hochwertiger Wohnraum in sanierten Wohngebieten angesprochen wird“ (Grothe 2015: 97), ironisch dem Thema der Gentrifizierung in SoHo und der dadurch

entstehenden (Un-)Sichtbarkeit von Obdachlosen nähern. Sowohl Grothe als auch Hall und Robertson argumentieren allerdings, dass das Projekt schlussendlich bloß eine privilegierte (Teil-)Öffentlichkeit anspricht und es fraglich bleibt, ob es über den Rahmen der Ausstellungen in alltägliche Praxen integriert werden könne (Grothe 2015: 97; Hall, Robertson 2001: 22).

Castellano und Raposo sprechen in ihrer Analyse der kommerziellen, kulturellen Aneignungen der „Afro Lisboa“ Kulturszene in Lissabon und Umgebung hingegen von einer „contemporary art-led“ (Castellano, Raposo 2020: 331) Gentrifizierung. Ausgangspunkt ist die Auseinandersetzung diverser Künstler*innen afrikanischer Abstammung mit der kolonialen Geschichte Portugals, um kulturelle Symbole neu zu definieren, durch kreative Prozesse ethnisches Erbe umzuinterpretieren und immer noch gängige *Othering*-Prozesse der hegemonialen, weißen Gesellschaft zu unterwandern. Die Autoren beschreiben weiters den Prozess, wie die Künstler*innen kommerziell instrumentalisiert werden, um den kosmopolitischen, multikulturellen Imagefaktor der portugiesischen Hauptstadt zu steigern. Sie betonen aber, dass sich die kulturellen Produzent*innen durch verschiedene gemeinschaftliche kreative Strategien gegen die neoliberale Aneignung und Gentrifizierung (erfolgreich) wehren können und durch *bottom-up* Ansätze auch auf einer transnationalen Ebene kulturelle, postkoloniale Identitäten schaffen (Castellano, Raposo 2020).

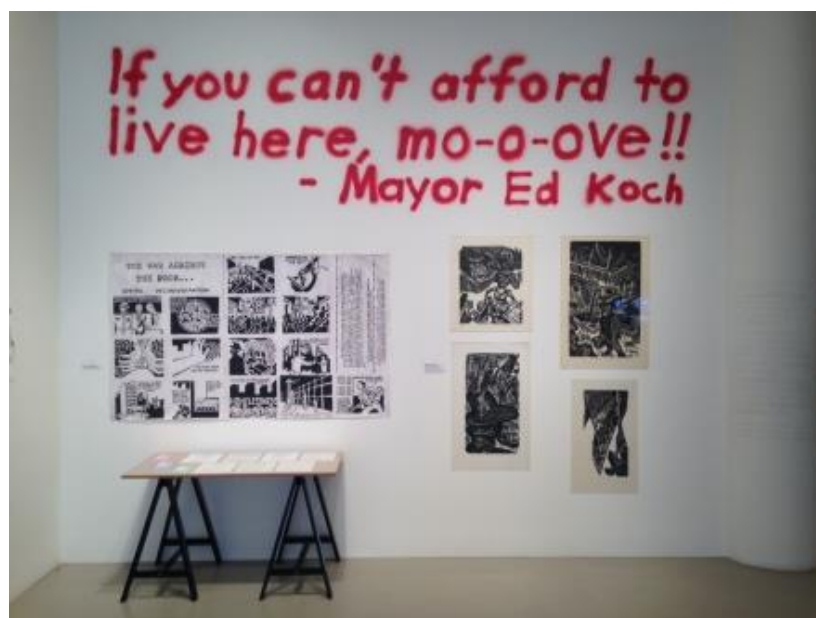


Abb. 6: *If you lived here ...* – Martha Rosler, New York 1989²⁵

²⁵ <http://artobserved.com/2016/07/new-york-martha-rosler-if-you-cant-afford-to-live-here-mo-o-ove-at-mitchell-innes-nash-through-july-9th-2016/> (zuletzt abgerufen am: 29.4.2021)

Campos und Sequeira beziehen sich ebenso auf Lissabon, setzen den Fokus aber vor allem auf den durch Straßenkunst aufkommenden Tourismus. Straßenkunst (Urban Art) beschränkt sich hierbei vor allem Graffiti, Wandmalereien oder Stencils. Die Autor*innen machen in ihrer Analyse zwei Subkategorien kulturellen Tourismus‘ aus: dem klassischen *Kunsttourismus*, welcher sich an Theatern, Galerien, Konzerten, etc. abarbeitet, stellen sie den *kreativen Tourismus* entgegen, der sich als Alternative zum Massentourismus versteht und Praktiken wie Urban Art miteinbezieht. Zwar sprechen sie auch hier von *artwashing*, also der neoliberalen Instrumentalisierung von Kunst und der daraus folgenden Gentrifizierung, ihr Hauptaugenmerk liegt aber auf der Herausfilterung der entscheidenden Akteur*innen, die an der *Touristification* teilnehmen. Durch diesen Prozess wurde das Image Lissabons in den internationalen Medien gekräftigt und Tourismus und Straßenkunst haben in der Folge stark profitiert, was schlussendlich auch lokalen Akteur*innen (Künstler*innen, Vermittler*innen, etc.) zugute gekommen wäre (Campos, Sequeira 2020).

2.2.5 Soziale Inklusion

Zum Abschluss dieses Kapitels stellt sich nun die Frage, wie eine Kunst im öffentlichen Raum, trotz der im vorherigen Kapitel dargelegten Dynamiken spätkapitalistischer, global konkurrierender Städte, dennoch soziale Inklusion erreichen kann. Im Zuge einer *Kunst im öffentlichen Interesse*, die sich der Behandlung gesellschaftlich relevanter Themen verpflichtet, scheint die Konstruktion von Communitys und die identitätsstiftende Funktion durch eine öffentliche Kunst ein zentrales Anliegen geworden zu sein. Prinzipiell lässt sich sagen, dass die Frage nach Inklusion anhand zweier Stränge verläuft: an der Art und Weise wie ein Kunstwerk als Teil des urbanen Raums wahrgenommen wird und an dem Prozess seiner Entstehung (vgl. Sharp et al. 2005: 1020). Weshalb also erst der öffentliche Raum dieses Potential innehaben kann, wie dieses Ziel zu erreichen ist und weshalb trotz der meist gut gemeinten Absichten die Beantwortung dieser Frage dennoch äußerst schwierig fällt, soll in diesem Abschnitt genauer erläutert werden.

Die Frage nach dem Publikum

Für Ulf Wuggenig ist die Verteidigung des Kunsthistorikers Thomas Crow, dass man das moderne Museumspublikum nicht als elitär bezeichnen dürfe, auf Grund der vorliegenden Empirie unzulässig. Aus einer *Die offene Bibliothek* von Clegg & Guttman begleitenden Studie des Jahres 1993, wurden auch Daten von Museumsbesucher*innen in Paris, Wien und

Hamburg erhoben, die eindeutig die „‘unbequeme Tatsache‘“ (Wuggenig 2001b: 47) bewiesen, dass ein hohes kulturelles, als auch – wenn doch etwas schwächer – ökonomisches Kapital im Museumspublikum stark überrepräsentiert sind. Zwar fällt das soziale Gefälle auch im internationalen Vergleich unterschiedlich aus – die soziale Exklusivität des Museumspublikums ist in Paris am höchsten, in Wien etwas niedriger und in Hamburg am niedrigsten²⁶ –, dennoch ist es im Vergleich zum Publikum im öffentlichen Raum wesentlich stärker (Wuggenig 2001b: 44 ff.).

Petra Hornig hat 2010 in München ebenso eine vergleichende Analyse zwischen dem Museumspublikum der *Pinakothek der Moderne* und dem außer-institutionellen Publikum rund um die Kunstinstallation *Pampel* am Frauenplatz durchgeführt. Sie ist zu dem Ergebnis gekommen, dass bei einigen Aspekten kein allzu großer Unterschied festzustellen sei: so waren beispielsweise beide Teil-Publika durch ihr junges Alter und niedriges ökonomisches Kapital gekennzeichnet. Dennoch war auffällig, dass bei dem Kunstwerk im öffentlichen Raum, die Bevölkerung dem soziodemografischen Durchschnitt Deutschlands näherkam, also Personen angesprochen wurden, die sonst kaum mit Kunst konfrontiert waren. Insofern war der Bildungsstand der Rezipient*innen am Frauenplatz wesentlich heterogener. Entscheidend ist aber auch, dass das Publikum bei *Pampel* dort eher zufällig eingetroffen ist; die relativ zentrale Lage schien dies zu begünstigen (vgl. Hornig 2010). Ob aber wegen der rein quantitativen „Demokratisierung“ durch den öffentlichen Raum in diesem Zusammenhang auch von sozialer Inklusion zu sprechen ist, darüber ließe sich streiten. Als plastische Installation hat sie weder partizipative noch identitätsstiftende Merkmale aufweisen können; künstlerische Praxen, die seit dem Paradigmenwechsel der 1980er Jahren sehr entscheidend für die Debatte einer Kunst im öffentlichen Raum geworden sind.

Partizipation als künstlerische Praxis

Obwohl der Begriff der Partizipation in seiner sehr allgemeinen Formulierung, also der „Teilhabe einer Person beziehungsweise einer Gruppe an Entscheidungsprozessen oder Handlungsabläufen in übergeordneten Strukturen“ (Wege 2006: 236, zit. n. Mader 2015: 97), eine eher positiv konnotierte Bedeutung innehat, lässt er sich als künstlerische Strategie noch lange nicht zur demokratisierenden Zauberformel emporheben, wodurch jedes Kunstwerk plötzlich egalitär für alle Menschen zugänglich wäre. Als bloße „Mitmach-Kunst“ (Hildebrandt

²⁶ Den unterschiedlichen Grad der Ausschlussmechanismen erklärt Wuggenig durch den Status der Stadt im internationalen Wettstreit um Prestige. Paris hat als Nationalmetropole im globalen Vergleich einen größeren kulturellen Wert als Wien und vor allem als Hamburg (siehe Kap. 2.2.4).

2012: 736) kann sie nämlich auch zur einer rein „oberflächlichen Vergnügung“ (Büttner 1997: 140) instrumentalisiert werden. Beschränken sich partizipatorische Interaktionen bloß auf ihre spielerischen Komponente, verlieren sie jegliches kritische Potential und laufen schlussendlich nur darauf aus, dem/der Konsument*in eine schöne und angenehme Zeit (im städtischen Raum) zu bescheren (Guinard, Margier 2018).

Community Based Art

Für eine *Kunst im öffentlichen Interesse*, die gesellschaftliche Probleme ansprechen und bewältigen möchte, sollte Partizipation also nicht mehr bloß als sanfte Versöhnung von Kunst und Publikum verstanden werden, sondern als Instrument zur Wiederherstellung von als verschwindend geltenden urbanen Communitys. Erst dann liegt ihr das Potential inne, wie Nina Felshin es formuliert, zu einer Form der Ermächtigung (*empowerment*) eben dieser zu führen:

Participation is thus often an act of self-expression or self-representation by the entire community. Individuals are empowered through such creative expression, as they acquire a voice, visibility, and an awareness that they are part of a greater whole. The personal thus becomes political, and change, even if initially only of community or public consciousness, becomes possible. With activist art, participation, as Jeff Kelly puts it, can also be ‘a dialogical process that changes both the participant and the artist.’ (Felshin 1995: 12 zit. n. Grothe 2015: 219)

Um gegen Probleme der Privatisierung und Technisierung zu kämpfen, bringen Balarezo und Karimi Kunst im öffentlichen Raum mit dem Begriff des *Tactical Urbanism* in Verbindung: „Tactical Urbanism is a bottom-up approach to neighbourhood building and activation using short-term, low-cost, and scalable interventions and policies.“ (Balarezo, Karimi 2017: 587) Ziel dieses, von diversen Disziplinen angewandten Ansatzes ist es, auf einer lokalen Dimension Städten und deren Einwohnern zu helfen, langfristige und greifbare Veränderungen zu entwickeln. Kunst im öffentlichen Raum kann hierbei eben eine derartige Strategie darstellen. Ihre integrative Dynamik sei dabei in der Lage Communitys aufzubauen, welche wiederum lokale ökonomische Strukturen stärken und Raum produzieren kann (vgl. Balarezo, Karimi 2017).

Für die NGPA war es eines der zentralen Ziele, nicht mehr bloß einen kunstimmanenten Aufklärungsversuch zu beanspruchen (vgl. Lewitzky 2005: 97) sondern durch die Teilhabe des Publikums eine Identifikation der Bevölkerung mit dem Kunstwerk herzustellen (vgl. Kwon 2002: 96). Auch auf der bürokratischen Ebene sollten von nun an außerhalb des Kunstfelds agierende Community Repräsentant*innen in diversen Kommissionen involviert werden, um auch bei der Entscheidungsfindung über öffentliche Kunst mitwirken zu können (vgl. Kwon

2002: 81). Anhand der *Culture in Action*-Ausstellung macht Kwon vier verschiedene Strategien der Community-Konstruktion fest:

Bei Suzanne Lacy's *Full Circle* (Abb. 7 & 8) ist der Begriff zunächst sehr lose als „Community of Mythic Unity“ (Kwon 2002: 118) zu verstehen. Für dieses Projekt verteilte Lacy 100 Kalkstein-Brocken über die ganze Stadt, die – ausgeschmückt mit Bronze-Tafeln – 100 Frauen ehren sollten, die sich aktiv an der Gestaltung des öffentlichen Lebens in Chicago beteiligten. Was diese Frauen also zu einer Community machte, war weniger der Ort an dem sie wohnten, sondern vielmehr ihre „transhistorische, transkulturelle, und gender-spezifische ‚Sensibilität‘“ (Übers. d. Verf. Kwon 2002: 118). Auch waren die kreierten Komitees nicht am kreativen Schaffensprozess, sondern lediglich an der Auswahl der geehrten Frauen beteiligt.



Abb. 7 & Abb. 8: *Full Circle* – Suzanne Lacy, New York 1992-1993²⁷

„‘Sited’ Communities“ (Kwon 2002: 120) stellt hingegen die wohl gängigste Form dar und fasst bestehende Communitys ins Auge, welche schon klar definierte Identitäten und etablierte Standorte innerhalb einer Stadt innehaben. „Invented Communities (Temporary)“ (Kwon 2002: 126) werden erst durch den Schaffensprozess des Projekts temporär konstituiert und unterscheiden sich von „Invented Communities (Ongoing)“ (Kwon 2002: 130) meist dadurch, dass die Künstler*innen bei der zweiten Variante einen direkten Zugang zu den entsprechenden Nachbarschaften und Gegenden haben. Die Communitys können also aufgrund ihrer Unabhängigkeit von kuratorischen und institutionellen Bedingungen leichter über die Dauer des Projekts hinweg bestehen bleiben.

Der – wie Hildebrandt sie nennt - *affirmativen Lesart*, die der Kunst im öffentlichen Raum (in diesem Zusammenhang eben auch oft als *Community Based Art* verstanden) eine „integrative,

²⁷ <https://www.suzannelacy.com/full-circle/> (zuletzt abgerufen am: 29.4.2021).

aktivierende und identitätsstiftende Funktion“ (Hildebrandt 2012: 733) zuschreibt, liegt insofern die zentrale These zu Grunde, dass sie aktiv gegen eine auf Grund ökonomischer Rückgänge in vernachlässigten Stadtteilen entstehende Fragmentierung kommunalen Zusammenhalts wirken könne: “It is claimed that public art can do more than just promote *senses of community*; rather, it can be active in the development of tangible networks and interpersonal links, promoting social development and cohesion.” (Hall, Robertson 2001: 10). Die Advokat*innen dieser Lesart argumentieren, dass durch partizipatorische Praxen neue Diskursebenen entstehen würde, die Bewusstsein schaffen, Netzwerke bilden und Gefühle von Stolz innerhalb der Community kreieren. Spezifische Orte würden durch Kunst im öffentlichen Raum wieder mit Identität und Einzigartigkeit aufgeladen, wodurch Communitys sich wieder mehr mit ihrem urbanen Milieu auseinandersetzen würden (vgl. Hall, Robertson 2001).

Sowohl Sharp et al., als auch Zitcer und Almanzar heben hier drei wichtige Elemente hervor: Um soziale Inklusion in einer Stadt zu ermöglichen, muss Kunst im öffentlichen Raum in der Lage sein, erstens sichtbar zu machen, zweitens hörbar zu machen und drittens durch Partizipation ein Gefühl der Zugehörigkeit und auch des (kollektiven) Besitzes zu prägen (vgl. Sharp et al. 2005; vgl. Zitcer, Almanzar 2020). Dabei sind sie sich aber der ständigen Differenz der Personen auch innerhalb festgelegter Communitys bewusst und heben vor allem die Prägung eines konfliktuellen Charakters hervor: „However, as communities within communities are not water-tight spaces, this will not prohibit members of nearby neighbourhoods from (mis)using the public art too.“ (Sharp et al. 2005: 1019) Zitcer und Almanzar entwickeln in der Folge einen praktisch anwendbaren, methodischen „Guide for decision makers“ (Zitcer, Almanzar 2020), der sich aus den Elementen *Zeit*, *Ort* und *Stimme* zusammensetzt und bei der Planung von Kunst im öffentlichen Raum als Werkzeug der kulturellen Repräsentation dienen soll.

Kritik an der Community

Trotz der (meist) guten Intention einer *Community Based Art*, wird dennoch auf verschiedene Gefahren aufmerksam gemacht: Kwon verweist hier beispielsweise auf Hal Foster, für den *Community Based Art* dann problematisch wird, wenn sie sich eine anthropologische Methodik aneignet. Der/die Künstler*in als Ethnograph*in, dessen/deren Rolle in der Zusammenarbeit mit der Community unhinterfragt akzeptiert wird, läuft Gefahr, marginalisierte Gruppen zu objektivieren: „The ‚other‘ of the dominant culture thus becomes objectified once again to satisfy the contemporary lust for authentic histories and identities. [...] In this way, Foster

argues, community-based artists may inadvertently aid in the colonization of difference“ (Kwon 2002: 138 f.). Kwon kritisiert außerdem mit Grant Kester paternalistische Strukturen einer *Community Based Art*, die, wenn sie den Individuen marginalisierter Gruppen eine zu hohe Selbstverschuldung ihrer eigenen Situation zuschreibt, spätkapitalistische, sozioökonomische, politische und kulturelle Tendenzen außeracht lässt, welche an der ursprünglichen Situation der Community mitverantwortlich sind (vgl. Kwon 2002: 142 f.).

Für Kwon selbst greifen aber beide Ansätze zu kurz, da sie vor allem die kuratorische Dimension nicht erfassen würden. Es ist nämlich die institutionelle Intervention und der institutionelle Druck, der die Beziehungen zwischen Künstler*innen und Communitys ermöglicht und dementsprechend beeinflusst. Zwar dürfe man die Künstler*innen und Community Gruppierungen nicht als ohnmächtige Figuren betrachten, es ist aber vor allem das komplexe Machtnetzwerk, in dem diese Zusammenkünfte entstehen, welches es zu analysieren gilt (vgl. Kwon 2002: 141).

Andere - so wie beispielsweise Bishop und Marchart – warnen schließlich vor einer Kunstpraxis die sich als Sozialarbeit (oder „social engineering“ (Bishop 2012: 5, zit. n. Mader 2015: 98)) versteht und somit politische Arbeit aus der Verantwortung zieht (vgl. Marchart 2015: 1). Lewitzky zeigt in diesem Zusammenhang auf, dass es in den USA auch schon zu einer „Umwidmung staatlicher und privatwirtschaftlicher Fördergelder für Projekte im öffentlichen Raum gekommen ist.“ (Lewitzky 2005: 100)

Neben der grundsätzlichen Kritik, dass Advokat*innen der *affirmativen Lesart* zu wenig empirisches Material vorzuweisen hätten, um ihre Behauptungen entsprechend beweisen zu können, kritisieren Hall und Robertson vor allem deren essentialistisches Verständnis von Communitys. Anstatt sich dem Mythos der Harmonie hinzugeben, appellieren sie an ein Bewusstsein der Unterschiedlichkeiten im öffentlichen Raum (Hall, Robertson 2001: 19). Ähnlich verläuft auch Deutsches Kritik; wie wir schon gesehen haben, entsteht für sie öffentlicher Raum und Demokratie eben nicht dort, wo Harmonie geschaffen wird, sondern wo Konflikt entsteht:

„[C]ommunity involvement“ in the selection of works of art or the „integration“ of artworks with the spaces they occupy [...] may be necessary, in some cases even fruitful, but to take for granted that they are democratic is to presume that the task of democracy is to settle, rather than sustain, conflict. (Deutsche 1996: 270)

Die Festlegung von Communitys, würde schließlich auch Gefahr laufen, in eine Ausdifferenzierung einzelner Gruppen zu münden, die „die letztlich nur als Produktion von Differenz bzw. Authentizität und affirmative[r] Standortwerbung funktioniert, die gesellschaftliche Prozesse der Segregation verstärkt.“ (Lewitzky 2005: 99) Im schlimmsten Falle würde dies, so Lewitzky, in Prozesse der Gentrifizierung (siehe Kap. 2.2.4) fußen.

Sharp et al. verweisen schließlich noch auf Calcutt, wenn sie sagen, dass die Erwartungshaltung an Kunst im öffentlichen Raum, tatsächlich gesellschaftliche Probleme zu lösen, möglicherweise übertrieben, wenn nicht gar naiv ist (vgl. Sharp et al. 2005: 1019).

(Nicht) gelungene Partizipation

Die eingangs schon erwähnte *Offene Bibliothek* (Abb. 9) (in Graz, Mainz und Hamburg seit 1991) von Clegg & Guttmann, stellt eines der prominentesten partizipativen Kunstwerke im deutschsprachigen Raum dar. Wie der Name schon verrät, handelte es sich um kleine, öffentlich zugängliche Bücherregale, die in verschiedenen Teilen der Stadt platziert, unterschiedliche Teilöffentlichkeiten dazu animieren sollten, an dem Kunstprojekt teilzunehmen, indem sie Bücher entnehmen oder hinzulegen. In Hamburg waren vier solcher Bibliotheken aufgestellt. Entscheidend für das Werk war, dass die Rezeption und Partizipation sehr unterschiedlich ausfielen: In Volksdorf, einem der privilegiertesten Wohnquartiere der Stadt, wurde das Werk hauptsächlich positiv aufgenommen, die Anzahl der Bücher stieg sogar im Verlauf des Projekts und der Ort wurde zu einem gemeinschaftsbezogenen Kommunikationspunkt, der von der Bevölkerung aktiv in Stand gehalten wurde. In Kirchdorf hingegen, einem der untersten sozialen Ränge Hamburgs, waren die Bücher sehr schnell aus der Vitrine gestohlen, das Glas wurde zerbrochen und das Werk verfiel dem Vandalismus²⁸. Wuggenig analysiert diesen Prozess anhand des Konzepts des *sozialen Raums* von Bourdieu, dessen Theorie in Kapitel 3.2 noch genauer dargelegt wird. Fürs erste bleibt nur zu erwähnen, dass sowohl das Volumen als auch die Strukturierung von Kapital und dessen Manifestierung im sozialen, sowie physischen Raum, eine derartig unterschiedliche Rezeption erklärt (Wuggenig 2001a: 40 - 58). Während Wuggenig den exklusiven Charakter nach unten zwar sehr deutlich beschreibt, ist Maders Urteil wesentlich konkreter. Sie wirft dem Projekt vor, trotz seiner soziologischen Begleitung, die daraus resultierenden wissenschaftlichen Erkenntnisse keineswegs eingebaut oder verarbeitet zu haben, so dass der „direkt-demokratische Prozess“ der – nach Beuys – *sozialen Plastik* eher eindimensional war und bloß „problematische Effekte demographischer Strukturen öffentlich reinszenierte“ (Mader 2015: 103).

²⁸ Fisch macht Funktionslosigkeit als einen zentralen Antreiber von Vandalismus aus (vgl. Fisch 2000: 35 ff.)

Ein von vielen Seiten als gelungen wahrgenommenes partizipatives Projekt war das – ebenso in Hamburg stattfindende – *Park Fiction* (Abb. 10). 1995 haben sich verschiedene Künstler*innen mit der Bürgerinitiative *Hafenrandverein e.V.* zusammengetan, um den Bau eines, durch verschiedenste Akteur*innen und vor allem mit Hilfe der Bewohner*innen, gestalteten Parks im Stadtteil St. Pauli zu organisieren. Mit Umfragen, Diskussionsveranstaltungen und vielen künstlerischen Interventionen wie Straßenfesten, Konzerten, Lesungen, Theateraufführungen, etc., wollten sie „ein ‚zukunftsweisendes Verständnis‘ von Kunst im öffentlichen Raum in die Praxis umsetzen.“ (Mader 2015: 105) Ziel war es, der Umgestaltung des an das Gelände anschließenden Pinnasbergs für die Imagesteigerung und Tourismusattraktion der Stadt, entgegenzuwirken. 2003 schließlich realisiert, waren nicht nur die urbanen, sondern auch die künstlerischen (das Projekt war auch bei der documenta 11 vertreten) Erfolge riesig. Für Lewitzky berücksichtigt das Projekt „die Forderung Lefebvres nach dem Einbringen der Kreativität der Bevölkerung bei der Stadtgestaltung, um dem von ihm formulierten utopischen Ideal der verstädterten Gesellschaft zu entsprechen.“ (Lewitzky 2005: 117) Auch war das partizipative Ideal keineswegs auf ein Verständnis des Publikums als reine Statist*innen begrenzt, sondern konnte dem Begriff laut Mader in vollen Zügen gerecht werden (Mader 2015: 106 f.).



Abb. 9: Offene Bibliothek – Clegg & Guttmann, Hamburg 1991²⁹

Abb. 10: Park Fiction³⁰ – Hamburg 1995

²⁹ <https://www.stadtmarketing.eu/die-offene-bibliothek/03offene-bibliothek/> (zuletzt abgerufen am: 29.4.2021)

³⁰ https://www.researchgate.net/figure/Park-Fiction-Neighborhood-Network-Montage-by-C-Christoph-Schaefer-using-a-diagram-from_fig5_277299628 (zuletzt abgerufen am: 29.4.2021)

2.2.6 Exkurs: Wien

Kunst am Bau:

Abschließend soll an dieser Stelle noch ein kurzer Überblick zum Thema Kunst im öffentlichen Raum in Wien gegeben werden. Ebenso wie in Deutschland und den USA, sollte auch in der österreichischen Hauptstadt die prekäre Lage der Künstler*innen der Nachkriegszeit durch Kunst am Bau Projekte verbessert werden. So wurden Ende der 1940er Jahre Verhandlungen zwischen den Künstler*innen und den diversen (heute sind es 70) Magistratsabteilungen angesetzt, um künstlerische Initiativen in die Architektur einzubauen:

Es wurde vorwiegend jene Kunst präsentiert, die den Durchschnitt dessen vertritt, was in den 50er Jahren in der Breite der künstlerischen Produktion entstand und weniger das, was als Avantgarde im Figurativen wie im Abstrakten empfunden wurde. (Nierhaus 1993: 178)

Nachdem die Förderung zwar anerkannt wurde, haben deren Umsetzungen bis in zweite Hälfte der 1950er Jahre gedauert. Ziel sollte es sein, vor allem bei den Wiener Gemeindebauten den Gebrauchswert der Stadt durch Skulpturen, Reliefs und Wandmalereien zu steigern. Das Ergebnis war aber ein ähnliches wie in anderen Ländern: Desinteresse der Bevölkerung an autonomen Kunstwerken, die keinen Eingang in den Alltag finden konnten. Bis 1970 wurden derartige Projekte noch stark gefördert, ehe sie ab 1972 jedoch zunehmend an Relevanz einbüßen mussten (vgl. Nierhaus 1993: 35 f.). Auch wurde in der Blütezeit (1960er Jahre) weniger auf Künstler*innen, als vielmehr auf Architekt*innen gesetzt.

KÖR GmbH:

An zweiter Stelle ist noch das Buch *Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968* (Edlinger 2009) zu nennen. Erschienen im Jahre 2009, werden hier in chronologischer Reinform öffentliche Kunstprojekte in der österreichischen Hauptstadt dargelegt und kunsthistorisch kommentiert. Das Buch wurde von der Kunst im öffentlichen Raum GmbH und der Kunsthalle Wien herausgegeben, mit einem Vorwort des damaligen Vizebürgermeisters (heutigen Bürgermeisters) Michael Ludwig eingeleitet und versteht Kunst im öffentlichen Raum „als Modul in integralen Stadtentwicklungskonzepten. Kunst wird nicht wie in den traditionellen Kunst-am-Bau-Modellen fertigen Bauprojekten nachträglich „aufgepfropft“, sondern von vornherein als wesentlicher Bestandteil urbanistischer und städtebaulicher Politik mitgedacht und milieuspezifisch entworfen.“ (Edlinger 2009: 11). Dieser Zugang scheint auf den ersten Blick in den in Kapitel 2.1 dargelegten kunsthistorischen Diskurs hineinzupassen und sich dem Paradigma einer *Kunst im öffentlichen Interesse* zu verschreiben und verweist

außerdem auf die für diese Arbeit wichtige Verknüpfung institutioneller Planung öffentlicher Kunst mit städtepolitischen Initiativen.

Wiener Aktionismus:

Ob es ein Zufall ist, dass das Buch genau dort anfängt, wo die künstlerischen Interventionen des *Wiener Aktionismus* ihren Höhepunkt erreichen, bleibt an dieser Stelle dahingestellt. Seit 1960 hatte diese Bewegung diverse, äußerst provokante Kunstprojekte organisiert, welche sich seit 1965 hauptsächlich im öffentlichen Raum bewegten. Mit der Aktion *Kunst und Revolution* aus dem Jahre 1968 im Neuen Instituts Gebäude (NIG) der Universität Wien, hatten sie schließlich ihren bisher größten Skandal evoziert: Von der *Kronenzeitung* als „*Uni-Ferkelei*“³¹ bezeichnet, brachen die Künstler hier mit allen erdenklichen Tabus: Nacktheit, Masturbation, Selbstverstümmelung, Verschmieren der eigenen Exkremente, etc. Zwar wurde diese Aktion (im Gegensatz zu anderen Aktionen, wie beispielsweise dem *Wiener Spaziergang* von Günter Brus) nicht im städtischen Raum durchgeführt, aber durchaus im öffentlichen Raum: die Wahl der Universität wurde bewusst gewählt, da die politischen Parteien – die sie durch diese Aktion kritisieren wollten – in dieser Institution keine Autorität besaßen: „Wenn die Künstler auf das Bewusstmachen des räumlichen Kontexts zielen, so ist damit auch der Kontext der Institution, einer gesellschaftlichen Struktur und seiner ökonomischen bzw. politischen Grundlagen gemeint.“ (Werkner 2007: 188). Im Zuge einer Erweiterung des Begriffs der *Ortsspezifität* (siehe Kap. 2.2.1) kann man diese Aktion durchaus als Vorreiter sehen. Während zwar der physische Ort eine äußerst wichtige Rolle für das Projekt spielte, waren es vor allem seine institutionellen und sozialen Komponenten, die ihm die gesellschaftliche Reichweite und kunsthistorische Relevanz beismessen konnten. Auch anhand der Rezeption lässt sich dieses Werk gut durch die in Kapitel 2.2.2 formulierte Gegenüberstellung zwischen *Urban Guerilla* und *Vandalismus von unten* erklären.

Schlingensiefs Container:

Ein weiteres wichtiges interventionistisches Kunstprojekt Wiens wurde 32 Jahre später hinter der Wiener Staatsoper aufgeführt. Von den Wiener Festwochen organisiert (in der Geschichte Wiens eine der zentralsten Institutionen für öffentliche Kunst) schlug im Jahre 2000 das Kunstprojekt *Ausländer raus! Schlingensiefs Container* (Abb. 11) ebenso weitreichende Wellen und wurde von Timon Beyes im Jahre 2010 genauer analysiert. Das Kunstprojekt,

³¹ <https://www.derstandard.at/story/3302771/68er-uni-ferkelei-revisited-in-die-kunstgeschichte-eingegangen>
(zuletzt abgerufen am: 29.4.2021)

welches stark an die Fernseh-Show Big Brother erinnerte, umfasste eine 7-tägige Installation, in der Asylwerber aus einem neben der Wiener Staatsoper aufgestellten Container - der quasi als Metapher für den Staat Österreich galt - öffentlich herausgewählt wurden. Begleitet wurden diese Verfahren von fremdenfeindlichen Wahlplakaten der – zu dieser Zeit mitregierenden – FPÖ (Freiheitliche Partei Österreichs) („Ausländer raus“). Ebenso wie Ancel und Girel, verweist Beyes in seiner Analyse dieser Intervention auf das Potential von Kunst: „disrupt urban orders [and] reassemble what is visible and expressible“ (Beyes 2010: 231). Anstatt die Xenophobie der FPÖ aber bloß zu kritisieren, schuf Schlingensief eine „parasitäre Taktik der Überidentifikation“ (Übers. d. Verf. Beyes 2010: 234) wodurch die Trennlinie zwischen Kunst und echtem Leben verschwamm. Insofern wurden Betrachter*innen auch automatisch zu Teilnehmer*innen, in dem sie entweder dem Kunstwerk als Gesellschaftskritik oder der mitgeteilten Äußerungen applaudierend zusprachen. Inklusion und Exklusion werden hier also vor allem durch den reellen Charakter des Kunstwerks verhandelt.



Abb. 11: Ausländer raus! Schlingensiefels Container, Christoph Schlingensief – Wien 2000³²

SoHo Ottakring:

Aus einer stadtsoziologischen Sicht und – so Hildebrandt – der *kritischen Lesart* verpflichtet, ist hier abschließend noch die Analyse 2009 zum Kunstprojekt *SoHo in Ottakring* von Philipp Rode aus dem Jahre zu nennen. Er analysierte das Festival auf das Spannungsfeld zwischen Aufwertungsdiskursen über Stadträume im Zuge ökonomischer Standortpolitik und sozialstrukturellen Veränderungen. Rode kommt zu dem Ergebnis, dass auf Grund des Projekts starke Veränderungen des Brunnenviertels zu erkennen sind. Einerseits hat sich durch „den

³² <https://www.spiegel.de/geschichte/christoph-schlingensiefel-der-asylbewerber-container-in-wien-a-1065826.html#fotostrecke-6912527c-0001-0002-0000-000000132505> (zuletzt abgerufen am: 24.4.2021)

Aufwertungsprozess [...] eine Pluralität von Lebensstilen und -kulturen etablieren können“. Die Partizipation der lokalen, migrantischen Bevölkerung wurde ebenfalls stark gefördert, hatte aber andererseits auch zur Folge, „dass die kulturelle Trennung der verschiedenen Lebenswelten noch durch die Differenzierung in arbeitende und konsumierende Bevölkerung verstärkt wird“ (Rode, Wanschura 2009: 145). Dieses Ergebnis lässt sich sehr gut an den in Kapitel 2.2.4 und auch 2.2.5 dargestellten Kriterien erklären: als Urban Redevelopment Strategie kann das Projekt einerseits als wirtschaftliche Standortverstärkung und *flagship*-Projekt, andererseits aber auch als identitätsstiftendes Community-Projekt verstanden werden. An diesem Beispiel lässt sich gut festmachen, wie schwierig eine solche Unterscheidung oftmals zu treffen ist.

3. Theorie:

Nachdem im letzten Kapitel vor allem auf die kunsthistorischen und stadtsoziologischen Debatten über Kunst im öffentlichen Raum eingegangen wurde, sollen in diesem Kapitel die der Arbeit zu Grunde liegenden Theorien dargelegt werden. Hierfür wird zunächst Henri Lefebvres *Recht auf Stadt* und seine Theorie zur Raumproduktion erläutert, um den Zusammenhang zwischen herrschender Ideologie, Stadtentwicklung und (gesellschaftlichen Re-)Produktionsmechanismen im urbanen Raum aufzuzeigen. Schließlich soll Pierre Bourdieus entwickelte Raumtheorie und dessen Begriffsunterscheidung zwischen dem physischen und sozialen Raum erklärt werden, um in diesem Zusammenhang auf Klassifikations- und Distinktionsmechanismen innerhalb der Stadt hinzuweisen.

3.1. Henri Lefebvre

Der französische Soziologe und Philosoph Henri Lefebvre (1901-1991) baut seine Theorie zunächst historisch auf, indem er sich, in der Tradition von Marx, an der Industrialisierung und deren Folgen der Ausbeutung der Arbeiterklasse durch die herrschende Klasse im Zuge des Kapitalismus und Neokapitalismus abarbeitet. Zentral für seine Thesen ist aber die Frage nach dem *Ort*, der die rationalisierte Produktion von Konsumgütern, die *Vergesellschaftung der Gesellschaft* (also die Funktionalisierung einzelner Individuen zu einer gemeinsamen Einheit), Handel, Tausch, Profitmaximierung und Kapitalanhäufung überhaupt erst ermöglicht. Denn

was Marx seiner Zeit noch nicht aufzeigen konnte, war die Rolle der Stadt und „dass die Urbanisierung und *das Urbane* den *Sinn* der Industrialisierung enthalten“ (Lefebvre 2016: 123). Während sich die Industrie anfangs noch an den Rohstoffquellen oder Handelswegen außerhalb der Städte orientierte, dort also ihre Lager (Fabriken) aufschlug, näherte sie sich mit der Zeit den städtischen Zentren und überwältigte diese. Insofern ist der Übergang von der industriellen in die urbane Phase und der damit einhergehenden „*Urbanisierung der Gesellschaft*“ (Lefebvre 2016: 114) zentral für den Fortbestand des Kapitalismus. Industrialisierung und Urbanisierung stellen also zwei Aspekte desselben, *zweifachen Prozesses* dar, in dem „[m]it der Konzentration des Kapitals [...] die Konzentration der Städte einher[ging]“ (Lefebvre 2016: 35). Aufgrund der Urbanisierung spielt die räumliche Komponente eine zentrale Rolle für die Planung der Produktion: „the planing of the modern economy tends to become spatial planning“ (Lefebvre 1979: 286).

Insofern stellt der städtische Raum auch den ideologischen Ort der Reproduktion von Gesellschaft und sozialen Verhältnissen dar. Herrschaft über Raum ist also eine der bedeutendsten Formen der Machtausübung. Die Stadt ist nicht bloß als neutral organisiertes, physisches Objekt, sondern als sozial produzierte und produzierende Entität zu verstehen. Darin liegt schließlich auch „die Besonderheit der Stadt [...]“. Sie verändert sich also in dem Maße, wie sich die Gesellschaft als Ganzes verändert.“ (Lefebvre 2016: 81) In der Folge entwickelt Lefebvre kritische Ansätze, welche sich der kapitalistisch-profitorientierten Stadtentwicklung der herrschenden Ideologie, deren negativen Implikationen sich vor allem auf die Bevölkerung und die Benutzer*innen der Stadt auswirken, antagonistisch entgegenstellt.

3.1.1 Krise der Stadt

Die mittelalterliche feudale Stadt, welche sich noch klar von Staat und Gesellschaft unterscheiden ließ, hatte das Potential ein geschlossenes System zu bilden. Trotz ihrer massiven Ungleichheiten zwischen den Mächtigen und Unterdrückten, zeugte sie durch die Kämpfe der verschiedenen Gruppen noch Zusammenheitsgefühle. Insofern war hier noch eine städtische Zentralität vorzufinden, deren *städtische Realität* den darin lebenden Menschen zugutekam. Ihr war die Schönheit und der Gebrauchswert noch eingeschrieben, da diejenigen die Macht und Reichtum besaßen, ihr Privileg noch durch Ausgaben in der Stadt rechtfertigten: „Repressive Gesellschaften waren sehr kreativ und reich an Werken.“ (Lefebvre 2016: 32).

Erst die Herstellung von *Produkten* statt *Werken* (*œuvre*), die Überordnung des *Tauschwertes* gegenüber dem *Gebrauchswert*, die *Ausbeutung* anstelle der *Unterdrückung* zerstört das Potential der „schöpferischen Fähigkeit“ (Lefebvre 2016: 33):

Die Stadt und die städtische Realität unterliegen dem Gebrauchswert. Der Tauschwert, die allgemeine Durchsetzung der Ware im Zug der Industrialisierung, unterwirft sich tendenziell die Stadt und die städtische Realität und zerstört die Stadt, die Zuflucht des Gebrauchswertes und Keim einer virtuellen Vorherrschaft und einer Aufwertung des Gebrauchs ist. (Lefebvre 2016: 33)

Ausgangspunkt für die *Krise der Stadt* ist also zunächst die Industrialisierung, die die alte Stadt und die städtische Realität überrennt, ihr Praxis und Idee entreißt: „Das urbane Soziale wird durch das industrielle Ökonomische negiert“ (vgl. Lefebvre 2016: 53). Dieser Prozess ist aber keineswegs natürlich entstanden. Vielmehr ist dabei die Rolle der herrschenden Klasse und deren *Klassenstrategie* hervorzuheben, die ihr erzeugtes Kapital bewusst verwendet, um Raum, Information und Wissen, aber auch Kultur und Kunst aktiv zu steuern.

In einem zweiten Schritt breitet sich die Urbanisierung schließlich aus. Lefebvre spricht hier vom *städtischen Gewebe*, um den organischen, ubiquitären Charakter der neuen Urbanisierung darzustellen und zwar aus zwei Richtungen: vom Land aus betrachtet, wird damit „eine allgemeine Tendenz zur Konzentration“ beschrieben: „Konzentration der Bevölkerung in den Marktflecken, in kleinen und großen Städten – Konzentration des Eigentums und der Bewirtschaftung – Konzentration der Organisation von Transport und Handelsbeziehungen etc.“ (Lefebvre 2016: 39). Ländliche Zentren – so wie es das Dorf noch eines war - und ihre traditionellen Grundlagen des Handwerks, des Handels und der Kultur gehen verloren. Neue, sich an der Industrie orientierende Ballungsräume entstehen. Von der Stadt aus betrachtet, breitet sich die Urbanisierung aus, es entstehen Peripherien und Industrienetzwerke, die sich vom Zentrum entfernen. Die alten städtischen Kerne erodieren und werden vom städtischen Gewebe angegriffen. Die Stadt *explodiert* und *implodiert* gleichzeitig während sich die städtische Gesellschaft verallgemeinert. Das urbane Leben dringt auf das Land vor und gibt die neuen, universalen Wertesysteme vor.

Die alte Zentralität der mittelalterlichen Stadt zerfällt und ebenso dessen städtische Realität. Aber die städtischen Zentren verschwinden eben nicht sondern werden im Kapitalismus von einer neuen Zentralität heimgesucht: zunächst als *Konsumzentrum*, mit seiner Doppelrolle „als Ort des Konsums und Konsum des Ortes“ (Lefebvre 2016: 41) und schließlich als

Entscheidungszentrum, also als Zentrum der Macht. Hier überdauert die städtische Wirklichkeit, wird wiederentdeckt geht aber „fortan in die *Produktionsmittel und die Maßnahmen zur Ausbeutung der gesellschaftlichen Arbeit* durch jene ein, die selbst über Information, Kultur, Entscheidungsmacht verfügen.“ (Lefebvre 2016: 195)

Neben der Frage nach der industriellen Organisation, die sich in der Stadtplanung manifestiert, stellt die Wohnungsfrage das zweite Problem dar. Von der Politik zur Zauberformel deklariert und fetischisiert gewährleistet der Staat von oben herab das Wohnen (sowie den Kulturbetrieb), um die Gesellschaft in den Arbeitersiedlungen abhängig zu machen (vgl. Lefebvre 2016: 139). Möglichst schnell wird viel Wohnraum geschaffen und neue Wohnkomplexe werden gebaut, die sich durch ihren funktionalen und abstrakten Charakter auszeichnen. Die städtische Segregation wird somit zur Ideologie der Klassenstrategie. „[D]as Elend des Wohngebiets“ (Lefebvre 2016: 196) löst das alte proletarische Elend ab: die Stadt wird hierarchisch in Bürokomplexe und Konsumstätten im Zentrum und Wohngegenden in der Peripherie, in die vor allem die Arbeiterklasse gedrängt wird, gegliedert.

Segregation tritt schließlich in verschiedenen Formen auf: „*spontan* (einkommens- und ideologieabhängig) – *freiwillig* (Einrichtung getrennter Räume) – *programmiert* (unter dem Zeichen der Raumordnung und des Plans)“ (Lefebvre 2016: 138), die Zuspitzung ist das Ghetto. Und trotz manch guter Intentionen diverser an der Stadtplanung partizipierender Humanist*innen oder Philanthrop*innen, beispielsweise die Arbeiterklasse „zu moralisieren“ indem man sie im Stadtbild in „eine Hierarchie einzubinden“ (Lefebvre 2016: 47) versucht, bleibt das Endergebnis dasselbe: die Zerstörung der Urbanität und des urbanen Bewusstseins. Die Rolle des kapitalistischen Unternehmens ist in dieser Dynamik von zentraler Bedeutung. Es ist Teil des gesellschaftlichen Drucks, der sich gegen die Politik stellt. Insofern steht es zwar oft im Konflikt mit dieser, reißt aber, ebenso wie der Staat, die (ursprünglich) städtischen Funktionen an sich, zielt auf „extreme Absonderung“ (Lefebvre 2016: 140) und entzieht der Stadt ihre Rolle als besondere Institution. Insofern ist die Krise der Stadt auch eine Krise der Institutionen; Aufgaben die eigentlich der städtischen Ebene angehörten, werden durch die produktivistische Rationalität ausgelöscht und finden sich „auf der Ebene des organisierten und kontrollierten Konsums, des überwachten Marktes“ wieder (Lefebvre 2016: 141).

Die individuelle Stadt kann in Folge der Internationalisierung des Kapitals und der internationalen urbanen Hierarchie nicht isoliert, sondern erst im globalen Kontext verstanden

und definiert werden (vgl. Kap. 2.2.4). Folglich ist die Krise der Stadt auch ein globales Phänomen. Sie ist aber nicht Ergebnis einer kohärenten, konstanten Absprache der Regierenden und Mächtigen, sondern variiert sowohl in ihren Ursachen als auch in ihren Auswirkungen je nach politischem Regime. So entstehen beispielsweise in den wenig entwickelten Ländern Elendsviertel, während in hochindustriellen Städten das „Wuchern der Stadt“ (Lefebvre 2016: 115) die Vororte und Peripherien angreift. Es ist das Alltagsleben, das schließlich das *Urbane* (also die soziale Morphologie, gegenüber der *Stadt*, die die materielle Morphologie beschreibt) am Leben hält.

3.1.2 Recht auf Stadt

Denn obwohl die Stadt nicht mehr *lebt*, sie nur noch Gegenstand des Spektakels, Tourismus und Konsums ist, besteht die „städtische Wirklichkeit [...] selbst noch in ihrem Zerfall fort“ (Lefebvre 2016: 121). Weiterhin versuchen die Bewohner*innen einen Gebrauchswert zu kreieren, so klein er auch sein mag, denn die gesellschaftlichen Bedürfnisse überragen in ihrer anthropologischen Grundlage jene des bloßen Wohnens und reinen Ästhetizismus: „Es geht um das Bedürfnis nach schöpferischer Tätigkeit, nach dem Werk (nicht nach dem konsumierbaren materiellen Erzeugnissen und Gütern)“ (Lefebvre 2016: 149). Diesen wenigstens in seiner Virtualität noch bestehenden Versuch, den *Tauschwert* wieder dem *Gebrauchswert* unterzuordnen, möchte Lefebvre mit seinem Appell auf ein *Recht auf Stadt* bündeln; ein utopisches Konzept des Urbanismus, welches sich gegen die spätkapitalistischen Tendenzen der Nachkriegszeit wendet, der Homogenisierung von Raum entgegenwirken soll und die Stadt wieder als *Werk*, also „eher einem Kunstwerk vergleichbar als einem simplen materiellen Produkt“ (Henri Lefebvre 2016: 82), versteht.

Und ein Recht auf Stadt, ist ein Recht auf *urbane Praxis*. Denn für Lefebvre greifen die alten Denkweisen über die Stadt zu kurz. Entweder bei den Philosoph*innen, die die Stadt nicht ohne den *Kosmos* und *Logos* denken konnten, ihr also stets eine Totalität einschrrieben, oder bei den Teilwissenschaften, die sich der Stadt bloß aus einem spezifischen Blickwinkel nähern. Ihnen beiden liegt zu Grunde, immer auf der Suche nach einer *Synthese*, also einer rein theoretischen Erkenntnis zu sein. Das Problem dabei ist, „dass sich die Theorie selbst von der Praxis“ (Lefebvre 2016: 75) löst. Lefebvre unterscheidet hier den „Urbanismus der Wohlmeinenden (Architekten, Schriftsteller [sic])“, der seinen Bezug zur Wirklichkeit verloren hat, weil seine Vorstellungen veraltet sind; den „Urbanismus der Verwalter [sic] im öffentlichen (staatlichen)

Sektor“, der sich wissenschaftlich ausgibt, aber bloß politische Strategie ist und in den Entscheidungszentren formuliert wird; und schließlich den „Urbanismus der Bauträger [sic]“, der sich einzig an Profit und Markt orientiert (Lefebvre 2016: 56 ff.).

Eine Theorie des *Urbanismus* kann also nur dann Legitimation haben, wenn sie sich der Praxis unterordnet und ihr Form gibt. Zwei Methoden sollen dabei helfen: erstens soll mit der *Transduktion* durch die Empirie Hypothetisches geschaffen werden, sie soll also „ein unaufhörliches Feedback zwischen dem verwendeten begrifflichen Rahmen und den empirischen Beobachtungen“ (vgl. Lefebvre 2016: 154) gewährleisten. Und zweitens ist ein Recht auf Stadt eine *experimentelle Utopie*: utopisch ausformulierte Konzepte sollen experimentell getestet werden, „indem ihre Auswirkungen und Folgen vor Ort untersucht werden.“ (vgl. Lefebvre 2016: 155).

Es benötigt also eine *urbane Strategie*, die sich der etablierten Strategien und Erkenntnisse bewusst ist und die schließlich zwei Formen annehmen kann: als „*Stadtreform*“ (Lefebvre 2016: 160), die sich aber nicht als Reformismus versteht, sondern deren Rahmenbedingungen über die gegenwärtige Gesellschaft hinweggehen, also utopisches Potential haben und sich gegen die etablierten Zusammenhänge stellen. Ein solche reformistische Strategie formuliert sich „nicht durch die Kraft der Dinge, sondern gegen die etablierten Dinge“ (Lefebvre 2016: 159). Und zweitens braucht es „*urbanistische Projekte*“ (Lefebvre 2016: 161), die in der Lage sind, diese utopischen Vorstellungen in eine praktische Sichtweise umzumünzen. Solche Projekte müssen den Mut aufweisen können, eine „Phantasiewelt, die sich für die *Aneignung* (von Zeit, von Raum, von physiologischem Leben, vom Begehren) einsetzt“ (Lefebvre 2016: 161). Derartige Strategien können zwar auch kurz- oder mittelfristig formuliert werden, ihr eigentliches Potential liegt aber in der langfristigen Planung. Grundsätzlich geht es also darum, die Bedürfnisse der Bewohner*innen der Stadt festzumachen und „die wirtschaftliche Planung durch die soziale Planung zu ersetzen.“ (Lefebvre 2016: 176).

Die Verwirklichung der städtischen Gesellschaft macht eine auf die gesellschaftlichen Bedürfnisse, die Bedürfnisse der städtischen Gesellschaft orientierte Planung nötig. Sie erfordert eine Wissenschaft der Stadt (der Beziehungen und Bezüge im städtischen Leben). Diese Bedingungen genügen nicht, so nötig sie sind. Eine gesellschaftliche und politische Kraft, die in der Lage ist, diese Mittel (die keine Mittel sind) umzusetzen, ist ebenfalls unerlässlich. (Lefebvre 2016: 196)

Nur die Arbeiterklasse, für die wegen der Segregation und der Verdrängung in die Peripherie auf Grund der neuen Entscheidungszentren das Recht auf Stadt die größte Bedeutung hat, ist auch in der Lage, durch die „Beherrschung des Ökonomischen“ die „Herrschaft des Gebrauchs“

(Lefebvre 2016: 197) wieder hervorzuheben. Das Recht auf Stadt ist also ein „Recht auf Freiheit, auf Individualisierung in der Vergesellschaftung, auf das Wohngebiet und das Wohnen. Das Recht auf *Werk* (auf mitwirkende Tätigkeit) und das Recht auf *Aneignung* (klar zu unterscheiden vom Recht auf Eigentum).“ (Lefebvre 2016: 189)

Nichtsdestotrotz fordert Lefebvre eine Koalition mit den *Eliten*, die er zunächst sehr breit definiert, als all jene, die der Arbeiterklasse nicht zugehörig sind. Er verlangt von ihnen Unterstützung in der Formulierung einer Kritik an Stadt und Staat (vgl. Lefebvre 1998: 380).

3.1.3 Kunst und Stadt

Die Kunst in den Dienst des Urbanen zu stellen, bedeutet überhaupt nicht, den städtischen Raum mit Kunstobjekten zu schmücken. [...] Die Kunst kann, wenn sie das Ornament, die Dekoration, die Repräsentation hinter sich lässt, auf gesellschaftlicher Ebene *praxis* und *poiesis* werden. Die Kunst zu leben, in einer Stadt als Kunstwerk. Auf den Stil, das Werk, das heißt den Sinn für das Monument und den im Fest (an)geeigneten Raum zurückkommend, kann die Kunst »Strukturen der Verzauberung« vorbereiten. [...] Anders gesagt ist die Zukunft der Kunst nicht künstlerisch, sondern städtisch. (Lefebvre 2016: 189)

Kunst stellt für Lefebvre eine zentrale Stütze für ein Recht auf Stadt dar. Sie hat die Aufgabe bei der Verwirklichung der urbanen Gesellschaft Drama und Genuss wiederherzustellen und als Bindeglied zwischen Utopismus und Realismus zu fungieren (vgl. Lefebvre 2016: 163 f.). Und sie bringt der Stadt das Gefühl des *Werks* zurück: Ein solches Beispiel wurde schon in Kapitel 2.2.2 über *Vandalismus von unten* vorgestellt. Mit künstlerischen Interventionen urbane Fragestellungen zu artikulieren, so wie dies an den Beispielen aus Marikana, Südafrika dargestellt wurde, und in der Folge ein *Recht auf Stadt* zu fordern, stellt für Lefebvre die Zukunft von Kunst an sich dar. *Institutionelle Interventionen* würden hingegen oft Gefahr laufen – wie schon bei Buchloh formuliert – ein elitäres Kunstsystem zu fördern und dadurch den Tauschwert anstelle des Gebrauchswertes zu fördern.

An dieser Stelle bleibt aber trotzdem erwähnt, dass auch derartige Interventionen durchaus positives Potential innehaben können. Als *urbane Strategien* wie sie oben formuliert wurden, können sie nämlich – auch mit Hilfe der Elite und der Kulturschaffenden – eine Kritik an einer profitmaximierenden Stadt formulieren, in dem sie *urbanistische Projekte* fördern oder *Stadtreformen* durchbringen.

Künstlerische Praxen sollen für Lefebvre also die Bevölkerung bei Prozessen der Erkenntnis über ihre gesellschaftliche Stellung unterstützen, indem sie sie aus ihrer Passivität erweckt. Wichtig für diesen Prozess ist, dass sich die Bevölkerung „aktiv an der alternativen Neugestaltung des städtischen Raums beteiligt und ihre Forderung dementsprechend öffentlich macht.“ (Lewitzky 2005: 61) Die Stadt als Ort, wo nicht nur Begegnungen und Interaktionen stattfinden, verfügt über einen „schöpferischen Überschuss [...] der ein abwechslungs- und ereignisreiches Leben jenseits passiv-konsumistischer Aneignung ermöglicht“ (Lewitzky 2005: 56). Denn die Grundidee der ermöglichten Versammlungen der städtischen Gesellschaft soll im *Spieleischen* liegen. So wie es beispielsweise das Theater oder die Musik vorgibt. Dass hierbei die Konsumgesellschaft durch ihre Freizeitzentren, Festivalisierungsprozesse, Vergnügungsparks, etc. schon „eine solche Richtung andeutet“ (Lefebvre 2016: 185) ist sowohl Potential als auch Gefahr; Potential, da der Trend, wenn aus seiner industriellen, kommerziellen Logik herausgelöst und dem Spiel unterworfen, den Gebrauchswert der Stadt fördert. Die Gefahr liegt aber umgekehrt darin, dass Kunst und Kultur als reine Konsumgüter wiederum dem Tauschwert untergeordnet werden.

Derartige Tendenzen wurden in Kapitel 2.2.4 schon genauer inspiziert. Im Zuge einer *Ökonomie der Symbole* würde sich auch mit Lefebvres Theorie eine starke Kritik an solchen Ansätzen einer Kunst im öffentlichen Raum formulieren. Auch würden Projekte, die sich durch *urban redevelopment* Strategien dem Aufwerten des globalen Imagefaktors hingeben, aus Lefebvres Sicht der Krise der Stadt beipflichten. Als Ansatz zur Identitätsstiftung von Communitys, könnte solche Strategien umgekehrt aber auch ein *Recht auf Stadt* artikulieren. Gleichzeitig wären solche Projekte dennoch mit Vorsicht zu genießen: Lefebvre macht in diesem Zusammenhang drei *Obsessionen* moderner Städte fest, die sich im Diskurs über Kunst im öffentlichen Raum durchaus als Kritik an diversen Kunstpraktiken, wie wir sie in Kapitel 2.2.5 kennengelernt haben, verstehen lassen können. Er spricht hier von der Suche nach Kohärenz (also die Verleugnung von Konfliktsituation – man denke an Deutsches radikale Demokratie), den Drang nach Integration (also den Zwang, unter allen Umständen, aber ohne Zweckhaftigkeit, Bewohner*innen in banale und willkürliche Strukturen zu integrieren) und den Willen nach Partizipation (eine gesellschaftliche „Scheinhandlung“, nach deren Ende, die „ruhige Passivität“ zurückkehrt) (Lefebvre 2016: 147) – drei Aspekte die sowohl bei einer *Kunst als öffentlicher Raum* als auch bei einer *Kunst im öffentlichen Interesse* durchaus erkennbar wären.

3.1.4 Raumproduktion

16 Jahre nach der Veröffentlichung von *Recht auf Stadt* (*Le droit à la ville*) veröffentlichte Lefebvre 1974 das Werk *Die Produktion von Raum* (*La production de l'espace*), in dem er sich schließlich nicht mehr mit dem Phänomen der Verstädterung, sondern mit der Kategorie des Raumes (in der Stadt) beschäftigte.

Dafür ist zunächst wichtig zu verstehen, dass für Lefebvre wirtschaftliche Produktion nicht mehr in isolierten, unabhängigen Einheiten im Raum stattfindet, sondern in riesigen, räumlichen Netzwerken. Insofern wird „die Produktion von Dingen im Raum“ auch zu einer „Produktion von Raum“ (Übers. d. Verf.; Lefebvre 1979: 285) selbst. Und außerdem: „[Space] is not only supported by social relations, but [...] also is producing and produced by social relations“ (Lefebvre 1979: 286).

Kapitalismus produziert schließlich einen spezifischen, nach Lefebvre *abstrakten Raum*. Dieser abstrakte Raum hat drei zentrale Merkmale: erstens ist er homogen (oder strebt Homogenität wenigstens an) und einheitlich. Insofern kann er manipuliert und kontrolliert werden, da er konvertierbar ist. Zweitens ist er aber auch fragmentiert, das heißt er lässt sich in austauschbare Teile gliedern, so dass diese ge- und verkauft werden können. Drittens ist er hierarchisch gegliedert, in Zentren und Peripherien, Orte der Macht und Orte der Unterdrückung. Insofern ist Raum objektivierbar und universalisierbar, so dass er schließlich abstrakt wird und jegliche Spezifität und Diversität ablehnt. Demgegenüber stellt er den *differentiellen Raum*, der sich als Ort der Opposition gegenüber dem hegemonialen, abstrakten Raum versteht und Unterschiede, also Differenzen hervorhebt:

I shall call that new space ‘differential space’, because, inasmuch as abstract space tends towards homogeneity, towards the elimination of existing differences or peculiarities, a new space cannot be born (produced) unless it accentuates differences. (Lefebvre 1998: 52)

Nicht umsonst verweist Deutsche auf die Ähnlichkeiten zwischen Leforts Vorstellung des konfliktgeladenen öffentlichen Raums und Lefebvres Stadttheorie (vgl. Deutsche 1996: 364 f.). Denn: „Das Urbane fußt auf dem Gebrauchswert. Der Konflikt ist unvermeidlich.“ (Lefebvre 2016: 126) Daraus ergeben sich zwei Möglichkeiten wie städtischer Raum aufgeteilt werden kann: Entweder in der Produktion von Tauschwert oder in der Produktion von Gebrauchswert, mit „capitalist ,utilizers““ auf der einen Seite und „community ,users““ (Lefebvre 1998: 360) auf der anderen.

Für Lefebvre wird Raum auf drei Ebenen produziert: der physische Raum (die Materialität des Raumes), der mentale Raum (die logische Einbettung des Raumes) und der soziale Raum (die sozialen Verflechtungen, die Ergebnisse sozialer Praktiken auf Basis von Zeichen und Symbolen). Diese drei Ebenen greifen ständig ineinander und können nicht separat voneinander betrachtet werden. Lefebvre war mit der Feststellung, dass Raum gesellschaftlich konstruiert wird, ein Pionier: „(Social) space is a (social) product“ (Lefebvre 1998: 26).

Um die Produktion von Raum schließlich analytisch zu fassen, liefert Lefebvre das Konzept der *Raumtriade*, welches die Produktion von Raum in drei Dimension – der *wahrgenommene Raum*, der *konzipierte Raum* und der *erlebte Raum* – mit ihren jeweiligen (temporären) Momenten – die *Raumpraxis*, die *Raumrepräsentation* und den *Repräsentationsraum* – unterteilt, die in einer ständigen Dynamik stehen, sich gegenseitig bedingen und (theoretisch) nicht hierarchisiert sind (Übers. d. Verf., vgl. Lefebvre 1998: 38 ff).

Der *wahrgenommene Raum* entspricht der physischen Beschaffenheit von Raum, also dem architektonisch messbaren Raum. Soziale Praxen werden dabei auf den Raum projiziert. Es erfordert eine körperliche Basis, also eine (im phänomenologischen Vokabular) Leiblichkeit, um den Raum wahrnehmen zu können. Die *Raumpraxis* stellt dabei den Moment, also den Produktionsmodus dieses Raumes dar, der durchaus auch hierarchisch gegliedert ist und eine bestimmte Kompetenz erfordert:

Spatial practice, which embraces production and reproduction, and the particular locations and spatial sets characteristic of each social formation. Spatial practice ensures continuity and some degree of cohesion. In terms of social space, and of each member of a given society's relationship to that space, this cohesion implies a guaranteed level of *competence* and a specific level of *performance*. (Lefebvre 1998: 33)

Die *Raumrepräsentation* stellt schließlich die gedankliche Auseinandersetzung mit Raum dar. Es handelt es sich dabei um den *konzipierten Raum*, den elitären Diskursraum. Gesellschaftliche Normen und akkumuliertes Wissen spiegeln sich hier wider. Wissenschaftler*innen, Architekt*innen, Stadtplaner*innen, Künstler*innen, etc. spielen auf dieser Ebene eine Rolle.

Im *Repräsentationsraum* werden schließlich komplexe Symbole – Kunst stellt eine derartige symbolische Form dar – produziert, teils kodiert, teils nicht. Es handelt sich um die alltägliche Wahrnehmung, also um den *erlebten Raum*, in dem inhaltliche (zum Beispiel ästhetische) Konnotationen stattfinden, in dem Alltagshandlungen und strategische Raumaneignungen passieren.

Raum als sozial produzierende und produzierte Entität ist auch für Pierre Bourdieu von zentraler Bedeutung. Zwar fehlt es seiner Theorie im Vergleich zu Lefebvre an Tiefe, schließlich hat er sich der Produktion von Raum nicht mit derselben Intensivität gewidmet. Dennoch ist sie äußerst hilfreich, um Klassifikationsmechanismen auf Grund diverser Distinktionsmerkmale zu untersuchen. Für eine Analyse einer Kunst im öffentlichen Raum kann sie folglich sehr fruchtbar sein, vor allem in Zusammenhang mit seinem Kapital- und Habitus-Konzept.

3.2. Pierre Bourdieu

Ebenso wie Lefebvre betrachtet der französische Soziologe Pierre Bourdieu (1930 – 2002) die Gesellschaft aus einer marxistischen Tradition und entwickelt in der Folge ein dialektisches Raummodell. Er untersucht dabei aber nicht so sehr die unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Nutzungsarten von Raum, sondern eher dessen Klassifizierung, analysiert (städtischen) Raum also vor allem auf die (Re-)Produktion sozialer Ungleichheiten. Räumliche Exklusion spielt für ihn eine zentrale Rolle, da die Konstitution von Raum immer ungleich verteilt ist: „In einer hierarchisierten Gesellschaft gibt es keinen Raum, der nicht hierarchisiert ist und nicht die Hierarchie und sozialen Distanzen zum Ausdruck bringt, (mehr oder minder) entstellt und verschleiert durch den Naturalisierungseffekt“ (Bourdieu 1991: 26).

Die Kontrolle des Raums stellt also ein Herrschaftsinstrument dar, über das sich Distinktionsmerkmale räumlich manifestieren. Während Lefebvre die Theorie von Marx durch die *Verstädterung* erweitert, stellt Bourdieu die auf ihren ökonomischen Gehalt reduzierte Relevanz des Kapitals in Frage, indem er dieses um das *kulturelle*, das *soziale* und das *symbolische* Kapital erweitert. Diese Kapitalsorten stellen also zentrale Distinktionsmerkmale dar, die in der Folge auch Geschmacksvorlieben definieren. Mit der Feld-Theorie lässt sich eine Gesellschaft schließlich so gliedern, dass die Relevanz der diversen Kapitalien je nach gesellschaftlichem System und dessen Funktion definierbar wird. Somit lässt sich schließlich der *Habitus* einzelner Individuen und Gruppierungen erklären.

Im Gegensatz zu Lefebvre stellt Bourdieus Theorie keinen normativen, als vielmehr einen deskriptiven Ansatz zur Erklärung gesellschaftlicher Verhältnisse dar. Ihm geht es nicht um die Konstruktion einer Utopie, sondern um die Erklärung der Klassifikationsmechanismen im physischen und sozialen Raum. Bevor also seine Raumtheorie im Detail erfasst werden kann,

muss zunächst auf seine seine Kapital- und Habitus-theorie eingegangen werden, um die den sozialen Raum erklärenden Variablen festzumachen.

3.2.1 Distinktionsmerkmale

Für Bourdieu ist es nicht der freie Entscheidungswille, sondern der *Habitus* der für die Handlungsbereitschaft einzelner Individuen verantwortlich ist. Primär stellt dieser Begriff – sowohl durch gesellschaftliche Formen als auch durch klassenspezifisch ausformulierte – Handlungsstrukturen dar, welche sich nicht rational überlegend, sondern eher instinktiv und vorbewusst verhalten. Der Habitus ist den Menschen also nicht angeboren, sondern entsteht erst durch Sozialisierungsprozesse, die nicht nur psychisch, sondern auch stark physisch verankert sind:

Durch transformierende Verinnerlichung der äußeren (klassenspezifisch verteilten) materiellen und kulturellen Existenzbedingungen entstanden, stellt der Habitus ein dauerhaft wirksames System von (klassenspezifischen) Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata dar, das sowohl den Praxisformen sozialer Akteure als auch den mit dieser Praxis verbundenen alltäglichen Wahrnehmung konstitutiv zugrunde liegt. (Schwingel 1995: 67)

Da der Habitus sowohl strukturiert ist als auch strukturierend wirkt, entsteht ein unendliches Wechselspiel zwischen individuellen und gesellschaftlichen Strukturen, welche die Gesellschaft mit ihren spezifischen Klassen, Feldern und Schichten ständig reproduziert. Neben den drei großen Klassen (herrschende Klasse, Mittelklasse/Kleinbürgertum, Volksklasse/schlechthin Beherrschte), führt Bourdieu den Begriff des Feldes ein, welchen er als einen Raum definiert, in dem objektive, unabhängige Strukturen existieren, in dem vom Habitus generierte Praxen stattfinden und der durch eben diese Praxen sozialer Akteure überhaupt erst existiert (vgl. Schwingel 1995: 77). Innerhalb dieser Felder sind die Handlungsmöglichkeiten der Individuen sowohl durch innerliche – also durch den Habitus –, als auch durch äußerliche Zwänge bedingt. Es ist die Knappheit der Ressourcen, welche sich in Kapitalanhäufungen manifestiert, die dabei entscheidend auf die Akteure einwirkt. Kapital wäre zunächst als „akkumulierte Arbeit“ (Schwingel 1995: 81) zu verstehen. Neben dem bekannten *ökonomischen Kapital*, welches sich in materiellem Reichtum festmacht, gibt es aber noch drei andere Formen: Das *kulturelle Kapital*, welches in objektivierbarem (Materialien mit kulturellem Wert), inkorporiertem (Bildung, Wissen, etc.) oder institutionalisiertem (Bildungstitel, etc.) Zustand vorkommt. Zusätzlich nennt Bourdieu das *soziale Kapital*, also das Ausnützen sozialer Netzwerke zum eigenen Nutzen und schließlich das *symbolische Kapital*,

welches sich beispielsweise durch Bildungstitel und der daraus resultierenden gesellschaftlichen Akzeptanz legitimiert (Schwingel 1995: 81 ff.).

Geschmack definiert Bourdieu schließlich als „Fähigkeit, über ästhetische Qualitäten unmittelbar und intuitiv zu urteilen“ (Bourdieu 1999: 171). Geschmack unterscheidet sich feld- und klassenspezifisch. Da sich Geschmack nur durch Konsum befriedigen lässt und Konsumgüter keine objektiven, sachlichen Merkmale haben, steht der soziale Gebrauch dieser Güter stets im Vordergrund. Die vollständige Bestimmung eines Produktes benötigt differenzierte Erfahrungen, die Konsumenten je nach Einstellung machen, welche sie ihrer jeweiligen ökonomischen Position verdanken (vgl. Bourdieu 1999: 174). Durch den Geschmack, welcher durch den Habitus vermittelt wird, manifestiert sich also die Position im „Raum der Lebensstile“ (Schwingel 1995: 109).

3.2.2 Sozialer & physischer Raum

Für Bourdieu ist die soziale Welt als ein mehrdimensionaler Raum zu verstehen, in dem ganz spezifische Unterscheidungs- und Verteilungsprinzipien die Machtverhältnisse zwischen den Akteur*innen definieren und diese in eine *relative Stellung* zueinander stellen. Der *soziale Raum* lässt sich insofern als ein Kräftefeld verstehen, in dem die entsprechenden Kräfteverhältnisse die Domination über diesen Raum ausmachen. Die Konstruktionsprinzipien des sozialen Raums, also die Variablen durch die sich ein spezifisches Feld hierarchisch aufgliedert, erklären sich durch die jeweiligen „Sorten von Macht und Kapital, die innerhalb der einzelnen Felder jeweils im Kurs sind“ (Bourdieu 1995: 10). Diese Kapitalsorten determinieren also die Profitchancen in einem Feld und damit auch innerhalb des sozialen Raumes: „Die soziale Stellung eines Akteurs [sic] ist folglich zu definieren anhand seiner Stellung innerhalb der einzelnen Felder, das heißt innerhalb der Verteilungsstruktur der in ihnen wirksamen Machtmittel“ (Bourdieu 1995: 10f.).

Für die Lokalisierung der Position im sozialen Raum macht Bourdieu zwei Dimensionen aus: Die erste bezieht sich auf das Gesamtvolumen des Kapitals, die zweite auf die Struktur des Kapitals, also der Zusammensetzung und dem Gewicht der jeweils relevanten, einzelnen Kapitalsorten im Verhältnis zum Gesamtvolumen. Die Verteilung der Kapitalsorten in einem spezifischen Feld gibt also schließlich Auskunft über die Kräfteverhältnisse.

Weiters lassen sich durch die Stellungen im Raum ähnliche Dispositionen, Interessen und Praktiken zwischen den verschiedenen Akteur*innen erkennen, wodurch schließlich *wahrscheinliche Klassen* entstehen, die zwar „keine reale[n], effektive[n] Klasse im Sinne einer kampfbereiten Gruppe“ (Bourdieu 1995: 12) darstellen, aber dennoch als Gesamtheit verstanden werden können. Dabei stellt die geografische Nähe ein zentrales – wenn auch nicht notwendiges – Charakteristikum für gesellschaftliche, politische und praktische Zusammenschlüsse jeglicher Art dar. Gruppen, die sich an einem anhand ähnlicher Kapitalverteilungen konstruierten Raum orientieren, haben also eine höhere Wahrscheinlichkeit des Zusammenhalts als jene, die auf Grund räumlicher Distanz gewissen Gegensätzen ausgeliefert sind.

Insofern manifestiert sich die soziale Existenz auch durch ihre biologische Existenz, also dessen geografischer Lokalisierung, wodurch sich die Überschneidung zwischen physischem und sozialem Raum erkennen lässt:

Der soziale Raum ist nicht der physische Raum, realisiert sich aber tendenziell und auf mehr oder minder exakte und vollständige Weise innerhalb desselben. [...] Der in bestimmter Weise von uns bewohnte und uns bekannte Raum ist sozial konstruiert und markiert. Der physische Raum läßt [sic] sich nur anhand einer Abstraktion (physische Geographie) denken, das heißt unter willentlicher Absehung von allem, was darauf zurückzuführen ist, daß [sic] er ein bewohnter und angeeigneter Raum ist, das heißt eine soziale Konstruktion und eine Projektion des sozialen Raumes. (Bourdieu 1991: 28)

Raum ist also sozial konstruiert und produziert und lässt sich erst durch seine Anordnung von Akteur*innen und Merkmalen im physischen Raum erkennen. Der Ort wo eine Person (dauerhaft) lokalisiert ist, charakterisiert ebenso die soziale Stellung in einem relationalen Verhältnis zu den anderen Akteur*innen einer Gesellschaft. Also sind „der von einem Akteur [sic] eingenommene Ort und sein Platz im angeeigneten physischen Raum hervorragende Indikatoren für seine Stellung im sozialen Raum.“ (Bourdieu 1991a: 26)

Für den städtischen Raum (namentlich Paris) kommt Bourdieu somit zu einem ähnlichen Ergebnis wie Lefebvre, wenn er in den zentralen Lagen sowohl Finanzzentren als auch die urbanen Eliten, und in den Peripherien die (ökonomisch) schlechter gestellten Schichten festmacht. Die Hierarchisierung einer Gesellschaft, also die Klassifikation des sozialen Raumes, objektiviert sich im physischen Raum. Insofern ist der Wert eines Ortes abhängig sowohl von den Gütern und Dienstleistungen, die er beinhaltet, als auch von den Akteur*innen die sich dort auffinden.

Durch die Anordnung des angeeigneten Raums, wird schließlich Macht bestätigt und legitimiert. Die Architektur stellt insofern ein geeignetes Mittel der symbolischen Gewalt dar, die Akteure ein- oder auszuschließen in der Lage ist:

Der soziale Raum ist somit zugleich in die Objektivität der räumlichen Strukturen eingeschrieben und in die subjektiven Strukturen, die zum Teil aus der Inkorporation dieser objektivierten Strukturen hervorgehen. (Bourdieu 1991: 28)

Diese Inkorporierung der objektiven Strukturen des sozialen Raums resultieren auch in entsprechenden Wahrnehmungskategorien, die schließlich dazu führen, dass die soziale Welt und die eigene Position im sozialen und schließlich auch im physischen Raum unhinterfragt als natürlich akzeptiert wird. Von der Stellung im sozialen Raum etablieren sich für die Akteur*innen dann schließlich Grenzen des Sag- und Machbaren, die den Zugang im physischen Raum wiederum erschwert.

3.2.3 Exklusion

Wie schon erwähnt, spielt das feldspezifische Kapital eine entscheidende Rolle für die Strukturierung von Raum und den Kampf um dessen Domination. Bourdieu spricht hier von einer *doppelten räumlichen Verteilung*: denn, während die Stellung im sozialen Raum durch die Chance der Aneignung des Kapitals bestimmt ist, ermöglicht das individuelle Kapital umgekehrt auch erst die Aneignung desselben.

Außerdem findet im sozialen Raum ein Ringen um sogenannte „Raumprofite“ (Bourdieu 1991a: 31) statt. Diese teilt Bourdieu nochmals in „Situationsrendite“ und „Okkupations- und Raumbelegungsprofite“ (Bourdieu 1991a: 31): Erstere beschreiben die Möglichkeit die Nähe und Ferne zu unerwünschten bzw. begehrten Personen und Dingen bestimmen zu können. Zweitere beschreiben den Besitz von Räumen und die damit einhergehende Macht, Eindringlinge fernzuhalte.

Gelingt es dennoch in einen solchen Raum einzudringen, so muss man, um sich nicht deplatziert zu fühlen, „die von seinen Bewohnern stillschweigend vorausgesetzten Bedingungen“ (Bourdieu 1998: 24), also den etablierten Habitus, erfüllen. Hier kommt nun der Begriff der *symbolischen Schwelle* zum Vorschein: Durch den individuellen Habitus entstehen ein spezifischer Lebensstil und Geschmack, der durch die Wahrnehmung des physischen und

sozialen Raumes ständig reproduziert wird und den Akteur*innen ihre individuellen Grenzen (die durchaus porös sein können und ständig überschritten werden) aufzeigt. „Aufgrund dieser Feststellungen ist es nach Bourdieu möglich, durch eine Gestaltung des physischen Raums mit spezifischen Symbolen, wie beispielsweise Kunst als stummes Gebot architektonischer Räume, bestimmten Bevölkerungsgruppen den Zugang zu erschweren.“ (Lewitzky 2005: 66)

3.2.4 Kunst und Raum

Mit Bezug auf das Feld der Kunst schreibt Markus Schwingel, dass der Habitus „eine systematische Beziehung zwischen der differentiellen Verteilung von Kapitalressourcen - den sozialen Positionen - und den symbolischen Praktiken der Aneignung von Kunst und Kultur - den Lebensstilen – herstellt.“ (Schwingel 1997: 145) Die Position von Akteur*innen oder auch wahrscheinlichen Klassen im sozialen, aber auch im physischen Raum, lässt insofern auch auf ästhetische Vorlieben schließen. Denn die unterschiedlichen Lebensbedingungen und Kapitalressourcen (hier spielt logischerweise das kulturelle Kapital zunächst die wichtigste Rolle) beeinflussen Wahrnehmungsmuster entscheidend. Kunst kann insofern für bestimmte Bevölkerungsgruppen durch ein spezifisches Verständnis als *symbolische Schwelle* funktionieren und diese in der Folge ausgrenzen.

Kunst im öffentlichen Raum beinhaltet insofern die Gefahr, die herrschende Meinung widerzuspiegeln und als symbolische Schwelle und mithilfe der Okkupationsrendite, den Zugang für spezifische Akteur*innen zu verhindern. Wir haben an Maders Kritik an der offenen Bibliothek in Kapitel 2.2.5 gesehen, wie öffentliche Kunstprojekte solche Dimensionen annehmen können. Hier wurde überhaupt nicht auf die Mehrdimensionalität des sozialen Raums eingegangen und das Kunstwerk verdeutlichte durch seine Positionierung sowohl den legitimen Geschmack als auch dessen Abweichungen. Vor allem Vandalismus zeigt in diesem Zusammenhang, inwiefern verschiedene Geschmäcker unterschiedlicher Schichten innerhalb einer Stadt grundlegende ästhetische Differenzierungen aufzeigen (siehe Kap. 2.2.2).

Gleichzeitig liegt einer öffentlichen Kunst aber auch ein Potential inne; Als *Kunst im öffentlichen Interesse* kann sie im Umkehrschluss eine identitätsstiftende Funktion innehaben und aus wahrscheinlichen Klassen aktiv zusammenwirkende Communitys bilden. Man denke an Kwons Analyse (siehe Kap. 2.2.5) der Strategien zur Community-Konstruktion im Zuge der *Culture in Action*-Ausstellung. Dabei ist aber vor allem auf die entsprechenden

Wahrnehmungsschemata einzugehen: „[I]m kulturellen Konsum der schlechthin dominierten, zur Sorge um die unmittelbaren Notwendigkeiten des alltäglichen Daseins gezwungenen Klassen [steht] nach wie vor die Funktion im Vordergrund, die ein kulturelles Objekt, und sei es ein Kunstwerk, zu erfüllen habe.“ (Schwingel 1997: 146).

Dabei spielt vor allem die *Rolle der Intellektuellen* eine zentrale Rolle:

Um den Namen Intellektueller zu verdienen, muß ein Kulturproduzent zwei Voraussetzungen erfüllen: zum einen muß [sic] er einer intellektuell autonomen, d.h. von religiösen, politischen, ökonomischen usf. Mächten unabhängigen Welt (einem Feld) angehören und deren besondere Gesetze respektieren; zum anderen muß [sic] er in eine politische Aktion, die in jedem Fall außerhalb des intellektuellen Feldes in engerem Sinn stattfindet, seine spezifische Kompetenz und Autorität einbringen, die er innerhalb des intellektuellen Feldes erworben hat. (Bourdieu 1991b: 41)

Die Intellektuellen als *beherrschte Herrschende* (vgl. Schwingel 1995: 122), also als Gruppe mit meist hohem kulturellem, aber nicht zwingendermaßen ökonomischem Kapital (siehe Kap. 2.2.4 - Gentrifizierungsprozesse), haben sich mit der beherrschten Klasse zu solidarisieren, um deren Interessen entsprechend unterstützen zu können. Denn erst ein spezifisches, dem entsprechenden Feld zu Grunde liegendes Kapital, ermöglicht den Zugang zu diesem und die politische Äußerung. Kulturarbeiter*innen und – Produzent*innen können insofern in der Lage sein, bei solchen Prozessen zu helfen und auch für eine Kunst im öffentlichen Raum entscheidend mitzuwirken.

Bei Bourdieu eher in der politischen Sphäre verortet, wird im Zuge einer *Community Based Art* auch häufig der Begriff der *Delegation* herangezogen. Grundsätzlich ist damit die Befugnis eines/einer Einzelnen über eine (kleine) Gruppe bezeichnet: „Delegation ist also der Akt, durch den sich eine Gruppe formiert, indem sie sich mit all dem ausstattet, was eine Gruppe zu einer solchen erst macht“ (Bourdieu 1992: 176). Der oder die Delegierte fungiert dabei als Signifikat für eine spezifische Gruppe, repräsentiert sie also nicht bloß, sondern er „bedeutet [...] sie zu existieren, verfügt über die Macht, die von ihm bedeutete Gruppe mittels Mobilisierung zu sichtbarer Existenz aufzurufen“ (Bourdieu 1992: 178). Anders formuliert, wird ein oder eine Delegierte*r von einer Gruppe gewählt, so dass dieser/diese die Gruppe in weiterer Folge repräsentiert und diese Gruppe durch seine/ihre Repräsentation schließlich zu einer greifbaren (politischen) Größe macht. Der Delegation sind aber Abweichungen per definitionem immer schon eingeschrieben, da sich die gewählte Person potenziell immer gegen seine Wähler*innen stellen kann, weswegen „die Entfremdung zwischen Mandanten [sic] und Mandatsträger [sic] der Delegationsbeziehung als Möglichkeit immer schon immanent ist.“ (Bourdieu 1992: 177)

Zentral ist dabei, dass in einer hierarchisierten Gesellschaft nicht alle Menschen gleichermaßen auf die Delegation angewiesen sind. Während die Herrschenden diese nicht benötigen, da deren Anliegen schon im *status quo* eingeschrieben sind, sind die Beherrschten nach Bourdieu stark auf derartige Beziehungen angewiesen, da sie sich erst durch diesen Prozess ihre (legitime) Existenz sichern, und ihre Wünsche trotz geringen ökonomischen und kulturellen Kapitals äußern können.

Für eine Kunst im öffentlichen Raum kann diese Beziehung schließlich eine zentrale Rolle spielen: im Zuge einer Community Based Art verweist Kwon hier auf Grant Kester, der dem/der Künstler*in genau eine solche Rolle zuschreibt (Kwon 2002: 139). Denkt man diesen Gedanken weiter, so sind es nicht bloß die Künstler*innen, sondern auch die Kurator*innen oder Organisator*innen, die eine solche Rolle einnehmen können. Eine durch öffentliche Kunst konstruierte Delegationsbeziehung, hat also das Potential, *wahrscheinliche Klassen* tatsächlich formieren und ihnen eine legitime Existenz im städtischen Raum geben zu können.

4. Zwischenbilanz

Nachdem im ersten Teil das Thema Kunst im öffentlichen Raum, als auch für diese Arbeit zentrale theoretische Überlegungen ausführlich beschrieben wurden, werden nun die Bedingungen für den empirischen Teil gelegt. Hauptaugenmerk dieses Kapitels liegt insofern darin, eine kurze Zwischenbilanz der bisherigen Erkenntnisse zu ziehen, um in der Folge Erkenntnisinteresse und Forschungsfrage nochmals genau auszuformulieren.

4.1. Resümee

In Kapitel 2.1 wurde zunächst ein historischer Überblick skizziert, um den Wandel von Kunst im öffentlichen Raum seit der Nachkriegszeit aufzuzeigen. Während diese zwar schon von Anfang an unter dem vermeintlichen Credo stand, durch den städtischen Raum Kunst für mehr Menschen zugänglich zu gestalten, kann man vor allem durch die Paradigmenwechsel hin zu einer *Kunst im öffentlichen Interesse* feststellen, dass *soziale Inklusion* ein entscheidendes Ziel öffentlicher Kunst darstellt: neue interdisziplinäre Ansätze wurden dabei herangezogen, um in der avantgardistischen Tradition wieder die Funktionalität der Kunst hervorzuheben und dadurch gesellschaftliche Relevanz zu erreichen. In Kapitel 2.2.1 wurde aufgezeigt, wie ein

Umdenken von Räumlichkeit und der Begriffswandel der *Ortsspezifität* dabei Hilfe leisten sollte, die rein physische Komponente von Raum hinter sich zu lassen, um durch eine Kunst im öffentlichen Raum auch soziale, urbane und kulturelle Fragen einzubeziehen.

Gleichzeitig wurde – so in Kapitel 2.2.2 und 2.2.4 – auf die immer stärker werdende Klassifizierung der Gesellschaft in (spät-)kapitalistischen Städten hingewiesen. Die Profitmaximierung, Rationalisierung und Vereinheitlichung des öffentlichen Raums haben die Nutzung einer Kunst in eben diesem in eine ähnliche Richtung geleitet und ihr ihr kritisches Potential entzogen. Um der Ausdifferenzierung der modernen Öffentlichkeit schließlich wieder gerecht zu werden und sozial relevante und urbane Probleme durch eine öffentliche Kunst anzusprechen, würde – so wie in Kapitel 2.2.3 dargelegt – nicht die Harmonisierung der Gesellschaft, sondern das Prägen von Konflikten hier wieder Abhilfe leisten können. Inwiefern also – trotz der oft gut gemeinten Intentionen – soziale Inklusion nicht bloß durch Begrifflichkeiten wie *Partizipation* oder *Community* erreicht wird, wurde schließlich in Kapitel 2.2.5 aufgezeigt.

Wie sich derartige Phänomene der räumlichen Hierarchisierung und Differenzierung schließlich theoretisch erklären lassen, sollte schließlich in Kapitel 3 mit Lefebvre und Bourdieu nochmals genauer dargelegt werden. Nichtsdestotrotz lassen sich bei beiden Theoretikern durchaus Potentiale für eine Kunst im öffentlichen Raum erkennen. Wie diese nun *von oben*, also durch institutionelle Planungen, realisiert werden können, dies soll im weiteren Verlauf dieser Arbeit das zentrale Erkenntnisinteresse sein, anhand dessen sich auch die im nächsten Abschnitt ausformulierte Forschungsfrage ableiten lässt.

4.2. Erkenntnisinteresse und Forschungsfrage

Auf einer theoretischen Ebene wurde herausgearbeitet, in welchem Spannungsverhältnis sich Kunst im öffentlichen Raum und die Frage nach sozialer Inklusion bewegen. Insofern lässt sich hier auch die für diese Arbeit relevante Forschungslücke festmachen: zunächst bleibt festzuhalten, dass das Spektrum an empirischen Analysen von sozialer Inklusion durch Kunst im öffentlichen Raum noch sehr dünn besetzt ist. Ein Grund dafür könnte sein, dass eine befriedigende analytische Evaluierung sehr kompliziert und zeitaufwendig ist. Insofern würde ein solches Vorhaben auch den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Gleichzeitig gibt es aber schon ein sehr breites theoretisches Fundament, das sich mit der Produktion öffentlicher Kunst auseinandersetzt und daraus deduktiv wichtige Kriterien sozialer Inklusion herleiten konnte.

Und obwohl öffentliche Kunst in Wien zwar ein sehr präsent Thema ist und vielerorts von diversen Institutionen und Initiativen geplant und praktiziert wird, ist auch für diesen Zugang kaum Material vorhanden. Hier soll diese Arbeit also ansetzen: das Ziel ist, die institutionelle Planung von Kunst im öffentlichen Raum in Wien auf ihre Verortung im Verhältnis zu sozialer Inklusion zu analysieren.

Im empirischen Teil der Arbeit sollen also die Mechanismen und Prozesse, die hinter der konzeptuellen Arbeit von Expert*innen liegen, erfasst und analysiert werden. Dafür ist es wichtig, zuerst zentrale Akteur*innen festzumachen, um anhand von qualitativen Expert*inneninterviews (siehe Kap. 5.1) die Forschungsfrage zu beantworten. Zur Einordnung der Strategien sozialer Inklusion spielen weiters Fragen nach finanziellen Unterstützungen, nach den Personen, die an den strukturellen und politischen Entscheidungsfindungsprozessen involviert sind und nach den (theoretischen) Vorstellungen, welche Funktion eine Kunst im öffentlichen Raum einzunehmen hat, eine zentrale Rolle.

Die Ergebnisse werden schließlich in die dargelegten Theorien eingebettet und sind durch die folgende Forschungsfrage geleitet:

- *Welche Strategien sozialer Inklusion durch Kunst im öffentlichen Raum lassen sich in den planerischen Initiativen Wiens festmachen?*

In der Folge werden qualitative Interviews mit fünf an der Planung beteiligten Akteur*innen durchgeführt, um exemplarische Einblicke in das Forschungsfeld zu ermöglichen. Zur Beantwortung der Forschungsfrage wird nun ein analytisches Raster vorgestellt, welches schließlich weitere zu beantwortende Untersuchungsfragen formuliert und anhand dessen sich die Interviews inhaltlich orientieren.

4.3. Analytischer Rahmen

Die Terminologie einer Kunst im öffentlichen Raum wurde in dieser Arbeit nicht um sonst für diverse Definitionen, Konzepte, Theorien und Praktiken offengelassen. Die verschiedenen Rollen und Funktionen einer Kunst im öffentlichen Raum aufzuzeigen, sollte ein zentraler Punkt für die bisherige Herangehensweise sein. Insofern soll das Verständnis der planenden

Institutionen, was eine Kunst im öffentlichen Raum ist und wie sie zu definieren ist, auch eine zu gewinnende Erkenntnis in den Interviews darstellen.

Um sich schließlich der Frage nach sozialer Inklusion zu widmen, ist es wichtig das *Verhältnis* von Planer*innen und Publikum zu analysieren. Der hier verwendete Ansatz basiert auf der Theorie der sozialen Produktion von Raum, wobei die Raumtriade von Lefebvre als Grundgerüst herangezogen wird. Für Jana Carp, welche sich in einer Studie von 2004 ebenso dem Thema Planung von Kunst im öffentlichen Raum widmete, ist Lefebvres Ansatz besonders nützlich, da er nicht hierarchisch zwischen der mentalen Konfiguration und der tatsächlichen physischen Bedingtheit eines Raumes unterscheidet. Vielmehr bedingen sich physischer, mentaler und sozialer Raum gegenseitig: „This approach claims that everyone, regardless of circumstance, continuously ‚produces space‘ in socially and spatially interactive processes.“ (Carp 2004: 243) Die angewandten Planungsstrategien können schließlich, durch die Veränderung des physischen Raums (also durch Kunstwerke im öffentlichen Raum), die Rolle der Rezipient*innen entscheidend limitieren oder stärken, denn, „the only significant indication of self-determination is the participants‘ capacity to change the physical conditions of their collective existence on their own terms.“ (Carp 2004: 243):

Ideas, representations or values which do not succeed in making their mark on space, and thus generating (or producing) an appropriate morphology, will lose all pith and become mere signs, resolve themselves into abstract descriptions, or mutate into fantasies. (Lefebvre 1998: 416 f.)

Insofern gilt es festzustellen, welche Planungspraxen die Akteur*innen der verschiedenen Kunst im öffentlichen Raum produzierenden Institutionen verfolgen und wie sich diese als strategische *Momente* im Sinne Lefebvres Raumtriade erklären lassen. Dabei soll die von Carp ausformulierte und angewandte Neuinterpretation herangezogen werden:

I have interpreted the elements of Lefebvre’s conceptual triad and described them below as (1) presence at the project site (perceived space), (2) the control of creative initiative (conceived space), and (3) questioning whose subjectivity matters (lived space). (Carp 2004: 244)

Präsenz vor Ort (*wahrgenommener Raum*), die Kontrolle über die kreative Initiative (*konzipierter Raum*) und die Frage danach, wessen Subjektivität zählt (*erlebter Raum*), stellen die *Momente* der Raumproduktion Lefebvres dar. Schließlich soll das analytische Raster noch durch die Begrifflichkeiten Bourdieus ergänzt werden, wonach sich schließlich vier zentrale Säulen mit jeweils ausformulierten Untersuchungsfragen ergeben:

a.) Verständnis von Kunst im öffentlichen Raum:

Zentral ist hier die Paradigmenziehung nach Kwon, in eine *Kunst im öffentlichen Raum*, *Kunst als öffentlicher Raum* und *Kunst im öffentlichen Interesse*. Die Ausformulierung einer Definition kann schließlich Auskunft darüber geben, welche Ziele verfolgt werden und welche Rolle dabei eingenommen wird. Insofern kann das Verständnis über den Begriff eine erste (kunsthistorische) Eingliederung liefern, wonach sich folgende Unterfrage formulieren lässt:

- *Wie wird Kunst im öffentlichen Raum definiert und wie lässt sich diese Definition (kunsthistorisch) einbetten?*

b.) Präsenz vor Ort (*wahrgenommener Raum*):

Hier stellt sich zunächst die Frage nach dem – im Sinne Bourdieus – *physischen Raum*, wodurch schließlich auch auf den *sozialen Raum* geschlossen werden kann. Wo werden Kunstprojekte aufgezogen, weshalb ist dieser spezifische Ort von Interesse und wie wird auf den ausgewählten Ort eingegangen. Darüber hinaus soll schließlich in Erfahrung gebracht werden, wer tatsächlich vor Ort präsent ist; wie sehr wird vor Ort geplant? Welche ortsspezifischen Informationen werden eingeholt? Welche Rolle spielen mögliche Communitys oder *wahrscheinliche Klassen*? Daraus ergibt sich die zweite Unterfrage:

- *Welche Rolle spielt der physische Raum in der Planung und welches Verhältnis haben die Planer*innen selbst zu diesem?*

c.) Kontrolle über die kreative Initiative (*konzipierter Raum*):

Hier werden vor allem Fragen nach der Mitsprache über die Kunstwerke gestellt. Neben den professionellen Mechanismen der Planer*innen selbst, wird hier schließlich auch nach finanziellen Unterstützungen und politischer Mitsprache gefragt. Wie sehen Entscheidungsprozesse aus und welche Akteur*innen lassen sich dabei festmachen? Inwiefern werden Publikum und Rezipient*innen in diesen Prozess inkludiert, bzw. durch wen werden sie vertreten? Mit Bourdieu stellen sich hier auch Fragen nach den *Raumprofilen* und auch nach der *Delegation*. Die dritte Unterfrage wäre demnach:

- *Welche Akteur*innen nehmen an den Entscheidungsmechanismen teil und wie qualifizieren sich diese?*

d.) Wessen Subjektivität zählt (*erlebter Raum*):

Schlussendlich gilt es festzumachen, inwiefern versucht wird, das Kunstwerk den Vorstellungen des Publikums gerecht zu machen. Dabei stellen sich zunächst Fragen nach

Distinktionsmerkmalen im Sinne Bourdieus: welches ästhetische Verständnis wird vorausgesetzt? Welche Rolle spielt dabei die Verknüpfung von physischem und sozialem Raum und das daraus resultierende (kulturelle) Kapital und der entsprechende Habitus? Auf Grund welcher Kriterien wird ein spezifisches Kunstwerk ausgewählt? Und schließlich:

- *Inwiefern wird im Entscheidungsprozess auf die Wünsche oder Vorstellungen des (potenziellen) Publikums eingegangen?*

Um eine solche rekonstruierende Untersuchung durchführen zu können, benötigt es auch die passenden Erhebungs- und Auswertungsmethoden. Im folgenden Kapitel werden nun das leitfadengestützte Expert*inneninterview und die qualitative Inhaltsanalyse genau ausformuliert und definiert.

5. Methodologie

Bevor wir uns nun den Erhebungs- und Auswertungsmethoden widmen können, müssen zunächst methodologische Grundprinzipien der empirischen Sozialforschung geklärt werden. Diese unterteilen Gläser und Laudel wie folgt:

- 1.) „Das Prinzip der Offenheit“: Damit ist gemeint, dass der empirische Forschungsprozess immer bereit sein muss, unerwartete Informationen erfassen zu können. Dieses Prinzip scheint auf den ersten Blick trivial, ist aber für einen qualitätsgesicherten Zugang äußerst wichtig. Um Vorurteile zu vermeiden, sollen erfasste Tatbestände nicht vorschnell in zurecht gelegte Kategoriensysteme gezwängt werden. Dennoch muss sich die forschende Person ihrem theoretischen und alltäglichen Vorverständnis bewusst sein – eine absolute, objektive Offenheit ist also nie zu erreichen. Der radikalen Forderung nach Offenheit, diese unter absolutem Verzicht auf theoretische Vorüberlegungen zu gewährleisten, stellen Gläser und Laudel das zweite Prinzip entgegen:
- 2.) „Das Prinzip des theoriegeleiteten Vorgehens:“ Ohne ein theoretisches Vorwissen, ist es unmöglich entscheidend an schon bestehendes Wissen beizutragen. Erst durch die theoretische Einbettung in den wissenschaftlichen Diskurs, kann eine empirische Untersuchung Relevanz haben. Insofern ist ein theoriegeleitetes Vorgehen als methodologisches Prinzip unerlässlich.

- 3.) „Das Prinzip des regelgeleiteten Vorgehens“: Damit eine Untersuchung Eingang in den wissenschaftlichen Kanon finden kann, muss ihre Vorgehensweise nachvollziehbar sein. Auch wenn – vor allem in der qualitativen Sozialforschung – die Objektivität ein wohl kaum zu erreichendes Maxim darstellt, ist wenigstens die explizite und intersubjektiv nachvollziehbare Regelverfolgung und Reproduzierbarkeit des empirischen Vorgehens ein unerlässliches Kriterium.
- 4.) „Das Prinzip vom Verstehen als ‚Basishandlung‘“: Verstehen ist nicht nur das Ziel der sozialwissenschaftlichen Forschung, vielmehr ist es dessen Mittel. Es wird als Leistung verstanden, die unverzichtbar für die empirische Untersuchung ist und dessen Realisierung methodisch abgesichert werden muss. (vgl. Gläser, Laudel 2004: 27 - 30)

Diese Prinzipien gilt es nun in das Expert*inneninterview und die qualitative Inhaltsanalyse zu integrieren und dabei auf die Besonderheiten beider Methoden hinzuweisen.

5.1 Erhebung

Um das Forschungsdesign dieser Arbeit im Detail erklären zu können, muss vorweg begründet werden, weshalb für diese Arbeit ein qualitativer Zugang gewählt wurde. Hierfür sind zwei Gründe zentral: erstens bietet eine Fall-basierte Erklärungsstrategie die Möglichkeit, in einer möglichst vollständigen Untersuchung einzelner weniger Fälle, einen sozialen Prozess auf seine Kausalmechanismen zu untersuchen. Für die Analyse der institutionellen Planung einer Kunst im öffentlichen Raum ist dies insofern notwendig, als dass eine statistik-basierte Erklärungsstrategie einerseits der Komplexität der Zusammenhänge nicht gerecht werden würde und andererseits entscheidende Daten für die Darlegung statistischer Zusammenhänge nicht vorhanden sind. Zweitens sollen die Ergebnisse über diesen sozialen Prozess nicht standardisiert erklärt werden, da dies die Vielfalt unterschiedlicher Planungszugänge verschleiern würde. Für eine rekonstruierende Untersuchung mittels leitfadengestützter Expert*inneninterviews und qualitativer Inhaltsanalyse, spielt nämlich das besondere Wissen der befragten Personen und eine genaue, verbale Beschreibung desselben eine zentrale Rolle. Dieses zu quantifizieren würde die Komplexität der sozialen Sachverhalte reduzieren und das Forschungsziel verfehlen.

5.1.1 Expert*inneninterview

Die Befragung von Menschen ist eines der bedeutendsten Verfahren qualitativer Forschung, da sie den Zugang zu den subjektiven Perspektiven von an entscheidenden sozialen Prozessen beteiligten Personen liefert. Als spezielle Variante der Einzelbefragung scheint das Expert*inneninterview für diese Arbeit als die geeignetste. Gläser und Laudel definieren diese Interviewform wie folgt:

Es handelt sich um Untersuchungen, in denen soziale Situation und Prozesse rekonstruiert werden sollen, um eine sozialwissenschaftliche Erklärung zu finden. Die Experteninterviews [sic] haben in diesen Untersuchungen die Aufgabe, dem Forscher [sic] das besondere Wissen der in die Situationen und Prozesse involvierten Menschen zugänglicher zu machen. (Gläser, Laudel 2004: 10 f.)

Der Zweck der Interviews ist also, „die Befragten als Spezialisten [sic] für bestimmte Konstellationen“ (Hopf 1979: 15 zit. n. Gläser, Laudel 2004: 38) zu befragen, um in der Folge „Handlungen, Beobachtungen und Wissen des Interviewpartners [sic]“ (Gläser, Laudel 2004: 41) herauszufinden. Dabei ist wichtig zu verstehen, dass die Interviewsituation gewissen Kommunikationsprozessen unterliegt, die sich von der herkömmlichen Alltagskommunikation unterscheiden. Insofern ist dieser Prozess erstens in einen spezifischen kulturellen Kontext eingebettet, in dem gewisse Kommunikationsregeln vorherrschen, gibt zweitens eine von vornherein festgelegte Rollenverteilung vor und verfolgt drittens ein ausformuliertes Informationsziel. Dieses Informationsziel muss aber so übersetzt werden, dass es für den/die Interviewpartner*in zu verstehen ist. Eine fehlende Übersetzung würde einerseits in ein möglicherweise falsches Verständnis der theoretisch angeführten Begriffe führen und andererseits die Möglichkeit der wissenschaftlichen Interpretation untergraben (vgl. Gläser, Laudel 2004: 107 ff.).

Für die Operationalisierung der gestellten Fragen und um der rekonstruierenden Untersuchung gerecht zu werden, soll schließlich ein Leitfaden herangezogen werden, so dass alle für die Fragestellung wesentlichen Aspekte abgehakt werden können:

Ein leitfadengestütztes Experteninterview [sic] zu führen heißt also, einen Kommunikationsprozess zu planen und zu gestalten, der an den kulturellen Kontext des Befragten [sic] angepasst ist und alle Informationen erbringt, die für die Untersuchung benötigt werden. (Gläser, Laudel 2004: 110)

Nun stellt sich noch die Frage nach der Realisierung der methodologischen Prinzipien in leitfadengestützten Expert*inneninterviews. Dabei ist das *Prinzip des regelgerechten Vorgehens* am schwierigsten einzuhalten, da sich auf Grund der spontanen Operationalisierung der Fragestellungen keine allgemeinen Regeln formulieren lassen. Deswegen müssen „alle

Schritte, die bei der Konstruktion eines Interviewleitfadens gegangen werden“ dokumentiert werden, „um die Operationalisierung zumindest nachvollziehbar zu machen.“ (Gläser, Laudel 2004: 111). Das *Prinzip des theoriegeleiteten Vorgehens* wird durch die Übersetzung der theoretischen Vorüberlegungen in den Leitfaden gewährleistet. Das *Prinzip der Offenheit* soll erreicht werden, indem offene Fragen gestellt werden; geschlossene Fragen, die sich auf eine bloße ‚ja‘ oder ‚nein‘ Antwort reduzieren, sollen also tunlichst vermieden werden, um der interviewten Person die Möglichkeit zu geben ihre Antwort so zu gestalten, wie sie es für angemessen erachtet. Das *Prinzip des Verstehens als Basishandlung* wird schließlich durch die Operationalisierung, also Übersetzung des wissenschaftlichen Erkenntnisinteresses in den Kommunikationskontext der interviewten Person erreicht.

Dadurch ergeben sich schließlich vier Anforderungen an das Leitfadeninterview:

- 1.) Die *Reichweite* der angesprochenen Themen und Fragen muss weit genug sein, um nicht bloß antizipierte Antwortmöglichkeiten abzufragen, sondern darüber hinaus Unerwartetes in Erfahrung bringen zu können.
- 2.) Der Interviewleitfaden muss *spezifiziert* sein, so dass die Operationalisierung der Fragen erfolgreich funktionieren kann.
- 3.) Die Fragen müssen *tief* genug gehen, um nicht bloß an der Oberfläche der zu behandelnden Themen zu kratzen.
- 4.) Der *personale und soziale Kontext* muss miteinbezogen werden, um der Interpretation der Antworten Rechnung zu leisten (vgl. Gläser, Laudel 2004: 112).

In Anbetracht des Forschungsinteresses, ist also das leitfadengestützte Expert*inneninterview das geeignetste, da:

- 1.) das Expert*inneninterview den Fokus auf spezialisierte Informationen und dahinter liegendes, praxisnahes Insiderwissen legt. In Bezug auf die Mechanismen und Prozesse der institutionellen Planung einer Kunst im öffentlichen Raum können so schließlich entscheidende Sachverhalte in Erfahrung gebracht und dargestellt werden.
- 2.) die zu interviewten Personen durch ihre Funktion und Stellung in dieser speziellen Berufswelt über ein spezifisches Expert*innenwissen verfügen und somit geeignete Gesprächspartner*innen für das Untersuchungsziel darstellen.
- 3.) die leitfadengestützte Erhebungsmethode einerseits Offenheit garantiert, andererseits aber das Erkenntnisinteresse nicht aus den Augen verliert und insofern die zu erarbeitenden Informationen in Erfahrung bringen kann.

5.1.2 Auswahl der Gesprächspartner*innen

Der Auswahl der Gesprächspartner*innen ging zunächst die Auswahl der entsprechenden Institutionen und Initiativen voraus. Hierbei war es einerseits wichtig, die zentralsten Akteur*innen miteinzubeziehen und andererseits, unterschiedliche Herangehensweisen für eine Kunst im öffentlichen Raum zu erlangen, um eine möglichst wahrheitsgetreue Repräsentation des Feldes in Wien zu gewährleisten. So ergaben sich nach einer gründlichen Recherche (unter anderem ein Gespräch mit einem Professor der Universität für angewandte Kunst Wien) folgende Institutionen und (anonymisierte³³) Akteur*innen:

KÖR (Kunst im öffentlichen Raum) GmbH:

Die wohl wichtigste Organisation für Kunst im öffentlichen Raum in Wien stellt die *KÖR GmbH* dar. Sie wurde 2004 „auf gemeinsame Initiative der Geschäftsgruppen Kultur, Stadtentwicklung und Wohnen gegründet“ und 2007 von einem Fonds in eine GmbH umgewandelt. Auf der offiziellen Website steht, dass zu ihren Aufgaben „die Belebung des öffentlichen Raums der Stadt Wien mit permanenten bzw. temporären künstlerischen Projekten“ zählt: „Dadurch soll die Identität der Stadt und einzelner Stadtteile im Bereich des Zeitgenössischen gestärkt sowie die Funktion des öffentlichen Raums als Agora – als Ort der gesellschaftspolitischen und kulturellen Debatte – wiederbelebt werden“ (<https://www.koer.or.at/ueber-uns/koer-gmbh/> – zuletzt aufgerufen am: 9.7.2021). Für das Gespräch stellte sich die Geschäftsführerin Frau A. zur Verfügung.

Belvedere 21/ Community Outreach:

Ausgehend vom Belvedere 21 (einer der drei Standorte des Belvedere Museums) findet seit 2018 das *Community Outreach* unter der Leitung und Kuration von Frau B. statt. Das auf der Website ausgeschriebene Ziel dieses Programms ist es, „gezielt die unterschiedlichen Gruppen und Communitys im sozialen und räumlichen Umfeld des Belvedere 21“ anzusprechen. „Der geografische Bogen spannt sich dabei vom Karlsplatz über das Quartier Belvedere und das Arsenal bis hin zum Kulturzentrum Brotfabrik im zehnten Bezirk und zum Stadtentwicklungsgebiet Sonnwendviertel.“ (<https://www.belvedere.at/community-outreach> – zuletzt aufgerufen am: 9.7.2021)

³³ Alle Gesprächspartner*innen haben der Namensverwendung zugestimmt, weswegen in dieser Arbeit die Institution und berufliche Stellung ohne Bedenken genannt werden können. Da die Namen der Akteur*innen aber schlussendlich keine Relevanz haben, werden sie für diese Arbeit anonymisiert.

Calle Libre

Weiters wurde noch das Street-Art Festival *Calle Libre* herangezogen. Das Festival entstand 2014 unter der Leitung von Herrn A. im Zuge seiner Dissertation zur urbanen Kunstszene in Lateinamerika. Das Festival lädt jährlich einmal verschiedene Straßenkünstler*innen ein, um Wände in Wien zu bemalen. Auf der offiziellen Website steht: „Calle Libre is a festival for urban aesthetics that brings together today’s contemporary forms of graffiti and other forms of street art onto curated walls throughout the city. [...] Our goal was that of showing a different side of street art, aside from the ‘writings’ or ‘bombings’ often identified as vandalism by the wider public.“ (<https://www.callelibre.at/about> – zuletzt aufgerufen am: 9.7.2021)

SHIFT/ Basis.Kultur.Wien

Die Kulturinstitution *Basis.Kultur.Wien* brachte 2016 das Förderprogramm *SHIFT* hervor. Ziel dieser Ausschreibung ist es, „innovative Kunst und Kultur“ zu fördern, die „darauf abzielt, die kulturelle Nahversorgung in dezentralen Regionen Wiens zu verbessern.“ (<https://basiskultur.at/shift/> – zuletzt aufgerufen am: 9.7.2021) Insgesamt werden bei diesem Programm 30 Projekte pro Jahr mit fixen Beträgen finanziell unterstützt. Zwar findet sich unter den Auswahlkriterien kein Verweis darauf, dass der öffentliche Raum eingebunden werden soll, es wird aber auf die „[k]ulturelle und gesellschaftliche Entwicklung bzw. die Identifikation der Bewohner*innen mit ihrem Lebens- und Wohnraum“ hingewiesen. Auch lässt sich nach näherer Betrachtung feststellen, dass sich ein Großteil der Projekte durchaus im öffentlichen Raum befinden. Für das Gespräch stellte sich die Geschäftsführerin Frau D. und die Produktionsbegleitung Frau E. zur Verfügung.

5.1.3 Ablauf der Interviews

Die Kontaktaufnahme mit allen Gesprächspartner*innen erfolgte Anfang Mai 2021 per E-Mail, womit bereits der erste wichtige Schritt erledigt war. In weiterer Folge und nach Zustimmung für ein Gespräch, wurden Termine vereinbart: Sowohl mit Frau A. (31.5.2021; 15:30 – 17:08) von der *KÖR GmbH* als auch mit Frau D. (10.6.2021; 10:00 – 11:08) von *SHIFT/Basis.Kultur.Wien* fanden die Gespräche via der Videokonferenz-Plattform *Zoom* statt. Mit Frau B. (16.6.2021; 12:15 – 13:45) vom *Belvedere 21/Community Outreach* fand das Gespräch *in persona* im Skulpturengarten, hinter dem *Belvedere 21* statt. Auch das Interview mit Frau E. (14.7.2021; 13:10 – 13:57) von *SHIFT* war persönlich, im Büro von *Basis.Kultur.Wien*, im 15. Bezirk. Das Gespräch mit Herrn C. (1.6.2021; 19:05 – 19:53) fand

telefonisch statt. Alle vier Gesprächspartner*innen stimmten der Tonaufnahme zu. Mit allen Interviewpartner*innen wurde abschließend vereinbart, dass sie die Arbeit vor offizieller Abgabe noch einmal zu lesen bekommen.

Nach einer kurzen Vorstellung des Forschungsvorhaben (welches schon in kurzen Worten bei der ersten Kontaktaufnahme per E-Mail dargelegt wurde), wurden die Fragen nach Angabe des zuvor ausgearbeiteten Leitfadens gestellt. Die Gespräche verliefen ohne weitere Schwierigkeiten, alle Gesprächspartner*innen waren bereit, ihre Antworten lange und detailliert auszuführen, wobei hier dennoch unterschiedliche Interviewlängen herauskamen (die Gespräche mit Frau E. und Herrn C. verliefen beispielsweise fast eine Stunde kürzer als mit Frau A.).

Eine Ausnahme ist jedoch hervorzuheben:

Frau B. und ich haben uns schon zweimal vorher getroffen: das erste Mal am 23.5.2021 für eine Nachbarschaftsforum-Erkundung und einen Besuch bei den Laaer Bergbauern. Hier war zwar keine Kunst zu sehen, aber ich wurde diversen Kulturinitiativen des zehnten Bezirks vorgestellt. Das zweite Mal war am 7.6.2021 bei einem Spaziergag des Community Outreach: *In Sorge bleiben. Feministische Bewegungen für andere Zukünfte*. Neben dem diskursiven Fokus, der von Frau B. gelegt wurde, wurden auch kurze Texte mit Bezug auf den Jugoslawienkrieg gelesen und besprochen. Außerdem ging der Aufnahme am Tag des Interviews ein etwas 10-minütiges Gespräch voraus, in dem Frau B. erste – im Transkript protokollierte – Bemerkungen zum Skulpturengarten des Belvedere 21 äußerte.

Nach den Interviews wurden die Tonmitschnitte in einheitlicher Form transkribiert. Dabei wurden folgende Regeln befolgt:

- Es wurde vollständig und wortwörtlich transkribiert. Unvollständigkeiten und Wiederholungen wurden belassen.
- Der manifeste Inhalt steht jedoch im Vordergrund: folglich wurde Dialektsprache eingedeutscht (außer bei spezifischem Vokabular wie „Grätzl“, womit die unmittelbare urbane Umgebung eines Ortes beschrieben wird) und Sprachfetzen wie „äh“ und ähnliches wurden ausgelassen.
- Pausen, akustisch Unverständliches und Lachen wurde in eckige Klammern gesetzt. Kurze Zögerungen mit „...“ markiert.
- Zeilenabstand 1,5, Schriftgröße 12, Times New Roman.

5.2 Auswertung

Gläser und Laudel führen in der methodologischen Literatur die freie Interpretation, sequenzanalytische Methoden, das Kodieren und die qualitative Inhaltsanalyse an. Für diese Arbeit stellt der letzte Zugang die geeignetste Auswertungsmethode von Expert*inneninterviews dar, da hier der manifeste Inhalt eines Textes analysiert werden kann. Nachdem die Erhebungsmethode einen (von Tonspuren transkribierten) Text hergestellt hat, soll die qualitative Inhaltsanalyse die auszuwertenden Rohdaten schließlich erfassen und die relevanten Informationen nach einem spezifischen Regelwerk extrahieren, um sie schließlich anhand der dargelegten Theorie interpretieren zu können.

5.2.1 Qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring

Bevor genauer auf die methodischen Schritte eingegangen werden, sollen zunächst die methodologischen Prinzipien geklärt werden. Das *regelgeleitete Vorgehen* ist zunächst – vor allem im Vergleich zur freien Interpretation – einer der wichtigsten Vorzüge der qualitativen Inhaltsanalyse. Das gesamte qualitative Rohmaterial wird dabei durch ein systematisches und strukturiertes Vorgehen gleichberechtigt einbezogen, um Verfälschungen jeder Art zu verhindern. Das *Prinzip des theoriegeleiteten Vorgehens* wird dabei ebenso eingehalten, da die aus den theoretischen Vorüberlegungen abgeleiteten Variablen im Kategoriensystem der Inhaltsanalyse Eingang finden und dementsprechend ein „Zusammenhang zum existierenden Wissen über den Untersuchungsgegenstand“ (Gläser, Laudel 2004: 198) hergestellt wird. Das *Prinzip der Offenheit* scheint hier das schwierigste zu sein, da sich auf Grund des Kategoriensystems eine gewisse Begrenztheit ergibt. Dieses Problem kann aber schlussendlich durch an das Material angepasste Ergänzungen behoben werden. Dem *Prinzip des Verstehens als Basishandlung* wird schließlich durch die systematische Strukturierung des Prozesses Rechnung getragen, so dass die Interpretationen intersubjektiv nachvollziehbar werden (vgl. Gläser, Laudel 2004: 197 ff.).

Wie sehen nun die genauen methodischen Schritte aus? Nach Mayring ergeben sich hierbei neun Stufen:

- 1.) „Festlegung des Materials,
- 2.) Analyse der Entstehungssituation,
- 3.) Formale Charakterisierung des Materials,
- 4.) Richtung der Analyse,

- 5.) Theoriegeleitete Differenzierung der Fragestellung,
- 6.) Bestimmung der Analysetechnik,
- 7.) Definition der Analyseeinheit,
- 8.) Analyse des Materials und
- 9.) Interpretation“ (Mayring 2010: 52 ff.)

5.2.2 Vorgehensweise dieser Studie

Betrachtet man die oben angeführten neun Stufen der Inhaltsanalyse nach Mayring, so wurde Punkt 1 schon in Kapitel 5.1.2 und Punkt 2 und 3 in Kapitel 5.1.3 dargelegt. Insofern stellt sich nun die Frage nach der *Richtung der Analyse*. Auch dieser Punkt wurde schon des Öfteren angeführt: durch die Interviews sollen die Gesprächspartner*innen dazu animiert werden, über ihre bisherigen Handlungen und Handlungspläne im Kontext einer Planung und Organisation von Kunst im öffentlichen Raum zu berichten. Insofern ist der Zugang sozialräumlich ausgerichtet und es sollen durch den Text Aussagen über den Handlungshintergrund eingebracht werden, weswegen der manifeste (und nicht der latente) Inhalt zentral ist.

Punkt 5, die *theoriegeleitete Differenzierung der Fragestellung*, „bedeutet [...], dass die Fragestellung der Analyse vorab genau geklärt sein muss, theoretisch an die bisherige Forschung über den Gegenstand angebunden sein muss und in aller Regel in Unterfragen differenziert werden muss.“ (Mayring 2010: 58). Auch dieser Punkt wurde in Kapitel 4 schon genauer erklärt und anhand des Erkenntnisinteresses und der Forschungsfrage in Kapitel 4.2 und der entsprechenden Unterfragen und dem analytischen Raster in Kapitel 4.3 schon detailliert dargelegt. Auch der Leitfaden basiert, trotz seiner Übersetzung in eine Alltagssprachliche Kommunikationsstruktur, auf diesen Überlegungen.

Im Folgenden stellt sich also noch die Frage nach der *Bestimmung der Analysetechnik*. Mayring unterscheidet hier drei verschiedene Techniken:

- 1.) Zusammenfassung: „Ziel der Analyse ist es, das Material so zu reduzieren, dass die wesentlichen Inhalte erhalten bleiben, durch Abstraktion einen überschaubaren Corpus zu schaffen, der immer noch Abbild des Grundmaterials ist“ (Mayring 2010: 65)
- 2.) Explikation: „Zu einzelnen interpretationsbedürftigen Textstellen wird zusätzliches Material herangezogen, um diese zu erklären, verständlich zu machen, zu erläutern, zu explizieren“ (Mayring 2010: 65)

- 3.) Strukturierung: „Diese wohl zentralste inhaltsanalytische Technik hat zum Ziel, eine bestimmte Struktur aus dem Material herauszufiltern.“ (Mayring 2010: 65)

Für diese Arbeit wird die Technik der *Strukturierung* (Abb. 12) angewendet, wobei drei zentrale Punkte wesentlich sind:

- 1.) „Definition der Kategorien: Es wird genau definiert, welche Textbestandteile unter eine Kategorie fallen.
- 2.) Ankerbeispiele: Es werden konkrete Textstellen angeführt, die unter eine Kategorie fallen und als Beispiel für diese Kategorie gelten sollen.
- 3.) Kodierregel: Es werden dort, wo Abgrenzungsprobleme zwischen Kategorien bestehen, Regeln formuliert, um eindeutige Zuordnungen zu ermöglichen“ (Mayring 2010: 92)

Noch einmal genauer, handelt es sich um eine *inhaltliche Strukturierung* (Abb. 13): „Ziel inhaltlicher Strukturierungen ist es, bestimmte Themen, Inhalte, Aspekte aus dem Material herauszufiltern und zusammenzufassen. Welche Inhalte aus dem Material extrahiert werden sollen, wird durch theoriegeleitet entwickelte Kategorien und (sofern notwendig) Unterkategorien bezeichnet.“ (Mayring 2010: 98) Folglich werden die Kategorien zunächst deduktiv und theoriegeleitet bestimmt. Diese werden schließlich in Ober- und Unterkategorien festgelegt und auf das Material angewendet. Nach einem Testdurchlauf, welcher die Anwendung der Kategorien überprüfen soll, folgt schließlich der Hauptdurchlauf durch das gesamte Material. Hierbei werden Fundstellen, also zu den Kategorien passende Textausschnitte, gekennzeichnet. Dabei können die Kategorien nochmals induktiv überarbeitet und erweitert werden, sollte das Material dies verlangen. Für die Nachvollziehbarkeit und intersubjektivität der Kategorienzuordnung, werden nun – wie oben schon erwähnt – Definitionen, Ankerbeispiele und – sofern notwendig – Kodierregeln angelegt. Nach Abschluss der Kodierung, werden die Fundstellen schließlich paraphrasiert und in Ober- und Unterkategorien zusammengefasst.

Bevor das Material nun tatsächlich analysiert wird, bleibt abschließend noch die *Definition der Analyseeinheiten*. Dies ist notwendig, um der Kategorisierung vorab eine Regelmäßigkeit zu gewährleisten:

- „Die *Kodiereinheit* legt fest, welches der kleinste Materialbestandteil ist, der ausgewertet werden darf, was der minimale Textteil ist, der unter eine Kategorie fallen kann.

- Die *Kontexteinheit* legt den größten Textbestandteil fest, der unter eine Kategorie fallen kann.
- Die *Auswertungseinheit* legt fest, welche Textteile jeweils nacheinander ausgewertet werden.“ (Mayring 2010: 59)

Für diese Arbeit ergibt sich dies wie folgt:

- *Kodiereinheit*: ein Wort. Es ist wichtig diese Einheit so klein wie möglich zu halten, da sich eine Unterfrage theoretisch durch ein einziges Wort beantworten lässt.
- *Kontexteinheit*: eine Antwort. Diese Einheit sollte so groß als möglich gehalten werden, ohne dabei aber den Rahmen zu sprengen. Insofern kann die gesamte Antwort, die auf eine Frage folgt, als größtmögliche Einheit gehalten werden. Eine Antwort kann auch als Ganzheit gesehen, wenn sie durch Zwischenfragen nochmals mehr ins Detail geht.
- *Auswertungseinheit*: eine vollständige künstlerische Initiative. Insofern können bis zu zwei Interviews gemeinsam analysiert werden.

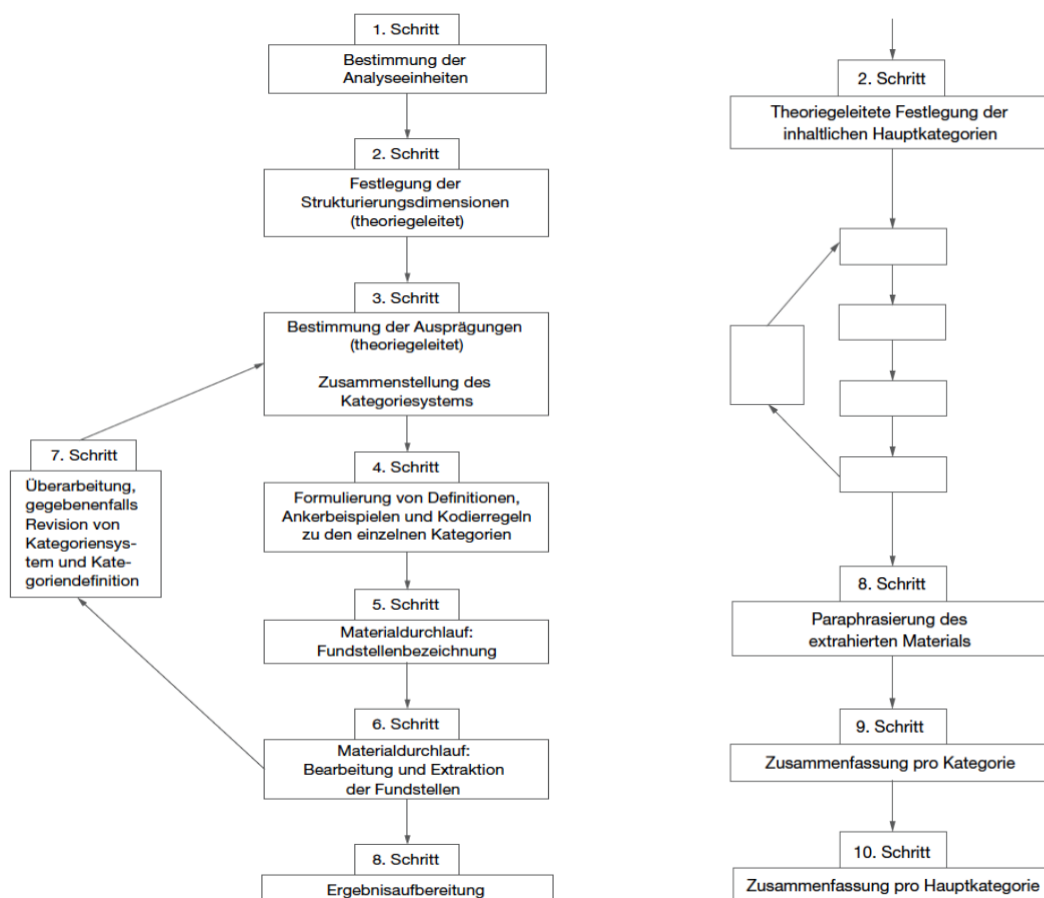


Abb.: 12: Ablaufmodell strukturierender Inhaltsanalyse (allgemein) (Mayring 2010: 93)

Abb.: 13: Ablaufmodell inhaltlicher Strukturierung (vgl. allgemeine Strukturierung) (Mayring 2010: 99)

5.2.3 Kategorien der Inhaltsanalyse

Für die Kategorisierung wurde das Kodierprogramm MAXQDA verwendet. Die Auswertung der Inhaltsanalyse fußt auf sechs Hauptkategorien, die teilweise wieder in Subkategorien unterteilt wurden. Die Kategorien beziehen sich einerseits auf das analytische Raster und andererseits auf den Forschungsstand: *Institution*, *Verständnis*, *Orte*, *Kunst*, *Öffentlichkeit* und *Stadt Wien*. Die Subkategorien sind sowohl deduktiv als auch induktiv als Folge eines ersten Probedurchlaufs entstanden.

Zunächst soll der *persönliche Werdegang* (A) dargelegt werden, ehe die genauen *Verantwortungsbereiche* (B) der einzelnen Initiativen erklärt werden. In einem nächsten Schritt werden die *Finanzen* (C) und weitere *institutionelle Strukturen* (D) geklärt.

In der zweiten Hauptkategorie werden allgemeine *Definitionen* (E) zum Thema Kunst im öffentlichen Raum beschrieben. Hier werden die nochmals detaillierteren Ausprägungen *Frage nach dem Publikum* (E1), *Wirkung* (E2) und *künstlerische Praxis* (E3) geklärt. Die Kategorie *kunsthistorische Verweise* (F) soll auf kunsthistorische Kenntnisse zum Thema Kunst im öffentlichen Raum beleuchten.

Unter der Kategorie *Orte*, die sich an den *wahrgenommenen Raum* (siehe b. in Kap. 4.3) bei Lefebvre orientiert und sich mit Begriffen wie der Ortsspezifität (siehe Kap. 2.2.1) und öffentlicher Raum (siehe Kap. 2.2.3) auseinandersetzt, erklärt die erste Subkategorie Prozesse und Akteur*innen, die an der *Auswahl der Orte* (G) involviert sind. Der Ausprägungen beinhalten demnach *Kriterien* (G1), *Mitsprache* (G2) und konkrete *Beispiele* (G3). Die Subkategorie *Raum* (H) geht schließlich auf soziale und physische Komponenten des Raums ein. Hier lassen sich noch die Ausprägungen *öffentlicher Raum* (H1), *ortsbezogenes Wissen* (H2) und *Ortsspezifität* (H3) festmachen.

Unter die Kategorie *Kunst*, hier geht es um den *konzipierten Raum* bei Lefebvre (siehe c. in Kapitel 4.3) fällt zunächst die Subkategorie *Themensetzung* (I), die Prozesse erklärt und Akteur*innen, die bei der Themenauswahl inkludiert sind festmacht. Weiters werden unter (J) alle Aspekte inkludiert, die sich mit der *Auswahl der Künstler*innen* auseinandersetzen. Mit *Veränderung des Werks* (K) wird schließlich der Wandel eines Kunstwerks im öffentlichen Raum angeschnitten.

Schließlich wird unter der Kategorie *Öffentlichkeit*, sie Subkategorien *Zielgruppe* (L), *Partizipation* (M), *Reaktionen* (N) und *Konflikte* (O). (N) ist noch mit der Ausprägung *Feedback* (N1) versehen und (O) mit der Ausprägung *Vandalismus* (O1). Diese Kategorie lässt sich deduktiv vom *erlebten Raum* bei Lefebvre ableiten (siehe d. in Kapitel 4.3), verweist aber

ebenso auf Fragen der Intervention (siehe Kap. 2.2.2), der Öffentlichkeit (siehe Kap. 2.2.3) und der sozialen Inklusion (siehe Kap. 2.2.5).

Unter der Kategorie der *Stadt Wien* fällt zunächst die Subkategorie des *Wohnraums* (P), mit deren Ausprägungen der *Wohnqualität* (P1) und der *Gentrifizierung* (P2). Weiters wird hier noch *Tourismus* (Q) und *internationaler Vergleich* (R) beleuchtet. Damit soll vor allem der städtische Kontext thematisiert werden (siehe Kap. 2.2.4).

6. Analyse

Nach dem die Methode genau erklärt wurde und auch die Definitionen der Haupt- und Subkategorien mit ihren jeweiligen Ausprägungen erläutert wurden (mehr dazu im Kodierleitfaden, in Anhang B), sollen nun die Ergebnisse der Inhaltsanalyse dargestellt werden.

6.1 Ergebnisse der Inhaltsanalyse

In diesem Unterkapitel werden nun zunächst die Analyseeinheiten, also die einzelnen Institutionen zusammengefasst, paraphrasiert und anhand der einzelnen Subkategorien und Ausprägungen gegliedert.

6.1.1 Kunst im öffentlichen Raum GmbH (KÖR)

Hauptkategorie Institution:

Persönlicher Werdegang (A): Frau A. ist seit 2012 Geschäftsführerin für die KÖR GmbH. Sie hat zunächst in Deutschland Wirtschaftswissenschaften studiert und später noch einen Magister im Bereich Kulturmanagement gemacht. In Wien hatte sie zuvor im damaligen Unterrichts- und Kulturministerium als Referentin für Kulturangelegenheiten gearbeitet und war auch im Burgtheater im Bereich Presse und Sponsoring tätig. Diese Erfahrungen waren für sie „vom Theoretischen und auch natürlich vom Praktischen“ (I1, Abs.: 9) die Grundlage für ihre Arbeit bei KÖR.

Verantwortungsbereiche (B): Die KÖR GmbH besteht insgesamt aus drei fest angestellten Mitarbeiterinnen: Geschäftsführung, Produktionsleitung und Projektassistenz. Als Geschäftsführerin hat Frau A. die kaufmännische Leitung und somit „obliegt“ ihr die „Budget-

und Personalverantwortung und die komplette Organisation und Administration“ (I1, Abs.: 8), sowie Presse, Marketing, Vermittlung und die Verantwortung für das künstlerische Programm. In Zukunft soll die personelle Besetzung außerdem noch um eine kuratorische Leitung erweitert werden. Neben den drei angestellten Mitarbeiterinnen gibt es noch eine fünfköpfige Expert*innenjury, die alle drei Jahre vom amtierenden Kulturstadtrat/ der amtierenden Kulturstadträtin zusammengestellt wird und für die künstlerischen Entscheidungen zuständig ist. Sie besteht sowohl aus nationalen als auch internationalen Mitgliedern, deren Expertise sich aus der Architektur, der schaffenden Kunst und der Kunst- und Kulturkuration speist.

Finanzierung (C): Die KÖR GmbH ist 2004 aus einer gemeinsamen Subventionierung der drei Geschäftsgruppen *Kultur und Wissenschaft, Innovation und Stadtplanung (und Mobilität)* und *Wohnen und Wohnbau, (Stadterneuerung und Frauen)* gegründet. Diese Geschäftsgruppen subventionieren auch heute noch die KÖR.

Mit diesen Geldern fördert KÖR wiederum Kunstprojekte im öffentlichen Raum Wiens. Dies kann einerseits zu 100 % durch die KÖR passieren, aber auch anteilig, gemeinsam mit anderen Förderstellen, sollte die Thematik des Projekts dies verlangen.

Institutionelle Strukturen (D): Insofern gibt es bei KÖR „immer einen etwas passiveren und einen aktiveren Part“. Der passive Teil besteht darin, dass dreimal jährlich Projekte eingereicht werden können, um Fördergelder von der KÖR GmbH zu erhalten. Der aktive Teil besteht umgekehrt darin, dass die KÖR selbst Projekte initiiert.

Hauptkategorie Verständnis:

Definition (E): Für die *Frage nach dem Publikum (E1)* ist ein entscheidendes Kriterium, die Projekte „möglichst barrierefrei“ (I1, Abs.: 31) zu gestalten (auch wenn dies nicht immer möglich ist). Dazu gehört in erster Linie, dass die Kunstwerke kostenfrei sind, damit alle Menschen in der Stadt die Projekte wahrnehmen können. Insofern soll es eine „Kunst und Kultur für alle“ (I1, Abs.: 32) sein.

Das Ziel und die *Wirkung (E2)* dahinter ist, „neue Sichtweisen, neue Perspektiven in den Alltag zu bringen“ (I1, Abs.: 33) und mit Kunst zu provozieren, um die Kommunikation zwischen den Menschen anzuregen. Dabei soll die *künstlerische Praxis (D3)* auch möglichst divers sein; dies beinhaltet skulpturale, temporäre oder permanente Werke, Kunst am Bau-Projekte oder auch Denk- und Mahnmäler. Einziges Kriterium hier ist, dass sie zeitgenössisch sein sollen.

Kunsthistorische Verweise (F): Hier sind zwei zentrale Punkte interessant: erstens spricht Frau A. von der „tolle[n] Tradition der Kunst am Bau in den Gemeindebauten“ (I1, Abs.: 52), die seit den 1990er Jahren stark zurückgegangen sei und vermehrt den Architekt*innen und Bauträger*innen überlassen wurde. Für sie sollte diese Verantwortung wohl weiterhin – so wie früher – unter der Obhut der Stadt Wien liegen. Zweitens ist es für sie „wirklich wichtig, dass die Projekte auch ortsspezifisch sind“ (I1, Abs.: 145), also ganz speziell für einen ausgewählten Ort und das jeweilige Publikum konzipiert sind und nicht wie früher, als die Werke noch unabhängig von dem Platz – autonom – überall stehen konnten.

Hauptkategorie Orte:

Auswahl der Orte (G): Ein erstes Kriterium (G1) ist zunächst, „wirklich in allen 23 Bezirken [...] Projekte zu initiieren und umzusetzen“ (I1, Abs.: 29). Auch können die Werke die Funktion annehmen, den „schlechten Ruf“ (I1, Abs.: 36) gewisser Orte abzuschwächen, um diese wieder beliebter zu gestalten. So würden künstlerische Projekte auch helfen, Orte, „die man als Fußgängerin, als Frau, vielleicht nicht unbedingt alleine durchschreiten“ (I1, Abs.: 39) möchte, heller und freundlicher zu gestalten.

Weiters sind auch die „technischen und sicherheitstechnischen Zwänge“ (I1, Abs.: 96) zentral. So gibt es beispielsweise Leitungen, die nicht überbaut werden können, zu enge Gehsteige oder Feuerwehruzufahrten, die nicht behindert werden dürfen. „Das potenziert sich dann alles schon sehr, was man alles irgendwie nicht darf, plus dem, was es alles können muss“ (I1, Abs.: 96).

Mitsprache (G2): Bei den passiv initiierten Projekten, treten die um Fördergelder anfragenden Künstler*innen bereits mit einem ausgewählten Ort an die KÖR heran. Für die Auswahl der Orte der aktiv initiierten Projekte, gibt es schließlich zwei Möglichkeiten: entweder, treten die Bezirke mit der Bitte an KÖR heran, einen spezifischen Platz zu gestalten. Beispielsweise sei dies im 20. Bezirk, beim Platz der Kinderrechte geschehen. Insofern werden „immer wieder Orte an uns herangetragen“ (I1, Abs.: 78). Oder, ebenfalls in Kooperation mit den Bezirken, werden die Orte durch „Begehungen“ (I1, Abs.: 79) vom KÖR Team selbst ausgewählt.

An dieser Stelle ist auch noch zu erwähnen, dass Frau A. eine fehlende „strategische Einbindung“ in „Stadtentwicklungstendenzen“ (I1, Abs.: 51) bemängelt. Es wäre wünschenswert, die KÖR GmbH – angelehnt an die alte Tradition der Kunst am Bau – hier wieder von Anfang an einzubinden. Derartige Tendenzen seien aber „seit zwei drei Jahren“ (I1, Abs.: 53) wieder stärker zu beobachten.

Raum (H): Öffentlicher Raum (H1): Durch Corona habe sich außerdem die Aufmerksamkeit der Bevölkerung verändert, wodurch sich der öffentliche Raum mehr in den Vordergrund gespielt hat. Die Menschen würden folglich nach mehr Möglichkeiten in ihrer unmittelbaren Umgebung suchen. Die Menschen nutzen den öffentlichen Raum mehr und erkennen leichter, was ihnen dort fehlt.

Um die Orte tatsächlich auswählen zu können, benötigt es schließlich ein gewisses *ortsspezifisches Wissen (H2)*. Die erforderlichen Informationen werden durch Begehungen eingeholt. Zusätzlich gibt es Recherchen zu den Orten. Dafür werden Bezirksmuseen, Bezirksvorsteher*innen, Expert*innen oder andere Leute herangeholt, die für die jeweiligen Orte ein spezifisches Wissen mitbringen, so dass den Künstler*innen schlussendlich ein geeignetes „Karten- und Planmaterial“ (I1, Abs.: 100) übermittelt werden kann. Neben den technischen Voraussetzungen wird über die Bezirksvorsteher*innen und Kulturkommissionen auch inhaltliches Wissen eingeholt: beispielsweise, „dass es eben eine Gruppe von Bürgern und Bürgerinnen gibt, die wünschen sich – keine Ahnung – eine Zeichnung am Kreisverkehr“ (I1, Abs.: 82).

Ortsspezifität (H3): Zwar sei die KÖR für zeitgenössische Kunst und nicht für Erinnerungskultur zuständig, trotzdem wurden in der Vergangenheit immer wieder Denk- oder Mahnmäler im Auftrag der Stadt Wien umgesetzt. Dennoch „kann man sich vorstellen, dass es ein zeitgenössisches Kunstprojekt gibt, das sich mit der Geschichte des Ortes auseinandersetzt und das auch neu interpretiert“ (I1, Abs.: 87). Frau A. nennt hier zwei Beispiele: einmal *Alltagskultur Mahnmal* von Katrin Bolt. Dabei handelte es sich um eine Auseinandersetzung mit dem NS-Regime, indem verschiedene Ereignisse jener Zeit auf den Boden der jeweiligen Orte niedergeschrieben wurden, so dass vorbeigehende Passant*innen darauf aufmerksam wurden. Das zweite Beispiel war ein Park an der Stelle des ehemaligen Aspernbahnhofs, wo 47000 Juden und Jüdinnen deportiert wurden. Der Umgang mit historisch aufgeladenen Orten würde aber auch immer Schwierigkeiten mit sich bringen:

Und das sind natürlich auch immer wieder diese Spannungsverhältnisse, in denen man sich dann einfach befindet, also auf der einen Seite soll man einen Ort, also da soll ein Ort gestaltet werden, der wirklich, wo klar ist, woran der erinnert, auf der anderen Seite soll's aber ein Ort sein, wo man die Sonne genießen kann, oder, keine Ahnung, den Vögeln beim Zwitschern zuhören kann und die Kinder sollen dort guten Gewissens spielen können. (I1, Abs.: 94)

Hauptkategorie Kunst:

Themensetzung (I): Bei den passiv initiierten Kunstwerken bestimmt der/ die Antragsteller*in, was, wo und wie umgesetzt werden soll und die Jury entscheidet darüber, ob das Projekt eine

Förderung bekommen soll und wie hoch diese schließlich ausfällt. Der aktive Teil bestehe darin, dass die Projekte selbst initiiert werden. Diese künstlerischen Entscheidungen werden schließlich ebenso von der fünfköpfigen Expert*innenjury getroffen.

Auch wird hier zwischen temporären und permanenten Kunstwerken unterschieden: bei ersteren würde es nämlich „komplett den Rahmen“ (I1, Abs.: 109) sprengen, die Bevölkerung bei den Entscheidungsprozessen zu inkludieren. Da diese auch nur bis zu zwölf Monaten im öffentlichen Raum stünden, müsse das auch „jeder aushalten können“ (I1, Abs.: 109).

Bei permanenten Projekten hingegen gibt es Auslobungsverfahren, mit eigens zusammengestellten Wettbewerbsjurs. Diese setzen sich schließlich aus maximal einem Mitglied der üblichen KÖR Jury, unabhängigen Architekt*innen und Künstler*innen, der Kulturkommission und der Bezirksvorstehung und gegebenenfalls Historiker*innen oder anderen Expert*innen zusammen. Außerdem gäbe es manchmal – wie zum Beispiel bei der Umgestaltung des Südtiroler Platzes – Bürgerbeteiligungsverfahren, wodurch die Bevölkerung ihre Wünsche äußern könne. In diesem Falle war auch eine Bürgerin aus dem Bezirk in der Wettbewerbsjury.

Auch gibt es immer wieder Workshops „mit geladenen Künstlern, wo die Leute eben auch die Möglichkeit haben, auch dort einfach ihre eigenen Ideen vorzustellen“ (I1, Abs.: 111).

Im Großen und Ganzen läge es aber an der Jury, die *Auswahl der Künstler*innen (J)* zu treffen und sich für jene zu entscheiden, die „sich überhaupt mit solchen Themen befassen“ (I1, Abs.: 95).

Veränderung der Werke (K): Ein wichtiger Teil der Arbeit ist schließlich auch die Nachbetreuung der Kunst, wobei hier wieder die Unterscheidung von temporären und permanenten Werken zu treffen ist. Für erstere sind die Mitarbeiterinnen der KÖR GmbH selbst zuständig, indem sie einmal die Woche zu den entsprechenden Orten hinfahren, um Zustandsprotokolle anzufertigen. Für die permanenten Kunstwerke übernehmen aber die diversen Magistrate die Aufgabe.

Hauptkategorie Öffentlichkeit:

Zielgruppe (L): „Die Zielgruppe, man kann schon sagen, ist eigentlich sehr groß. Es ist für uns... sind's... wirklich am wenigstens noch die kleinen Kinder. Also die haben im Normalfall ihre Spielplätze, wo sie gut aufgehoben sind“ (I1, Abs.: 42). Wie oben schon erwähnt, sei es eben eine Kunst für alle. Es gibt aber immer wieder Schwerpunkte, so wie „KÖR und Jugend“ (I1, Abs.: 43), eine Initiative, die sich vor allem auf Jugendliche konzentrieren sollte. So hat

beispielsweise eine „Künstlerin [...] speziell für Mädchen eine rosa farbene Cappy entworfen, die dann gleichzeitig als Schattenspender fungiert hat“ (I1, Abs.: 48).

Partizipation (M): Ein zweites Projekt war eine Lichtinstallation in einem Park im 15. Bezirk, da es den Jugendlichen dort zu dunkel war. Dieses Projekt war dann auch stark partizipativ gestaltet, so dass die Jugendlichen vor Ort selbst Zeichnungen anfertigen konnten, die dann teilweise an der Installation angebracht waren. Prinzipiell gibt es immer wieder solche Projekte, die „dann als partizipatives Projekt von vorne bis hinten angelegt.“ (I1, Abs.: 112) sind – derartige Projekte würden schließlich auch bei temporären Werken die Bevölkerung aktiv an der *Themensetzung (J)* involvieren.

Reaktionen (N): Was die Nutzung der Werke betrifft, scheint Frau A. ein sehr liberales Verständnis zu haben. So spricht sie beispielsweise von einer Installation vom Atelier van Lieshout in Favoriten, zu der ein Tisch und zwei Bänke gehörten. Diese wurden schließlich von den Menschen als Treffpunkt genutzt und „der eine oder andere hat dann vielleicht auf dieser Bank geschlafen, aber [...] das gehört dazu. Also man ist im öffentlichen Raum, dann ist sozusagen diese Art der Nutzung erlaubt.“ (I1, Abs.: 125).

Dennoch muss man sich immer Gedanken machen, wie man bei provokanten Werken mit der Öffentlichkeit umzugehen hat. Beispielsweise ein Werk unter dem Titel die *schwule Sau*, bei dem am Morzinplatz – in Gedanken an die Opfer der Homosexuellenverfolgung – ein dreiviertel Jahr Fotografien von Künstler* Jakob Lena Knebl in Body-Painting standen. Schlussendlich habe eine Gruppe von Menschen („[o]b sie wirklich obdachlos waren, weiß ich nicht“ (I1, Abs.: 136)) dieses Werk quasi inoffiziell betreut und vorbeigehenden Passant*innen sogar den Inhalt erklärt. Deswegen seien dort schlussendlich auch weniger Schmierereien aufzufinden gewesen.

Feedback (N1): Da aber bei allen Werken auch ein entsprechender Verweis an die KÖR GmbH aufzufinden sei, würde man auch immer wieder E-Mails oder Anrufe bekommen.

Konflikte (O): Trotzdem gäbe es natürlich immer wieder Konflikte. Auch bei dem oben genannten Werk die *schwule Sau* habe sich ein „entzückend[er]“ Anrainer „Mitte achtzig“ gemeldet und erkundigt, „wie lange er sich diesen dicken Popo ansehen muss“ (I1, Abs.: 135). Er wurde aber damit getröstet, dass das Werk schließlich nicht ewig dort bleiben würde. Ein anderes genanntes Beispiel waren schwarz-weiß gestaltete Bänke am Graben, im ersten Bezirk gewesen. Hier seien die Beschwerden – trotz des vermeintlich wenig provokantes Werks –

enorm gewesen. „Also wir haben dann bis zum Bürgermeister Anrufe bekommen, weil so viele Beschwerden eingegangen sind“ (I1, Abs.: 137). Die Reaktionen seien schließlich nie so, wie man denke: „Also man steckt in den Menschen nicht drinnen, das will ich damit sagen.“ (I1, Abs.: 138)

Vandalismus (O1) gäbe es aber dennoch sehr wenig, da der Respekt in Wien vor öffentlicher Kunst wohl sehr hoch wäre. Kleinere Schmierereien oder Kratzer sein aber nicht allzu schlimm. Sie sofort wegzumachen, würde keinen Sinn haben, da sie gleich wieder ersetzt würden. So kann es durchaus vorkommen – so wie bei der oben genannten Installation in Favoriten –, dass gleich in der ersten Nacht „die ersten zwei Verewigungen“ vorzufinden sind, in weiterer Folge aber nichts mehr nachkommt, weswegen das Ausmaß im überschaubaren Bereich bleibe. Außerdem sei der Umgang mit den Kunstwerken – Beschmierungen, etc. – immer ein „sichtbares Zeichen“ (I1, Abs.: 117), ob das Kunstwerk gut oder schlecht ankommen würde. Einzig „rassistische oder auch sonst anstößige Dinge“ (I1, Abs.: 123) würde man sofort entfernen müssen. Auffallend sei außerdem, dass es beispielsweise in den U-Bahn-Stationen, wo Kunstwerke vorzufinden sind, weniger Vandalismus gäbe als in jenen, wo es keine gibt.

Hauptkategorie Stadt Wien:

Wohnraum (P): Für Frau A. hat Kunst im öffentlichen Raum das Potential die *Wohnqualität (P1)* eines Bezirks zu steigern, weil man „mit Kunstwerken und Projekten auch Identitäten [...] schaffen“ könne und dies sei „wichtig, auch für ein neues Grätzl“ (I1, Abs.: 144). Auch können sie als „Möblierung[en]“ (I1, Abs.: 147) interessant und witzig sein.

Man könnte öffentliche Kunst umgekehrt auch für *Gentirifizierungsprozesse (P2)* instrumentalisieren, eigenständig wäre sie aber nicht in der Lage, derartige Prozesse zu stemmen. Dennoch erkennt sie diese Gefahr eindeutig an. Die KÖR könne man aber „dahin gehend auch gar nicht so instrumentalisieren [...], weil es geht da ja dann meistens um die Nutzung von Räumen... Und das, dafür, das ist nicht unser Metier, sozusagen. Und was wir auch per se nicht machen, ist, dass wir da jetzt irgendwie grundsätzlich leerstehende Büroräumlichkeiten bespielen, also die Schaufensterflächen oder so.“ (I1, Abs.: 151).

Internationaler Vergleich (R): Im Vergleich zu anderen Städten, würde die KÖR GmbH vor allem durch zwei Faktoren herausstechen: Einerseits durch ihre Vielfalt an diversen Projekten (nicht bloß permanent oder temporär, nicht bloß Kunst am Bau, nicht bloß Skulpturen, etc.). Andererseits sei es sehr besonders, dass die KÖR eine GmbH ist und nicht an andere Abteilungen gekoppelt ist. Dennoch seien die Regelungen für den öffentlichen Raum in Wien,

im Vergleich zu anderen Städten, sehr restriktiv, was schließlich auch die Möglichkeiten einschränken würde.

6.1.2 Belvedere 21/ Community Outreach

Hauptkategorie Institution:

Persönlicher Werdegang (A): Frau B. arbeitet seit 2018 für das Belvedere 21 als Kuratorin des damals neu entstandenen Programms des Community Outreach. Sie hat Malerei und Grafik auf der Akademie der bildenden Künste in Wien studiert und sich einen theoretischen Zugang zu Kunst und Kultur auf dem damaligen Institut für Gegenwartskunst (heute Kunst- und Kulturwissenschaften) an der Universität für angewandte Kunst Wien angeeignet. Einige Jahre später kam in Malmö, Schweden, noch ein Postgraduate in Critical Studies dazu. Ihre beruflichen Stationen hatten immer wieder Kunst im öffentlichen Raum zum Thema. So war sie in Innsbruck in der Galerie im Taxisplais, in Oslo, im Office für Contemporary Art Norway und in der Erste Stiftung, für Kunst- und Kulturprojekte mit Schwerpunkt Osteuropa tätig.

Verantwortungsbereiche (B): Die Abteilung des Community Outreach wird von Frau B. alleine besetzt. Da Museen aber „sehr spezialisiert und ausdifferenziert“ (I2, Abs.: 26) sind, gibt es einen regen Austausch mit den Kolleg*innen der Kulturvermittlung, der Marketingabteilung, dem Research-Center und anderen Kurator*innen des Belvedere 21. Das Programm ist jedoch noch relativ jung, hat insofern noch Potential personell erweitert zu werden. Aus dem Community Outreach ist schließlich auch das Nachbarschaftsforum entstanden. Außerdem setzt sie noch „verschiedene Akzente“ (I2, Abs.: 45) im Skulpturengarten und im direkt anliegenden Schweizer Garten und kuratiert gemeinsam mit einer anderen Kuratorin das Public Programm.

Finanzen (C): Das Belvedere 21, gehört, neben dem unteren und oberen Belvedere zum Verbund der Galerie Belvedere und wird vom Bund finanziert.

Dementsprechend liegt das Community Outreach in „einem großen System“ (I2, Abs.: 110) *institutioneller Strukturen (D)*, in dem Inhalt und Terminsetzung mit dem gesamten Programm des Museums abgestimmt werden müssen. Frau B. betont hier auch, dass es eine „museumspolitische Entscheidung“ gewesen ist „diese Stelle [das Community Outreach] auch zu implementieren“ (I2, Abs.: 18), weswegen sie auch die Relevanz dieses Programms sehr

hoch für die Institution selbst sieht. Im Vergleich zu den im Haus angesetzten Abteilungen, sind ihre Projekte jedoch mit einer wesentlich kürzeren Planungszeit (zehn Monate im Vergleich zu etwa fünf Jahren) ausgestattet. Insofern genießt sie mit dem Community Outreach auch eine sehr große Freiheit.

Hauptkategorie Verständnis:

Definition (E): Für das Community Outreach spielt die *Frage nach dem Publikum (D1)* eine zentrale Rolle. Frau B. versteht das Community Outreach als „aufsuchende Kulturarbeit [...] Also, dass Kunst und Kultur dorthin geht, wo die Menschen leben, wo sie ihre Freizeit verbringen. Und das ist eben nicht dort, wo Museen situiert sind.“ (I2, Abs.: 88). Das Nachbarschaftsforum soll weiters als „Vernetzungsforum“ (I2, Abs.: 41) fungieren, also die verschiedenen Menschen, die in diversen Kulturvermittlungen bereits „tolle Ressourcen“ (I2, Abs.: 41) vorzuweisen hätten, zu vernetzen. En gros, sollen diese diversen Ansätze vor allem ein Ziel verfolgen:

accessibility at large. Accessibility heißt [...], dass es in einer adäquaten Sprache, inklusiven Sprache, auch einfachen Sprache was angeboten wird, wo viele Menschen einen Bezug herstellen können und nicht das Gefühl haben, da müssen sie erst ein Seminar besuchen, um das überhaupt zu verstehen. Also das meint man auch mit diesen niederschweligen Angeboten.

Und dann ist es halt wirklich, also es geht um diese Begrifflichkeiten: diese aufsuchende Kultur hat halt auch was damit zu tun mit Inklusion, Partizipation, Diversität...

Inklusion heißt mal inklusive Angebote zu machen, Angebote niederschwellig zu halten. (I2, Abs.: 91-93)

Für Frau B. bekommt deswegen der Begriff der *Kuration* eine sehr spezielle und ursprüngliche Bedeutung. Von dem lateinischen Wort *cura* stammend, geht es um die *Sorge*. Nicht bloß die Sorge um künstlerische Sammlungen, sondern auch um zwischenmenschliche Beziehungen: „Also Community Outreach heißt auch Beziehungen zu pflegen, im Sinne, dass man sie kuratiert“ (I2, Abs.: 102). Und dadurch kann die Kunst ihre volle *Wirkung (D2)* erfüllen: den Blick zu lenken und auf Dinge richten, „wo er vielleicht nicht hingerrichtet war“ (I2, Abs.: 167). Dies scheint auch wichtiger zu sein, als dass ein Werk „schön“ ist, denn das sei „schon wieder so eine Bewertung“ (I2, Abs.: 167), die für Kunst keine relevante Bedeutung zu haben scheint. Insofern ist das Community Outreach für sie die Zukunft *künstlerischer Praxen (D3)*. Da das Publikum sich zunehmend aus seiner passiven Rolle „emanzipieren“ (I2, Abs.: 183) würde, würde folglich das „lokal situierte Wissen“ (I2, Abs.: 182) der Bevölkerung immer größere Bedeutung einnehmen. Diese Arbeit gilt es auch von den Institutionen entsprechend zu fördern.

Kunsthistorische Verweise (F) trifft Frau B. in unserem Gespräch zweimal: zunächst mit dem *Wild Cube* (in Anlehnung an den *White Cube*) von Lois Weinberger, ein Werk, das im Skulpturengarten des Belvedere 21 steht und mit dem autonomen Kunstbegriff der Moderne brechen soll. Und einmal mit Joseph Beuys *sozialer Plastik*, dessen Konzept für sie „eine Schlüsselfigur“ (I2, Abs.: 78) des Community Outreach darstellt.

Hauptkategorie Orte:

Auswahl der Orte (G): Die *Kriterien (G1)* für die Orte sind relativ eindeutig: es geht darum in peripheren Orten, die bevölkerungsstark sind, aber keine großen Museen besitzen, Kunst und Kultur anzubieten. Das Community Outreach habe „keine Notwendigkeit“ (I2, Abs.: 124) in die zentralen Bezirke zu gehen. Dennoch soll bezirksübergreifend gearbeitet werden. Und zwar an der „Achse [...], vom Karlsplatz unten, bis rauf zur Brotfabrik“ (I2, Abs.: 37), um damit den dritten (hier steht das Belvedere 21, zur Grenze zum), zehnten, vierten und fünften Bezirk zu verbinden. Außerdem gibt es einen Dialog mit der Seestadt Aspern und auch eine Bundeslandtour wäre eine zukünftige Möglichkeit.

Bezüglich der *Mitsprache (G2)* über die Auswahl der Orte, muss man noch einmal die unterschiedlichen Programme unterscheiden. Das Nachbarschaftsforum hatte sich anfangs im Haus getroffen und wurde später, auf Wunsch der Teilnehmer*innen (dazu gehören unter anderem Vertreter*innen des *Kulturraum Zehn*, des *Heeresgeschichtlichen Museums* und Baugruppen im Sonnwendviertel, *Gleis 21*, *Bikes and Railes*, *Grüner Markt*), zu Erkundungstouren in den Bezirken umfunktioniert. Insofern werden die Orte für das Community Outreach „in einem Dialog“ (I2, Abs.: 123) ausgewählt. Für den anliegenden Schweizer Garten fällt jedoch die Mitsprache anderer Akteur*innen aus. Da der Park aber der Stadt Wien gehört, können hier Vorschläge auch abgelehnt werden. So war beispielsweise die Skulptur einer rosafarbenen Kappe (*B-Girls, Go!*) von Maruša Sagadin, welches ursprünglich von der KÖR 2018 im Helmut-Zilic-Park initiiert und schließlich dem Belvedere 21 angeboten wurde, für den Schweizer Garten gedacht. Die Verhandlungen mit der Stadt Wien schlugen aber fehl, weswegen das Werk nun im Skulpturengarten steht. Mit den Bezirksvorsteher*innen gibt es zwar auch einen Austausch, dadurch, dass das Community Outreach aber bezirksübergreifend funktioniert, die Verantwortlichen aber für einzelne Bezirke zuständig sind, könnte es auch durchaus „mehr Austausch sein“ (I2, Abs.: 132) als aktuell vorhanden ist. Die oben genannten Erkundungstouren sind eines von vielen *Beispielen (G3)*, die zeigen, dass Spaziergänge und Touren eine sehr beliebte Praxis des Community Outreach sind. Diese können entweder ausgehend vom Nachbarschaftsforum Führungen zu ausgewählten

Kulturinitiativen inkludieren, aber auch ausgehend vom Skulpturen- oder Schweizer Garten den Ausstellungsraum zusätzlich erweitern. So wird es beispielsweise auch beim Pavillon von Transparadiso, ein Programm vom Stand 129, im zehnten Bezirk am Viktor-Adler-Markt, ein Gastspiel des normalerweise im Schweizer Garten angesetzten *Open Mic* geben.

Raum (H): Betrachtet man alle Projekte, an denen Frau B. mitarbeitet, so fällt außerdem auf, dass hier auch mit unterschiedlichen Ebenen des *öffentlichen Raums (H1)* gearbeitet wird. Sie selbst bezeichnet beispielsweise den Skulpturengarten als „semi-öffentlichen Raum“ (I2, Abs.: 8), da dieser eben auf Privatgrund des Belvedere 21 lokalisiert ist. Die „museumspolitische Entscheidung“ (I2, Abs.: 5), den anliegenden Schweizer Garten 2020 durch einen direkten Zugang mit dem Skulpturengarten zu verbinden, würde den Raum zusätzlich erweitern.

In Covid-19 Zeiten wurde der öffentliche Raum außerdem auch digital, durch „Anweisungen per Smartphone“ (I2, Abs.: 63), genutzt und in Zukunft soll der öffentliche Raum durch ein „Lastenfahrrad, das auch als kleine Bühne nutzbar ist“ (I2, Abs.: 155) noch flexibler begehbar werden.

Vor allem beim Nachbarschaftsforum ist das *ortsbezogene Wissen (H2)* der Teilnehmer*innen zentral. So bringen beispielsweise die Kulturinstitutionen des neu entstandenen Sonnwendviertel, die meiste Expertise zu den jeweiligen Orten mit. Ein anderes Beispiel wäre die *Queer History Tour*, eine weitere Erkundungstour, die von einem Historiker und lizenzierten Tour-Guide geführt wurde. Für Frau B. ist es wichtig, dass die Hintergrundrecherchen zu den Orten „eine gewisse Wissenschaftlichkeit“ (I2, Abs.: 130) an den Tag legen. Auch mit dem Bezirksvorsteher des zehnten Bezirks gibt es ein sehr gutes Verhältnis.

Der *Ortsspezifität (H3)* ist für Frau B. von größter Relevanz. Erstens, weil sich die Umgebung durch den Bau des Hauptbahnhofs seit 2015 stark verändert hat und dadurch ist die Gegend „[i]n der Wahrnehmung“ aus der Peripherie „viel näher ins Zentrum gerückt“ (I2, Abs.: 31). Aber auch die Bedeutung des alten Südbahnhofs, als „Platzhalter für Arbeitsmigration seit der K&K-Zeit“ (I2, Abs.: 32) hätte die Gegend entscheidend geprägt. Für Gastarbeiter aus dem ehemaligen Jugoslawien, in den 1960er und 1970er Jahre, für Kriegsgeflüchtete aus Bosnien, in den 1990er Jahren und für Kriegsgeflüchtete aus Syrien, im Jahre 2015. Dies seien „wichtige Anknüpfungspunkte“ (I2, Abs.: 35) mit denen sie im Community Outreach arbeite, so beispielsweise im Programm *Geschichte wieder erzählen*, in dem der Genozid in Srebrenica behandelt wurde. Auch die oben genannte *Queer History Tour* beschäftigte sich mit der historischen Neubewertung und der Homosexualität von Prinz Eugen, der „quasi der Hausherr

vom Belvedere“ (I2, Abs.: 64) war. Der inhaltliche Bezug des Belvedere 21 mit seiner unmittelbaren Umgebung und Geschichte spielt also eine zentrale Rolle für die Arbeiten von Frau B.

Hauptkategorie Kunst:

Themensetzung (I): Die Themen für die Programme kommen stets „aus einer Perspektive der Kunst heraus“ (I2, Abs.: 141), werden also mit den Künstler*innen erarbeitet, entstehen aber dennoch „[a]us verschiedenen Dialogen mit verschiedenen Stakeholdern“ (I2, Abs.: 117). Darunter zählt Frau B. die Direktion, andere Mitarbeiter*innen aus dem Belvedere 21 und auch die Nachbar*innen. Insofern werden Inhalte immer wieder, vor allem für die Arbeiten im Sonnwendviertel, von diversen Parteien an sie herangetragen. Das Plenum im Nachbarschaftsforum sei beispielsweise eine solche Möglichkeit, in der Wünsche, Anliegen und Ideen immer wieder geäußert werden können.

Prinzipiell sind die Inhalte der Kunstwerke meist sozial, ökologisch oder feministisch. Beispielsweise eine Sonnensegel Installation von Marlene Hausegger, die sich mit Schatten- und Sonnenplätzen auseinandersetzt und von Texten mit Bezug auf den Klimawandel begleitet wurden. Daraus entstanden schließlich auch *Biodiversitätsspaziergänge*. Ebenso sind „Verteilungsgerechtigkeit und Umverteilung“ (I2, Abs.: 109) relevante Thematiken für das Community Outreach. Auch der feministische Abendspaziergang *In Sorge bleiben* wäre hier zu erwähnen.

Zwar sind bei der *Auswahl der Künstler*innen (J)* andere Kurator*innen des Museums inkludiert, ein „partizipatives Auswahlverfahren mit der Bevölkerung“ (I2, Abs.: 147) gäbe es aber nicht. Die Künstler*innen (hauptsächlich sind es Künstlerinnen) haben sehr oft einen Bezug zum Belvedere 21, da „sie entweder aus der Nachbarschaft sind oder ihr Atelier in der Nachbarschaft haben“ (I2, Abs.: 115), also die Gegend gut kennen. Es gibt aber auch alternative Auswahlverfahren: So ist beispielsweise ein Mitglied eines Mimosen Chors bosnischer Frauen nach einer Veranstaltung an Frau B. herangetreten, um im Zuge des Community Outreach aufzutreten zu können.

Veränderung der Werke (K): die Projekte der Community Outreach sind alle temporär, wenn auch wiederkehrend (z.B. das *Open Mic* oder die *Biodiversitätsspaziergänge*). Permanente Werke gibt es eher im Skulpturengarten. Hier wird dann auch absichtlich mit dem Veränderungspotential durch den öffentlichen Raum gearbeitet. So beispielsweise der schon

oben genannte *Wild Cube*, ein Eisenkäfig von Weinberger: „die Idee ist die: [...] in der Skulptur drinnen ist Erde und in dieser Erde wächst was halt vorbeifliegt“ (I2, Abs.: 8). So ist das Werk über die Jahreszeiten und Jahre unter einem ständigen Wandel, mit immer neuen Pflanzen.

Hauptkategorie Öffentlichkeit:

Die *Zielgruppe (L)* des Community Outreach orientiert sich zunächst stark an den Orten, in denen es sich bewegt. Insofern geht es um ein sich Wegbewegen von der Institution, um in der Nachbarschaft Gruppen anzusprechen, „die vielleicht im Museum nicht stark vertreten sind oder gar nicht so oft ins Museum gehen“ (I2, Abs.: 79), um gewisse Hemmschwellen zu brechen. Zwar sind die Projekte „natürlich offen für alle“, sprechen aber „schon vermehrt diese Nachbarschaft“ (I2, Abs.: 43) an. Gleichzeitig kommt es auch auf den entsprechenden Themenschwerpunkt an: so bezieht sich beispielsweise die Skulptur *B-Girls, Go!* auf Hip Hop- und Jugendkultur und soll vor allem „junge Frauen und Mädchen“ dazu bewegen, „sich dort was anzueignen“ (I2, Abs.: 15). Ein weiteres Beispiel ist das Programm *Crip Convention*, als Treffpunkt für Leute „mit speziellen Bedürfnissen“ (I2, Abs.: 68). Aber auch die Institution, das Belvedere 21 ist zu einem gewissen Grade Zielgruppe des Community Outreach und soll durch das Programm nach innen verändert werden: „outreach ist inreach“ (I2, Abs.: 103). Vor allem Diversität unter den Kunstschaffenden solle so verstärkt zum Thema gemacht werden.

Partizipation (M) heißt für Frau B. in erster Linie, „dass die Leute auch ihre Wünsche äußern können. Dass die Leute sich auch zu einem gewissen Stück einbringen können und dadurch auch [Kunstwerke] selbst verwirklichen können“ (I2, Abs.: 94). Dass die Werke „von den Leuten mitgeformt“ (I2, Abs.: 111) werden und sich dadurch bis zum Schluss verändern sollen, ist für Frau B. zentral. Ein Beispiel solcher partizipativen Projekte wäre das oben schon erwähnte *Open Mic* unter der Gestaltung von Susanne Schuda, wo es darum geht, dem Publikum ein Sprachrohr zu geben. Schlussendlich liegt die Entscheidungsmacht aber immer noch bei der Kuratorin.

Die *Reaktionen (N)* auf das Community Outreach sind laut Frau B. bisher hauptsächlich positiv. Das *Feedback (N1)* für die Erfolgsbilanz entstehe vor allem durch das große Interesse und die große Sichtbarkeit. Auch der Lockdown im Zuge der Covid-19 Pandemie brachte das „ganz starke Bedürfnis“ (I2, Abs.: 159) der Nachbar*innen, weiterhin Treffen zu veranstalten. Auf Grund der Struktur des Nachbarschaftsforums, seien die regelmäßig stattfindenden Plena außerdem „ein gutes Sounding-Board“ (I2, Abs.: 163).

Konflikte (O) seien hingegen eine Rarität. „Mangelndes Verständnis“ (oder „interner Vandalismus“ (I2, Abs.: 152)), kämen hingegen vielmehr aus dem Museum selbst; so wurde beispielsweise „die Biodiversität [im Skulpturengarten] vom Haus vernichtet“ (I2, Abs.: 152). Dadurch, dass die Menschen aber so viel mitsprechen können, würde gäbe es keine Reiberein mit dem Publikum. Im Gegensatz zu einem Projekt der KÖR GmbH in Favoriten, als die Nachbar*innen „teilweise enttäuscht [waren], dass sie da nicht mehr eingebunden waren“ (I2, Abs.: 112).

Hauptkategorie Stadt Wien:

Wohnraum (P): Kunst im öffentlichen Raum hat für Frau B. offensichtlich das Potential die *Wohnqualität (P1)* eines Bezirks zu erhöhen, im Sonnwendviertel habe das Community Outreach dies wohl auch geschafft. Dennoch ist es „nicht der Anspruch, dass Kunst das macht.“ (I2, Abs.: 169). Umgekehrt könne öffentliche Kunst zwar gezielt dafür eingesetzt werden, *Gentrifizierung (P2)* zu fördern, dies sei aber in Wien kaum möglich. Denn, obwohl es in Wien in den letzten Jahren einen „totalen Bauboom“ (I2, Abs.: 171) gegeben habe, wäre die Stadt dennoch „sehr politisch reguliert“ (I2, Abs.: 171). Es wird zwar – unter anderem in der Gegend des Belvedere 21 – viel gentrifiziert, die „selbstorganisierten Wohngruppen“ des Sonnwendviertels, mit denen das Community Outreach zusammenarbeitet, würden solche Prozesse aber in weiten Teilen auch verhindern.

Gerade solche Wohngruppen würden außerdem eine wichtige Rolle für den *Tourismus (Q)* spielen, da sie „Touristen mit special interest“ (I2, Abs.: 176) anziehen. Prinzipiell gibt es einen starken Austausch mit dem Wien Tourismus, denn (öffentliche) Kunst ist – Covid-19 habe dies verstärkt gezeigt – „ein Motor [für den] Tourismus“ (I2, Abs.: 178).

Im *internationalen Vergleich (R)* würde Wien gut mithalten. Man könne zwar „diese Tanker [...], so wie die Festwochen“ (I2, Abs.: 180) kritisieren, aber das Angebot der Stadt sei groß.

6.1.3 Calle Libre

Hauptkategorie Institution:

Persönlicher Werdegang (A): Herr C. hat Kulturwissenschaften studiert und seine Dissertation über urbane Kunst in Lateinamerika geschrieben. Dort hat er eine Feldforschung durchgeführt,

auf dessen Basis schließlich ein Dokumentarfilm über die urbane Kunstszene in Lateinamerika entstand. Im Zuge dieser Arbeit ist, „als quasi praktischer Teil“ (I3, Abs.: 7), 2014 das Festival Calle Libre entstanden. Herr C. war selbst seit seiner Jugend in der Hip-Hop-Szene aktiv. Insofern war Graffiti und Street-Art immer wichtig, er selbst wählte aber eher den sprachlichen Zugang durch Rap und Kuration.

Verantwortungsbereiche (B): Herr C. ist Gründer und Organisator des Festivals. Insofern obliegt ihm die künstlerische Leitung, also „Kuration, Auswahl der Künstler, [...] Themenfindung und [...] inhaltliche Ausrichtung des Festivals[, b]is hin zur grafischen und ästhetischen Gestaltung des Plakats“ (I3, Abs.: 15). Aktuell hat das Team von Calle Libre etwa fünf bis sechs Mitarbeiter*innen, es waren aber auch schon mehr. Da die meisten ehrenamtlich arbeiten, gibt es hier einen ständigen Wechsel. Die Aufgabenbereiche sind in „Material und Logistik, so Farben und Hebebühnen [...], Künstlerbetreuung, [...] Öffentlichkeitsarbeit, so Social-Media Betreuung“ (I3, Abs.: 15) aufgeteilt.

Finanzen (C): Finanziert wird das Festival durch verschiedene öffentliche Förderstellen, dazu gehört der Bezirk, die Stadt Wien und der Bund. Außerdem gibt es noch diverse privatwirtschaftliche Unterstützungen (von Infrastruktur bis hin zu rein finanziellen Mitteln). Dieser Weg sei aber auf lange Zeit nicht zu halten. Insofern wünscht er sich eine klar strukturierte Förderinitiative.

Hauptkategorie Verständnis:

Definition (E): Frage nach dem Publikum (E1):

Die Ziele sind einerseits einen transkulturellen Austausch in Gang zu setzen, durch Kunst. Ein Austausch der Künstler mit der Bevölkerung zu ermöglichen, grad in diese Kunstform ist dieser eher nicht möglich, weil diese Künstler eher im Verborgenen arbeiten. Ein besseres Verständnis für Street-Art, Graffiti oder urbane Kunst zu ermöglichen. Und quasi den Anspruch auf Partizipation im öffentlichen Raum, ja, irgendwie auch zu beanspruchen, oder halt herauszutragen und zu kommunizieren. (I3, Abs.: 19)

Diese Ziele seien auch bisher gut erreicht worden, insgesamt wäre aber noch mehr Öffentlichkeitswirksamkeit wünschenswert.

Die *künstlerische Praxis (E3)* von Street-Art ist für Herr C. stark politisch geprägt. Konkret nennt er im Gespräch das Beispiel eines Gemäldes von drei Frauen mit dem Schriftzug *Fuck Nazis*, gegenüber einer Burschenschaft. Aber auch allgemein sei die Bemalung von öffentlichen Wänden ein politischer Akt: „Weil es heißt, wir nehmen uns das Recht raus eine Wand zu finden und diese mit unseren eigenen Vorstellungen zu bemalen, abseits von Werbebotschaften,

politischer Werbung, Verkehrsregulierung oder sonstigen Zeichen oder Semeiotiken, die eben in diesem Raum herrschen.“ (I3, Abs.: 73)

Hauptkategorie Orte:

Auswahl der Orte (G): Zwei Kriterien (G1) sind für die Orte zentral: Sichtbarkeit und Attraktivität, beziehungsweise Größe der Wände. Zwar sei es der „Masterplan in allen Bezirken präsent“ zu sein, „besonders jetzt auch in der Peripherie, die generell jetzt künstlerisch nicht so bespielt ist“ (I3, Abs.: 101), aktuell sind aber noch über die Hälfte der Werke in den innerstädtischen (also innerhalb des Gürtels lokalisierten) Bezirken angesiedelt. Das läge daran, dass der Lebensmittelpunkt des Teams in eben jenen Bezirken läge, deswegen auch dort die entsprechenden Wände leichter gefunden werden. Auch spielt sich das kulturelle Leben eher im Inneren ab, weswegen die Kunstwerke dort die „meiste Strahlkraft und die meiste Sichtbarkeit“ (I3, Abs.: 101) hätten. Nichtsdestotrotz gibt es auch schon Werke am Floridsdorfer Markt, im 20. oder im 16. Bezirk.

Mitsprache (G2): der Großteil der Wände wird vom Team selbst ausgewählt, hin und wieder werden aber auch Vorschläge an sie herangetragen. Abgesehen davon, spielt schlussendlich die Einwilligung der Eigentümer*innen der entsprechenden Wände die entscheidende Rolle, ob ein Ort auch tatsächlich bemalt werden darf. Zwar wird der Dialog mit den diversen Bezirksvorsteher*innen nicht aktiv gesucht, es gibt aber beispielsweise „eine langjährige Kooperation mit dem Bezirksvorsteher“ (I3, Abs.: 54) des 6. Bezirks, der auch immer wieder Vorschläge für potentielle Wände liefert.

Raum (H): Durch ihren künstlerischen Charakter befinden sich die Werke automatisch immer wieder in einer Auseinandersetzung mit dem *öffentlichen Raum (H1)*. Ein Großteil der Wände sind nämlich in Privatbesitz und gehören den Eigentümer*innen der jeweiligen Häuser, deren Bewilligung erst eingeholt werden muss. Auf Grund der politischen-rechtlichen Struktur Wiens, fallen aber auch viele Häuser unter die Obhut von Wiener Wohnen, also der Stadt Wien. Abgesehen davon, benötigt es auch die Bewilligung einzelner Magistrate, beispielsweise MA19 (Architektur und Stadtgestaltung) oder MA37 (Baupolizei).

Ortsbezogenes Wissen (H2) wird vor allem durch die Eigentümer der Wände geliefert, aber auch vom Team selbst gibt es immer wieder Hintergrundrecherche zu den jeweiligen Orten, damit den Künstler*innen der entsprechende Kontext mitgegeben werden kann.

Ortsspezifität (H3): wenn eine Wand schließlich ausgewählt wird, sollen die Künstler*innen auch entsprechend darauf Bezug nehmen. So hat beispielsweise Zesar Behamonte auf dem

Ludwig-Hirsch-Platz eine Figur mit Gitarre gemalt und – zum 100. Todestag von Schiele – ein „Schiele-ähnliches Motiv eingebaut“ (I3, Abs.: 53). Ein weiteres Beispiel wäre ein Gemälde von Mauerseglern in der Burggasse, im 7. Bezirk. Neben dem Kunstwerk wurden außerdem noch Brutkästen installiert, „weil dort, besonders im innerstädtischen Bereich, die Behausungen für Mauersegler immer weniger werden.“ (I3, Abs.: 47). Oder ein Bild eines Dschungels auf der Wand eines Wiener Linien Gebäudes in der Spetterbrücke, im 16. Bezirk, um die grüne Mobilität der öffentlichen Verkehrsmittel zu thematisieren.

Hauptkategorie Kunst:

Themensetzung (I): Die Thematik eines Festivaldurchgangs wird vom Team und Herrn C. selbst vorgegeben, soll aber dem/der Künstler*in möglichst viele Freiheiten lassen: „es gibt jetzt nicht ‚mal uns bitte einen Vogel‘, sondern das Thema heute, heuer ist zum Beispiel ‚represent‘, Repräsentationsformen von Minderheiten.“ (I3, Abs.: 36).

Und dementsprechend findet auch die *Auswahl der Künstler*innen (J)* statt: „nach ihrer künstlerischen Qualität [...] und wie das zu unserem Thema dazu passt“ (I3, Abs.: 61). Weiters soll das künstlerische Spektrum möglichst divers sein, um verschiedene Ästhetiken einzufangen und es sollte – angelehnt an den spanischen Namen *Calle Libre* (übersetzt, freie Straße) – immer ein*e Künstler*in aus Lateinamerika da sein. Außerdem sei es wichtig gleichmäßig Frauen wie Männer einzuladen, dies ist aber nicht 100 % zu gewährleisten, da eine ausgewogene Quote nicht repräsentativ für die doch eher männlich dominierte Szene wäre. Die Bevölkerung ist bei der Auswahl der Künstler*innen nicht involviert. Die Vorschläge kommen entweder vom Team selbst, durch Mundpropaganda oder die Künstler*innen bewerben sich eigenständig bei Calle Libre.

Veränderung der Werke (K): Sobald die Werke einmal stehen, gibt es eine Vereinbarung mit den Eigentümern, dass die Gemälde für ein Jahr lang nicht übermalt werden dürfen. Danach sind sie „frei, in der Natur, in der freien Wildbahn“ (I3, Abs.: 79).

Hauptkategorie Öffentlichkeit:

Die *Zielgruppe (L)* von Calle Libre soll für jede*n sein, der/die sich im urbanen Raum aufhält. Insofern verstehen sie sich dahingehend sehr „populistisch“ und machen Kunst „eigentlich für alle“ (I3, Abs.: 30).

Partizipation (M): Außerdem gibt es, zusätzlich zu den tatsächlichen Kunstwerken, jährlich die Möglichkeit Workshops zu besuchen, mit der Idee, „Hintergrundwissen zu vermitteln“ (I3, Abs.: 99). Dieser findet im Mumok im Museumsquartier statt und soll „[s]pezifisch für Jugendliche, also auch gezielt Jugendliche aus unterprivilegierten sozialen Klassen [ansprechen] oder halt ein Kunst- und Kulturvermittlungsprogramm für junge Menschen“ (I3, Abs.: 99) darstellen.

Die *Reaktionen (N)* seien vermehrt positiv und die Gemälde würden Emotionen hervorrufen. *Feedback (N1)* wird zwar nicht aktiv eingeholt, dennoch kommt es immer wieder zu E-Mails oder Social-Media Nachrichten, die die Initiative wertschätzen. Auch bei den Guided-Tours wird immer wieder Begeisterung geäußert. Außerdem würden die steigende Medienreichweite und die wachsenden Besucherzahlen die positiven Reaktionen bestätigen.

Zu *Konflikten (O)* komme es selten, „vielleicht mal, dass die Hebebühne, der Motor zu laut ist“ (I3, Abs.: 77). Einzig mit der Graffiti-Szene gibt es immer wieder Auseinandersetzungen, die teilweise die Gemälde übermalen würden: „Ob das jetzt der Alfa ist bei der Reinprechtsdorfer Straße, oder... beim Emil-Mauer-Park das Umspannwerk der Wiener Linien, oder ... ja, also, dutzende unserer Werke wurden übermalt.“ (I3, Abs.: 82) Dabei handle es sich entweder um die Namen diverser Graffiti-Crews oder auch um persönliche Angriffe gegen Herrn C. selbst. Solche Übermalungen werden aber einfach ignoriert. Auf die Frage, warum solche Angriffe gegen ihn als Person kommen würden, antwortete er:

Die kommen halt aus der Graffiti-Szene und das resultiert aus... mir unersichtlichen Gründen, aber vielleicht hat's was mit Neid zu tun, oder... so was. Der Nicht-Akzeptanz unserer Initiative, gegenüber dem was wir machen. Weiß nicht, dass das keine Berechtigung hat oder... Ich wüsste jetzt nicht wieso sonst... (I3, Abs.: 136)

Was schließlich tatsächlich als *Vandalismus (O1)* zu verstehen ist, sei eine Frage der Perspektive. Während die Gesetzgebung dies vor allem durch das unautorisierte Bemalen fremden Eigentums definiere, ist seine persönliche Meinung diesbezüglich weitaus liberaler. Insofern sei sowohl die ästhetische Qualität als auch der Inhalt ein entscheidendes Kriterium. „[A]ber das ist natürlich eine Grauzone, wo sich Graffiti und Street-Art bewegt, aber, [...] wir sind auf jeden Fall der Meinung – innerhalb des Teams –, dass Kunst im öffentlichen Raum einen Wert hat und eine Berechtigung hat und [...] das auch gefördert werden sollte.“ (I3, Abs.: 91).

Hauptkategorie Stadt Wien

Wohnraum (P): Wohnqualität (P1): Für Herrn C. würden die Gemälde von Calle Libre den Bezirk und die Lebensqualität aufwerten und auch den Eigentümer*innen der Wände einen Wertzuwachs bescheren. Insofern nennt er die Gemälde auch „Ikonen der Stadt“, da sie „quasi fast wie ein Markenzeichen eines Bezirks oder eines Stadtteils“ (I3, Abs.: 69) sind.

Umgekehrt glaubt er zwar nicht, dass die Bilder von Calle Libre *Gentrifizierungsprozesse (P2)* evozieren würden, dennoch könnte man sie „im Zuge einer größer angelegten Strategie und Bauträger-Strategie“ (I3, Abs.: 105) so einsetzen, wie dies beispielsweise in Wynwood, Miami passiert ist. Wie so etwas zu vermeiden sei, wüsste er selbst nicht, sie würden sich aber nicht „bewusst [...] in so eine Strategie einbinden lassen“ (I3, Abs.: 107).

Noch fehle das Bewusstsein, den Wiener *Tourismus (Q)* durch das Festival aktiv zu fördern. Dennoch würde Wien eine „Image-Aufwertung“ bekommen, wodurch die Stadt ein „bisschen moderner, urbaner, jugendlicher, frischer, innovativer, dynamischer“ (I3, Abs.: 109) dargestellt wird und dadurch die Besucherzahlen steigern könnte.

Im *internationalen Vergleich (R)* sei das Angebot für Kunst im öffentlichen Raum in Wien international im „oberen Mittelfeld“ (I3, Abs.: 114) angesiedelt, das spezifische Angebot für Street-Art jedoch – im Vergleich mit Berlin, São Paulo oder anderen lateinamerikanischen Städten – nur im „unteren Drittel“ (I3, Abs.: 116). Dennoch bringt das Calle Libre Festival internationale Berichterstattung, die den Künstler*innen und der Stadt Reichweite gibt.

6.1.4 SHIFT/ Basis.Kultur.Wien

Hauptkategorie Institution:

Persönlicher Werdegang (A): Frau D. ist Geschäftsführerin von Basis.Kultur.Wien. Sie ist europäische Ethnologin, hat aber in ihrer beruflichen Laufbahn schon „ziemlich viel gesammelt, was hier her passt“ (I4, Abs.: 14). So hat sie beispielsweise das niederösterreichische Bildungswerk geleitet und war lange Zeit bei den Vereinigten Bühnen Wiens in der technischen Direktion für die Koordinierung verantwortlich. Für die Basis.Kultur.Wien sehr wichtige Erfahrungen. Der Zugang zu Kunst im öffentlichen Raum kam vor allem aus dem starken persönlichen Interesse, das sich unter anderem aus den Arbeiten der KÖR oder Wiener Festwochen speiste.

Frau E. ist für die Produktionsbegleitung von SHIFT verantwortlich. Sie ist freiberuflich tätig, hat ihre eigene Event- und Kulturagentur und ist als Karenzvertretung für ein Jahr bei

Basis.Kultur.Wien. Sie kommt ursprünglich aus der Musikbranche und hat hier in diversen Stationen Erfahrungen gesammelt. Von der Führung einer Diskothek, der Geschäftsführung eines Musik Verlags, sowie Booking- und Management Agentur, Stationen bei Warner Music und Sony Music sowie Stage Entertainment, oder exklusive Agentur des Lech Zürs Tourismus, bis hin zur Produktionsleitung der WienWoche. Zwar war der öffentliche Raum in diesen Stationen nicht zentral, er war aber immer wieder Thema.

Verantwortungsbereiche (B): Als Geschäftsführerin ist Frau D. für Basis.Kultur.Wien, also auch SHIFT verantwortlich. Insofern kümmert sie sich um die „ordnungsgemäße Vergabe [von Fördergeldern], die ordnungsgemäße Abrechnung“ (I4, Abs.: 45) und auch um künstlerische Belange. Diese werden aber hauptsächlich von der Expert*innenjury behandelt. Diese Jury besteht aus fünf Personen und wird – mit Mitsprache der Stadträtin – so zusammengestellt, dass möglichst alle Genres vertreten sind: Film, Architektur, Kuration, etc. Für die Kontinuität soll bei jeder neuen Zusammensetzung mindestens ein Mitglied der letzten Zusammenstellung dabei sein. Neben der Jury gibt es bei SHIFT noch die Stelle der Projektadministration, der Kulturvermittlung, der Kommunikation und neuerdings der Projektbegleitung.

Als Projektbegleitung ist Frau D. die erste Ansprechperson für die eingereichten Produktionen. Sie gibt wertvolle Kontakte weiter, vernetzt Künstler*innen, hilft bei der Auswahl der Orte, den technischen Voraussetzungen und unterstützt die Projekte dort, wo es Probleme oder fehlendes Know-How gibt.

Finanzen (C): Die Subventionierung von SHIFT beträgt 1,5 Millionen Euro jährlich, wird aber Ende des Jahres ständig neu verhandelt, hat insofern noch keine feste Zusage, in Zukunft weiterhin zu laufen. Dieses Geld soll schließlich an insgesamt dreißig Fördernehmer*innen pro Saison, in unterschiedlichen Höhen (3x 100.000 €, 4x 75.000 €, 9x 50.000 €, 14x 20.000 € ³⁴) verteilt werden.

Institutionelle Strukturen (D): SHIFT, als Förderinitiative der Basis.Kultur.Wien, wurde 2016 unter der damaligen Stadtregierung, namentlich Andreas Mailath-Pokorny und Klaus-Werner Lobo, gegründet. So sollten nicht nur die „großen Tanker“ (I4, Abs.: 11), sondern auch die freie Szene mit guten finanziellen Mitteln ausgestattet werden. Für die Zukunft ist es zunächst das Ziel, dass „der finanzielle Rahmen gehalten werden kann“ (I4, Abs.: 150) und in den nächsten Runden zu schauen, ob der aktuelle Weg auch passt.

³⁴ Vgl. <https://basiskultur.at/ausschreibung-shift-iv-2020-2021/> (zuletzt aufgerufen am: 21.7.2021)

Hauptkategorie Verständnis:

Definition (E): Bei der *Frage nach dem Publikum (E1)* geht es Frau D. vor allem darum, „Kunst und Kultur dahin [zu] bringen, wo Menschen leben. Und sie können dort immer Kunst und Kultur im Vorbeigehen erleben“ (I4, Abs.: 20). Das sei auch die Zielsetzung der SHIFT, „die Menschen an ihrem Wohn- und Arbeitsplatz ab[zu]holen.“ (I4, Abs.: 132). Während die großen Kunstinstitutionen wie das Burgtheater sehr wichtig für Wien sind, sei es jedoch eine zentrale „politische Zielsetzung, [...] vielmehr in die Breite [zu] gehen“ (I4, Abs.: 132). So könnte auch die volle *Wirkung (E2)* der Kunst entfaltet werden, nämlich „wachzurütteln oder zu hinterfragen“ (I4, Abs.: 107). Insofern ist es das erklärte Ziel von SHIFT, vor allem kleineren Projekten die finanzielle Unterstützung zu geben, „aus dem Vollen [zu] schöpfen“ (I4, Abs.: 25), um solche Potentiale zu erreichen (*E3*).

Im Gegensatz zum „geschützten Raum“, werden, so Frau E., „Leute [ge]streift, die sich sonst gar nicht damit auseinandersetzen würden.“ (I5, Abs.: 71) (*E1*). Eine Galerie würde beispielsweise ein sehr homogenes Publikum anziehen, während der öffentliche Raum in der Lage wäre, dies aufzubrechen. Die Leute sollen so „vor den Kopf“ gestoßen „[o]der auf Ideen“ (I5, Abs.: 35) gebracht werden (*E2*).

Hauptkategorie Orte:

Auswahl der Orte (G): Kriterien (G1): Die Ziele der SHIFT haben sich insofern erweitert, als dass es vor allem darum geht, „auch dezentral zu arbeiten“ (I4, Abs.: 26). Es sei zwar kein absolutes Muss, aber die Jury würde sich eher für die Projekte entscheiden, die in „Floridsdorf oder Favoriten oder im 16. Bezirk stattfinden“ (I4, Abs.: 26). Ein Projekt habe beispielsweise einmal den Ort in das Volkstheater geändert, wodurch aber die ursprüngliche Idee verloren gegangen wäre. Abgesehen davon sei vor allem die Sichtbarkeit ein wichtiges Kriterium, so beispielsweise das „Guggenheim [...] am Floridsdorfer Spitz“ (I4, Abs.: 72). Abgesehen davon, gehe es vor allem um die Umsetzbarkeit. Hier würde die Jury vor allem durch ihre „große[n] Erfahrungswerte“ (I4, Abs.: 81) wissen, ob die Platzwahl der Anträge auch wirklich passe oder nicht.

Außerdem spielen auch hier die Genehmigungen im öffentlichen Raum eine zentrale Rolle für die Umsetzung von Kunstwerken. Vor allem die behördlichen Abwicklungen mit der Stadt Wien und Wiener Wohnen würden diverse Fragen nach Sicherheit, Beschädigungen von Hauswänden und vielem mehr behandeln. Sowohl Frau D. als auch Frau E. nennen hier dasselbe Beispiel einer solchen Schwierigkeit: So sollten beim Hanovermarkt, im 20. Bezirk, im Zuge eines Kunstprojekts Handlungsanweisungen und ähnliche Beschriftungen am

Gehsteigboden aufgetragen werden. Der Prozess würde schon seit Monaten dauern, habe aber bisher von verschiedensten Stellen (MA46, MA59, Marktamt etc.) nur Absagen erhalten, da dies irritierend für den Straßenverkehr wäre.

Frau E. kann bei der Auswahl der Orte eine verstärkt beratende Rolle übernehmen und diesbezüglich auch Vorschläge anbieten. Für sie spielt die Häufigkeit, mit der gewisse Orte schon bespielt wurden, ein wichtiges Kriterium. So würde sie beispielsweise vom Yppenplatz im 16. Bezirk abraten, weil dort habe man sowieso schon „alle zwei Minuten irgendwas, die Leute haben da überhaupt keinen ‚Bock‘ mehr drauf“ (I5, Abs.: 53). Außerdem ist es immer wichtig herauszufinden, wer überhaupt die Zielgruppe sei; so würde sich der Yppenplatz beispielsweise nicht so sehr für eine Performance zum Thema Flucht eignen, „weil da sind das dann selber alles Menschen mit Migrationshintergrund, die dann vielleicht geflüchtet sind, die verstehen das Problem“ (I5, Abs.: 54). Insofern wäre hier beispielsweise ein zentralerer Ort, wie der Platz der Menschenrechte, passender, da man hier eher die Menschen antrifft, die sich mit dem Thema noch nicht beschäftigt haben.

Die Bevölkerung hat grundsätzlich bei der Auswahl der Orte keine *Mitsprache* (G2), dieser Prozess wäre zu lange. Es gibt aber Ausnahmen, beispielsweise ein (schlussendlich zwar von der Jury nicht akzeptiertes) Gemeindebaufest, dessen Idee aus einem langjährigen Dialog zwischen Künstler*innen und der lokalen Bevölkerung entstand. „[P]rinzipiell ist die Ortsauswahl eher, oft pragmatisch angelegt“ (I4, Abs.: 70).

Raum (H): Es ist interessant, dass der *öffentliche Raum* (H1) für SHIFT keine explizite Zielsetzung ist, die Projekte aber trotzdem „hauptsächlich“ (I5, Abs.: 38) und „eher aus Zufall“ (I4, Abs.: 32) darin stattfinden: „wenn ich mich mit der Umgebung auseinandersetze, mit den Menschen, wenn ich die Menschen einladen will, dann ist es schon ein bisschen aufgelegt, sozusagen, sich nicht in irgendeinem Gebäude zu verstecken, weil da wird’s umso schwieriger.“ (I4, Abs.: 32).

Probleme bezüglich Genehmigungen, wie das oben schon dargelegte Projekt im 20. Bezirk, beim Hanovermarkt, würden außerdem alternative Lösungsansätze benötigen. Beide Gesprächspartnerinnen verwiesen diesbezüglich darauf, stattdessen vielleicht im „halb-privaten Bereich“ um Erlaubnis anzusuchen: Entweder im „Gemeindebau“ (I4, Abs.: 80) oder bei privaten „Wohn- und Bauträger[n]“ (I5, Abs.: 69).

Frau E. betont außerdem die Veränderung des öffentlichen Raumes durch die Covid-19 Maßnahmen. Einerseits würden Außenveranstaltungen eindeutig an Relevanz gewinnen,

andererseits müssen die Projekte – trotz des kostenfreien Zutritts – auf Grund der 3G-Regelung (geimpft, getestet, genesen) abgesperrt werden, werden also „halböffentlich“ (I5, Abs.: 86).

Laut Frau D. gibt es zwar keine Begehungen des SHIFT-Teams zu den einzelnen Orten, *ortsbezogenes Wissen (H2)* wird aber dennoch aktiv eingeholt, entweder weil man die Orte schon gut kennt oder durch Verkehrspläne aus dem Internet. Abgesehen davon gibt es einen sehr guten Austausch mit den einzelnen Bezirksvorsteher*innen. Beispielsweise hat Frau D. ein Projekt genannt, das im 20. Bezirk, am Brigittaplatz durchgeführt werden sollte. Die Bezirksvorsteherin hat aber schließlich davon abgeraten, da sich der Platz dafür nicht eignen würde. Insofern ist es für sie sehr wichtig, „die politischen Verantwortlichen ganz von vorne einzubinden, gerade bei SHIFT-Projekten, die sich jetzt nicht so vordergründlich erklären“ (I5, Abs.: 91). Außerdem gibt es einen regen Austausch zu lokal situierten Kulturvereinen (Kulturverein Penzing oder Kulturverein Floridsdorf), die „sich immer zur Aufgabe gemacht [haben], vor Ort Kultur anzubieten“ (I4, Abs.: 29). Für Frau D. spielt deswegen das *Grätzl* eine wichtigere Rolle als der Bezirk: „Der 15. Bezirk ist ja richtig geteilt durch die Westbahn, das heißt du hast immer irgendwie einen Ansatz im Grätzl gesehen und nie in irgendwelchen großen Strukturen und schon gar nicht Wien-weit.“ (I4, Abs.: 29).

Insofern betont Frau E. auch die Notwendigkeit, „im Vorfeld irgendwelche Kleinigkeiten dort in den Läden abzugeben, mal Bescheid sagen, eventuell“ (I5, Abs.: 98), denn die lokal situierten Institutionen können die Sichtbarkeit der Projekte schließlich steigern und die Informationen an die Bevölkerung weitergeben.

Umgekehrt fungiert Frau E. als Projektbegleitung für die Künstler*innen selbst an genau dieser Schnittstelle und kann durch ihre Vernetzung ortsbezogenes Wissen weitergeben.

Ortsspezifität (H3): Der historische Kontext eines Ortes kann bei den Fördereinreichenden durchaus eine Rolle spielen. Frau D. nennt hier als Beispiel eine Zirkusgruppe, die sich „mit dem Umgang des Nationalsozialismus mit Artisten und Artistinnen auseinandersetzt“ (I4, Abs.: 83) und wieder jenen Ort aufsucht, an dem es damals eine Community gab.

Hauptkategorie Kunst:

Themensetzung (I): Die Themen werden prinzipiell von den Fördereinreichenden an die Jury getragen und diese verfügt letztlich über die Entscheidungsmacht. Das Projekt wird zunächst schriftlich vorgeschlagen und schließlich, zur näheren Betrachtung, noch einmal im persönlichen Gespräch dargelegt. Wird die Förderung akzeptiert, müssen die Projekte mögliche Abänderungen zunächst mit Frau D. und in letzter Instanz auch nochmal mit der Jury absprechen.

Hier betont Frau D. auch das – für sie persönlich ebenfalls sehr wichtige – Anliegen der neuen Kunst- und Kulturstadträtin: „Sie sagt, ich vergebe Kulturgelder, ich habe viele Jurien, aber 15 % der Menschen sind nicht aus Österreich, in Wien. Ich habe da lauter ÖsterreicherInnen und niemanden mit Migrationshintergrund.“ (I4, Abs.: 139).

Bei der *Auswahl der Künstler*innen (J)* stehen „Diversitätsfragen [...] nicht im Vordergrund“ (I4, Abs.: 95). Zwar würde die Jury beispielsweise die gleichmäßige Aufteilung weiblicher und männlicher Förderanträge berücksichtigen, schlussendlich sei aber die künstlerische Qualität das wichtigste Bewertungsmaß. Abgesehen davon, ist die Bevölkerung bei der Auswahl der Künstler*innen nicht involviert, es „gibt keine Einflussnahme“ (I4, Abs.: 99). Frau D. sitzt selbst nicht in der Jury, steht ihr aber beratend bei, da sie die Kunst- und Kulturszene in Wien sehr gut kenne und deswegen entsprechendes Wissen beitragen kann.

Frau D. nennt außerdem noch ein Street-Art Beispiel des *Kunstverein-Levin Statzer Urban Art* unter dem Titel *URBAN ART IN PROGRESS Wien dezentral - Graffiti überall*³⁵, das im Jahre 2017 einen Förderbetrag in der Höhe von 50.000 Euro bekommen hat und in Favoriten umgesetzt wurde. Hier hat die Künstler*innengruppe selbst ein internationales Ausschreiben gemacht und die Jury für die Auswahl der partizipierenden Künstler*innen zusammengestellt, um einen Gemeindebau zu bemalen.

Veränderung der Werke (K): Die meisten geförderten Kunstwerke sind temporär, werden also nach ein paar Monaten wieder abgebaut. Bei denjenigen die permanent bleiben, kann es oft sein, dass die Stadt Wien die Verantwortung übernimmt.

Hauptkategorie Öffentlichkeit:

Zielgruppe (L): Zentral ist für Frau D., dass es kein „Kulturtourismus sein [soll]. Natürlich fährt man einem Projekt auch nach. Aber eigentlich soll's für die Menschen sein, die vor Ort leben“ (I4, Abs.: 28). Es soll darum gehen, jene Menschen anzusprechen, die sonst nicht in Ausstellungen gehen oder Kulturinstitutionen betreten, weil die Hemmschwellen dort zu groß wären. Beispielsweise geht „man halt in einen Fußballkäfig, weil dort ist's klar, da findet man genau die Community mit der man zusammen arbeiten will.“ (I4, Abs.: 33). Solche Käfig-Projekte gäbe es auch heuer wieder: eines mit Musik, ein anderes mit einer Performance, wo eine Fußballerin und Tänzerinnen den männlich dominierten Bereich neu zu bewerten.

Aber schlussendlich wird die spezifische Zielgruppe von den Fördereinreichungen ausgewählt. Oftmals müssen sie aber „nochmal reflektieren an wen sie das senden möchten“ (I5, Abs.: 63).

³⁵ Der Name wurde nach eigener Recherche hinzugefügt.

Partizipation (M): Partizipation der Bevölkerung ist ein weiteres wichtiges Kriterium für SHIFT. Dafür wurde sogar eine Kulturvermittlerin ins Programm geholt, die die Projekte genau dafür unterstützen soll. Die Covid-19 Pandemie habe solche Ansätze aber deutlich erschwert. Beispielsweise mussten Workshops mit Kindern abgesagt oder wenigstens in den digitalen Raum verlegt werden.

Reaktionen (N): Am Beispiel der Street-Art Bemalung in Favoriten erkennt Frau D. – trotz anfänglicher Irritation auf Grund des modernen Stils – eine „starke Identifizierung der Bevölkerung“ (I4, Abs.: 102) mit dem Kunstwerk. Dies sei aber vor allem bei permanenten Werken, weniger bei temporären zu sehen, weil diese danach wieder vergessen werden.

Die vor kurzem, von Street-Art Künstlern frisch bemalten Rollläden beim Büro von Frau D. würden die Nachbarschaft aktuell auch noch eher irritieren als erfreuen, die große Diskussion darüber sei aber ein wünschenswerter Effekt öffentlicher Kunst.

Prinzipiell kommt das *Feedback (N1)* aber vor allem bei Eröffnungen, wenn man selbst vor Ort ist. Denn die Sichtbarkeit von SHIFT ist noch sehr gering und als Marke hauptsächlich für Kunstschaaffende bekannt. Für Frau E. läge dies vor allem daran, dass, obwohl SHIFT riesige Fördersummen ausgibt, das Logo und der Name mehr kommuniziert und beworben werden müsste.

Konflikte (O) entstehen, so Frau D., „vor allem auf politischer Ebene“ (I4, Abs.: 112). Beispielsweise Josef Bernhardts *Warten auf Vögel* vor der *kleinen Galerie* im 3. Bezirk. Die Aufregung würde sich vor allem darum drehen, „[w]ie hier mit Steuergeldern umgegangen wird, also es werden Vogelhäuser aufgestellt und für was das gut sein soll und da kann sowieso kein Vogel nisten drinnen.“ (I4, Abs.: 110) Ein anderes Beispiel wäre das im Jahre 2018 für 100.000 Euro geförderte *In 80 Tagen um den Keplerplatz*³⁶ von Barbara Ungepflegt, bei dem die Künstlerin in einer Litfaßsäule in Favoriten „sehr kontrovers“ die Staatsministerin spielte: „Aber da gibt’s dann immer wieder Anfragen von politischen Parteien, ob man da überhaupt mit Steuergeldern unsere Projekte machen darf. Also da gibt’s Themen. Ich finde immer, die Bevölkerung ist sehr interessiert, auch wenn’s irritierende Projekte sind.“ (I4, Abs.: 113)

Man müsse, so Frau E., im öffentlichen Raum auf „Eventualitäten Rücksicht nehmen“ (I5, Abs.: 42). Da das Publikum sich, im Gegensatz zu einem Besuch bei einer spezifischen Institution, nicht für den Inhalt entschieden hat, sind Konflikte mit der Bevölkerung ein

³⁶ Der Name wurde nach eigener Recherche hinzugefügt.

immanenter Teil öffentlicher Kunst: „Das ist aber natürlich das Interessante am öffentlichen Raum. Die Konfrontation mit Themen, mit Dingen, die sie sich sonst vielleicht nicht angucken würden.“ (I5, Abs.: 42)

Vandalismus (O1) gäbe es aber in Wien dennoch sehr wenig, da es „einen großen Respekt in dieser Stadt gegenüber Kunstwerken im öffentlichen Raum“ (I4, Abs.: 123) gäbe. Aber es gehöre „dazu, wenn man sich in die Öffentlichkeit wagt mit einem Kunstwerk“ (I4, Abs.: 121). Beispielsweise wurden die oben genannten Vogelhäuser des Öfteren zerstört, der Künstler sei aber „ganz entspannt in seine Garage gegangen, passt, und hat’s wieder aufgestellt“ (I4, Abs.: 124). Öffentliche Kunst kann Vandalismus aber auch vertreiben, so wie dies am Karlsplatz passiert sei, wo, „seit es diese Kunstwerke“ gibt, „keine einzige Schmiererei“ (I4, Abs.: 122) mehr zu sehen sei.

Hauptkategorie Stadt Wien:

Wohnraum (P): Wohnqualität (P1): Öffentliche Kunst hat für Frau D. ein starkes Potential die Lebensqualität einer Stadt zu steigern. Sie betont hier vor allem die Tradition der Gemeindebauten als Gemeinschaftsräume, in denen durch Kunst und Kultur vor Ort, Bezirke lebenswerter gestaltet wurden: „Und das ist ja was sehr sozialistisches-, was sozialdemokratisches.“ (I4, Abs.: 137).

Für Frau E. kann sie zwar sehr zur Wohnqualität eines Bezirkes beitragen, öffentliche Kunst sei schlussendlich aber bloß ein „Mosaikstein“ (I5, Abs.: 101). Umgekehrt müsse man auch aufpassen, dass nicht zu viel dargeboten wird, weil dann „haben die Leute auch gar keine Lust mehr dazu.“ (I5, Abs.: 102). In gewissen Gegenden, die vielleicht auch noch besonders eng sind, können sich die Menschen auch nicht aussuchen, wo sie wohnen. Gerade hier, müsse man aufpassen, nicht „jeden Tag [...] eine Performance“ (I5, Abs.: 103) zu machen.

Gentrifizierungsprozesse (P2) durch Kunst im öffentlichen Raum wären aber eher unwahrscheinlich. Das läge vor allem daran, dass Wien eine „sehr soziale Stadt“ (I5, Abs.: 135) sei. Und zwar soll die Kunst alle Menschen ansprechen, es soll aber kein Kulturtourismus sein. Durch das Aussuchen expliziter Zielgruppen, sind die Pull-Faktoren also nicht allzu groß.

Für die Verknüpfung von *Tourismus (Q)* und Kunst im öffentlichen Raum tue man aktuell noch zu wenig.

Im *internationalen Vergleich (R)* sei das Angebot in Wien aber riesig. Zwar könnte man dies eben mehr nach außentragen und mehr Marketing betreiben, die „Qualität oder auch [...] die

Höhe“ (I5, Abs.: 107) der Förderungen durch die KÖR oder SHIFT seien aber bemerkenswert und suchen seinesgleichen.

6.2 Zusammenfassung pro Subkategorie

Im folgenden Kapitel werden nun die einzelnen Subkategorien zusammengefasst, ehe schließlich auf die Hauptkategorien eingegangen wird. Hier werden auch erste Verknüpfungen mit dem Forschungsstand und der Theorie erfasst.

6.2.1 Persönlicher Werdegang (A)

Alle fünf Gesprächspartner*innen hatten in ihren bisherigen Laufbahnen schon Erfahrungen im Bereich Kunst und Kultur gesammelt. Dennoch unterscheiden sich Herr C. und Frau B. von den anderen Personen dadurch, dass sie selbst einen praktisch künstlerischen Zugang mitbringen und sich auch kunsttheoretisch schon stark mit Kunst im öffentlichen Raum auseinandergesetzt haben. Frau A., Frau D. und Frau E. kommen eher aus dem organisatorischen Bereich. Noch einmal hervorzuheben ist SHIFT als Ganzes, da hier beide Gesprächspartnerinnen wenig Erfahrungen aus dem öffentlichen Raum mitbringen.

6.2.2 Verantwortungsbereiche (B)

Die Verantwortungsbereiche der KÖR GmbH und von SHIFT ähneln sich stark. Die Geschäftsführerinnen beider Institutionen sind ungefähr für dieselben Bereiche zuständig: Organisation, Administration, kaufmännische Leitung und Verantwortung für künstlerische Belange. Die künstlerischen Entscheidungen obliegen bei beiden Institutionen einer, durch den/die Stadtrat/Stadträtin ausgewählten, Expert*innenjury. Diese unterscheidet sich jedoch dadurch, dass die Jury der KÖR GmbH sich – auch wenn in der SHIFT Jury immer wieder Architekt*innen inkludiert sind – mehr auf die Kategorien *Raum* und *Stadt* konzentrieren.

Sowohl Herr C. von Calle Libre als auch Frau B. vom Community Outreach bestimmen hingegen als Kurator*innen ihrer Initiativen auch den künstlerischen Inhalt, weswegen sie weitaus mehr Freiheiten genießen. Während Herr C. zwar noch ein Team hat, dessen Struktur kaum jener von KÖR oder SHIFT gleicht, ist Frau B. in ihrer Abteilung allein. Da das Community Outreach aber Teil eines größeren Systems (Galerie Belvedere, bzw. Belvedere

21) ist, fallen diverse Bereiche wie Kommunikation oder Marketing, in die Verantwortung des Museums.

6.2.3 Finanzen (C)

Auch hier gibt es große Parallelen zwischen KÖR und SHIFT. Beide Institutionen sind städtisch finanziert und vergeben hohe Fördersummen an, von der Jury ausgewählte, Projekte. SHIFT ist im Vergleich aber noch relativ jung, steht also weiterhin auf dem Prüfstand. Das Community Outreach ist als Teil der Österreichischen Galerie Belvedere ebenfalls vom Bund finanziert, die Entscheidung selbst obliegt aber dem Museum. Calle Libre ist als einzige Initiative auch privatwirtschaftlich gefördert. Die finanzielle Unterstützung ist hier eindeutig am geringsten. Dies könnte sich vor allem durch die künstlerische Praxis erklären lassen, da Street-Art womöglich noch nicht den gleichen Stellenwert in der österreichischen Kunstszene hat. Wie in Kapitel 2.2.2 schon aufgezeigt, wird Street-Art aber eine immer relevantere Kunstform (vgl. Strom, Kusenbach 2020: 75).

6.2.4 Institutionelle Strukturen (D)

Während KÖR selbst auch eigene künstlerische Projekte initiiert, liegt das Ziel von SHIFT eher darin, der freien Kunstszene finanzielle Mittel zur Verfügung zu stellen. Das Community Outreach unterscheidet sich wiederum von den beiden, eben dadurch, Teil eines Museums zu sein. Insofern müssen alle Entscheidungen auch entsprechend mit dem Gesamtsystem abgeklärt werden, es zeigt aber auch die zunehmende Relevanz des öffentlichen Raums für die Kunst. Dass moderne Kunstinstitutionen wie das Belvedere nicht nur den Ausstellungsraum, sondern auch das Publikum erweitern möchten, zeigt die Auseinandersetzung (die „museumspolitische Entscheidung“ (I2, Abs.: 18), wie Frau B. es nannte) mit der, wie Wuggenig es bezeichnete, „‘unbequeme[n] Tatsache‘“ (Wuggenig 2001b: 47), dass die soziale Exklusivität des Museumspublikums sehr groß sei.

Calle Libre sticht auch hier wieder heraus, da es sich weniger um eine Institution und vielmehr um eine Initiative handelt, die in städtische Strukturen noch nicht allzu sehr eingebunden ist.

6.2.5 Definition (E)

Die Definitionen über Kunst im öffentlichen Raum lassen sich anhand dreier Stränge erklären:

Erstens soll der öffentliche Raum dahingehend genutzt werden, das Angebot für Kunst möglichst niederschwellig zu gestalten. Das erste Kriterium dafür ist, dass alle Angebote kostenfrei sind. Für KÖR soll es insofern eine *Kunst für alle* (vgl. Lewitzky 2005) sein und das Community Outreach setzt „Inklusion, Partizipation und Diversität“ (I2, Abs.: 91) durch eine adäquate und inklusive Sprache in den Vordergrund, womit einige der zentralen Begrifflichkeiten einer *Kunst im öffentlichen Interesse* (vgl. Kwon 2002) oder einer *Community Based Art* angeschnitten werden und sich somit stark einer *affirmativen Lesart* (vgl. Hildebrandt 2012) öffentlicher Kunst verschreibt. Außerdem ist sowohl für das Community Outreach als auch für SHIFT wichtig, die Kunst an das Publikum heranzutragen, die Menschen also mit der Kunst abzuholen. Insofern scheint das Ziel zu sein, durch die Erweiterung des *physischen Raums* auch den *sozialen Raum* (vgl. Bourdieu 1995 & Bourdieu 1998) zu erweitern.

Zweitens geht es darum, die Menschen zu vernetzen, um Kommunikationsprozesse zu animieren. Der Austausch, sowohl zwischen der Bevölkerung als auch zwischen Publikum und Künstler*innen, wird somit zu einem erklärten Ziel. Damit wird das von vielen Advokat*innen ausgeschriebene Potential, Netzwerke zu knüpfen (vgl. Hall, Robertson 2001: 10) angeschnitten. Frau B. spricht hier auch explizit davon, dass die Tätigkeit des Kuratierens, das Pflegen von Beziehungen beinhaltet.

Und drittens soll öffentliche Kunst auch neue Perspektiven und Sichtweisen bringen und die Menschen provozieren. Damit werden zentrale Aspekte interventionistischer Praktiken (vgl. Wege 2001: 23) genannt, die sich stark an eine *paradoxe Lesart* (vgl. Hildebrandt 2012) öffentlicher Kunst orientieren (Kap. 2.2.2). Herr C. von Calle Libre hebt diesen Aspekt noch einmal besonders hervor, wenn er das Bemalen öffentlicher Wände als politischen Akt definiert, den man auch stark als eine spielerische Aneignung des urbanen Raums im Sinne Lefebvres verstehen kann, durch den Drama und Genuss hergestellt werden soll (vgl. Lefebvre 2016).

6.2.6 Kunsthistorische Verweise (F)

Betrachtet man die beiden kunsthistorischen Verweise von Frau A. (KÖR) aus einer Perspektive von Kwon, so fällt auf, dass sie sich zwei verschiedenen Paradigmen verschreibt (Kap. 2.1.3): Ihr Verweis auf eine (moderne) Kunst am Bau hebt eindeutig die Nützlichkeit öffentlicher Kunst hervor die durch die Verknüpfung mit Architektur erlangt werden kann und

verschreibt sich somit einer *Kunst als öffentlicher Raum*. Andererseits bringt sie mit dem Begriff der Ortsspezifität auch das vor allem seit den 1990er Jahren so wichtige Kriterium einer *Kunst im öffentlichen Interesse* hervor, wonach Kunstwerke nicht mehr bloß autonom und unabhängig von ihrer Lokalisierung existieren sollen, sondern mit der Unverwechselbarkeit und Funktionalität des ausgewählten Ortes zusammenhängen (vgl. Mayer 1996: 44).

Frau B. bringt ebenfalls zwei wichtige Begrifflichkeiten. So bricht sie zunächst mit dem Verweis auf den *Wild Cube* von Weinberg, mit dem durch den *White Cube* evozierten Autonomiebegriff der Kunst (Kap. 2.1.2). Außerdem stellt das Konzept der *sozialen Plastik* bei Joseph Beuys, wonach „[j]eder Mensch ein Künstler [sic] ist“ (Zumdick 2002: 12), ein zentrales Merkmal des Community Outreach dar. Insofern wird hier eine klare Parallele zu einer *Kunst im öffentlichen Interesse* und einer *paradoxen Lesart* gezogen, die die partizipative Rolle des Publikums einerseits und die interventionistische Kunstpraxis andererseits stark betonen.

6.2.7 Auswahl der Orte (G)

Für KÖR und Calle Libre geht es darum, in allen 23 Bezirken Wiens Kunst anzubieten. Calle Libre hat dieses Ziel jedoch noch nicht erreicht, ein Großteil ihrer Gemälde sind noch in den inneren Bezirken verteilt, was daran läge, dass hier der Lebensmittelpunkt des Teams ist und auch sonst das kulturelle Leben hier stattfindet.

Das Community Outreach und SHIFT sind in der Auswahl der Orte hingegen wesentlich konkreter und legen ihren Fokus vor allem auf die Peripherie Wiens, da das kulturelle Angebot dort nicht hoch genug sei.

Das Belvedere 21 sticht hier noch einmal besonders heraus: Neben der schon seit der Zwischenkriegszeit existierten Tradition, den Ausstellungsraum durch Parks oder Gärten (Skulpturengarten und Schweizer Garten) zu erweitern (vgl. Büttner 1997) (Kap. 2.1.2), spielt für das Community Outreach die Positionierung des Museums im physischen Raum eine besonders wichtige Rolle. Insofern bewegt sich das Programm ausschließlich in der unmittelbaren Umgebung des Belvedere 21.

Unter der Annahme, dass das kulturelle Leben und die kulturellen Institutionen in Wien eher im Zentrum als in der Peripherie lokalisiert sind, insofern der innerstädtische *physische Raum* jenem *sozialen Raum* gleicht, der ökonomisches, aber vor allem auch kulturelles Kapital akkumuliert (diese Annahme speist sich sowohl theoretisch von Bourdieu und Lefebvre und der von beiden dargestellten Differenz zwischen Zentrum und Peripherie (Kap. 3.2.2 & Kap.

3.1.1) als auch aus den Aussagen aller Gesprächspartner*innen und einem Blick auf die kulturelle Landkarte Wiens), zeigt die Auswahl der Orte klar auf, dass die Institutionen sich der ungleichen Verteilung kultureller Güter und Angebote im städtischen Raum eindeutig bewusst sind.

Frau E. von SHIFT verknüpft hier auch am Beispiel des Yppenplatzes noch einmal ganz bewusst die Auswahl des Ortes mit der Auswahl des Publikums. Möchte man ein gesellschaftliches oder soziales Problem durch öffentliche Kunst ansprechen, so muss man dorthin gehen, wo man ein Publikum antrifft, dass sich mit dem jeweiligen Thema ansonsten nicht auseinandersetzen würde. Der *physische Raum* gibt also Ausschluss darüber, welche *wahrscheinlichen Klassen* dort vorzufinden sind.

Weiters spielen für alle vier Institutionen die Genehmigungen der Stadt Wien – also quasi alles, was Frau A. von KÖR als „technische und sicherheitstechnische Zwänge“ (I1, Abs.: 96) bezeichnet – eine zentrale Rolle. Außerdem ist die Sichtbarkeit ein weiteres Kriterium, ohne dessen, die Rolle des öffentlichen Raums keine Relevanz für die Kunst hätte.

Prinzipiell ist es aber schlussendlich so, dass – abgesehen von ein paar Ausnahmen – die Bevölkerung bei diesen Prozessen nicht involviert ist. Einzig das Community Outreach scheint mit dem Programm des Nachbarschaftsforum das Publikum dahingehend aktiv durch diverse Plena einzubauen.

6.2.8 Raum (H)

Während KÖR ein relativ klares Verhältnis dazu hat (barrierefrei und kostenfrei) und die Kunstwerke meistens eindeutig im öffentlichen Raum stehen (vgl. Feldtkeller 1994: 57) (Kap. 2.2.3), ist dies für die anderen Institution teilweise ein wenig anders. SHIFT beispielsweise hat überhaupt nicht den Anspruch unbedingt im öffentlichen Raum zu agieren, tut dies aber „aus Zufall“ (I4, Abs.: 32) doch sehr häufig, da sich der öffentliche Raum, besser als der private, dafür anbietet, ein niederschwelliges Angebot zu gestalten. Außerdem könnte der „halb-private Bereich“ von „Gemeindebauten“ (I4, Abs.: 80) oder „Wohn- und Bauträger[n]“ (I5, Abs.: 69) sich auch wieder der Tradition der Kunst am Bau verschreiben (Kap. 2.1.3 & 2.2.6). Im Sinne Lefebvres wäre hier aber Vorsicht vor dem „Urbanismus der Bauträger [sic]“ geboten, der sich einzig an Profit und Markt orientiert (Lefebvre 2016: 56 ff.).

Ebenso der Skulpturengarten des Belvedere 21 ist, wie Frau B. ihn nennt, ein „semi-öffentlicher Raum“ (I2, Abs.: 8), steht also auf Privatgrund, ist aber – vor allem neuerdings durch den Schweizer Garten – jederzeit öffentlich zugänglich. Auch die von Calle Libre ausgewählten Wände befinden sich hauptsächlich in Privatbesitz, sie sind aber quasi *aus* dem öffentlichen Raum sichtbar. Mit Bourdieu könnte man aber einwenden, dass die Nutzung dieser Wände die *Okkupations- und Raumbelungsprofite* der Eigentümer*innen und somit die räumliche Exklusion steigern könnte (vgl. Bourdieu 1991a: 31).

Insofern scheint der öffentliche Raum, in seiner normativen Vorstellung als Gegenstück zum privaten Raum (vgl. Dühr 1991) (Kap. 2.2.3), für eine Kunst im öffentlichen Raum nicht immer die notwendige Voraussetzung zu sein. Der private Raum kann hier ebenso in der Lage sein, als quasi-öffentlicher Raum zu fungieren, wenn er die Kriterien der allgemeinen Zugänglichkeit gewährleisten kann.

Weiters fällt auf, dass der durch die Covid-19 Pandemie erforderte Lockdown, die Rolle des öffentlichen Raums stark verändert hat. So haben sowohl Frau A. von KÖR als auch Frau E. von SHIFT beobachtet, dass seine Nutzung an Relevanz gewonnen hat. Frau E. erkennt aber gleichzeitig die gegenteilige Tendenz, denn bei normalerweise allgemein zugänglichen Orten, werden durch Personenbegrenzungen und 3G-Regelungen wieder Barrieren in den öffentlichen Raum gesetzt, die normalerweise dort nicht zu sein haben.

Allen vier Institutionen ist außerdem gemein, dass sie sich ausführlich mit dem Kontext der schlussendlich ausgewählten Orte auseinandersetzen. Dafür werden entweder eigene Hintergrundrecherchen getätigt, externe Expert*innen herangeholt oder durch Online-Karten genau recherchiert, wie der jeweilige Ort beschaffen ist. Zwar erwähnt außer Frau B. vom Community Outreach keine*r der Gesprächspartner*innen derartige Informationen auch von der lokalen Bevölkerung einzuholen, der Kontakt mit den Bezirksvorsteher*innen ist aber meistens sehr gut (vor allem bei KÖR und SHIFT). Betrachtet man die Bezirksvorsteher*innen als Delegierte im Sinne Bourdieus (1992), so haben diese eine wichtige Rolle in der Repräsentation der Wünsche der Bevölkerung. Wie in Kapitel 3.2.4 schon dargelegt, benötigen vor allem die Beherrschten – also die im physischen Raum eher in der Peripherie angesiedelten Menschen – eine solche Delegation.

Frau D. betont aber an dieser Stelle, dass der Bezirk als Einheit oftmals eigentlich zu groß sei. Vielmehr sei das *Grätzl* eine für die städtische Kulturarbeit relevante Größe, da das ortsbezogene Wissen dementsprechend auch innerhalb eines Bezirks stark variieren kann. Deswegen ist zusätzlich auch der Kontakt mit lokal situierten Kulturvereinen zentral. Schlussendlich arbeiten alle vier Institutionen – mit unterschiedlichen Ausprägungen – mit dem Kontext eines spezifischen Ortes. Frau A. von KÖR betont hier vor allem die Schwierigkeit des Umgangs mit historisch tragisch aufgeladenen Orten einerseits und der ästhetischen Umsetzung von Kunstwerken andererseits. Für Frau B. vom Community Outreach spielt – wie oben schon angedeutet – vor allem die räumliche Umgebung des Belvedere 21 und deswegen auch die Geschichte des Hauptbahnhofs als Ankunftsort vieler Geflüchtete eine zentrale Rolle.

6.2.9 Themensetzung (I)

Was die Mitsprache der Themensetzung betrifft, wird die Bevölkerung kaum inkludiert. So werden bei SHIFT und KÖR die Themen von Antragsteller*innen an sie herangetragen und von der Expert*innenjury schließlich ausgewählt. Frau D. von SHIFT betont hier jedoch, dass es noch ein Manko sei, dass die Jury noch nicht zu 100% repräsentativ für die Wiener Bevölkerung stehe. Bei den selbst initiierten Projekten der KÖR, ist ebenfalls die Jury für die Themensetzung zuständig. Während die Bevölkerung bei temporären Werken eigentlich nie (außer bei explizit partizipativ angesetzten Werken) involviert ist – das müsse „jeder aushalten können“ (II, Abs.: 109) – wird sie bei den Auslobungsverfahren für permanente Werke jedoch durch die Bezirksvorstehung oder sogar einzelne Bürger*innen repräsentiert.

Bei Calle Libre wird die Thematik von der künstlerischen Leitung von Herrn C. direkt vorgegeben. Beim Community Outreach kommt sie durch den Dialog mit dem Museum, aber auch mit den Nachbar*innen, also der lokalen Bevölkerung zustande.

Die Themen selbst sind – hier vor allem beim Community Outreach – meist gesellschaftlicher oder sozialer Natur, verschreiben sich also eher dem Paradigma einer *Kunst im öffentlichen Interesse* und schneiden ein für Sharp et al. wichtiges Element sozialer Inklusion an, nämlich *sichtbar* zu machen (Sharp et al. 2005) (Kap. 2.2.5).

6.2.10 Auswahl der Künstler*innen (J)

Bei der Auswahl der Künstler*innen ist die Bevölkerung ebenfalls kaum inkludiert. Diese werden entweder von der Jury (KÖR, SHIFT), vom Team (Calle Libre) oder im Dialog mit

anderen Kurator*innen (Community Outreach) gewählt. Frau B. nennt hier noch die Ausnahme des Mimosen-Chors, bei dem der Vorschlag aus dem Publikum an sie herangetragen wurde.

6.2.11 Veränderung der Werke (K)

Allen Institutionen ist die Veränderung der Werke durch den öffentlichen Raum bewusst. Insofern ist die Nachbetreuung ein wichtiger Bestandteil ihrer Arbeit. So ist für die permanenten Werke von SHIFT und KÖR sehr häufig die Stadt Wien (in ihren unterschiedlichen Magistratsabteilungen) verantwortlich. Für die temporären Werke von KÖR, wird die Nachbetreuung eigenhändig durchgeführt. Da das Community Outreach überhaupt keine stehenden Werke hat, ist die Nachbetreuung selbst nicht notwendig, einzig der Skulpturengarten und der Schweizer Garten sind diesbezüglich von Relevanz und arbeiten dahingehend manchmal mit der Veränderung durch den öffentlichen Raum (*Wild Cube*). Auch die bemalten Wände von Calle Libre gehören nach einem Jahr „der freien Wildbahn“ (I3, Abs.: 79).

6.2.12 Zielgruppe (L)

Wie oben schon erwähnt, hat sich KÖR zum Ziel gemacht, eine Kunst für alle zu gestalten. Auch Calle Libre möchte alle Menschen ansprechen, versteht sich also sehr „populistisch“ (I3, Abs.: 30). SHIFT hingegen versteht sich hier wesentlich konkreter und möchte keinen „Kulturtourismus“ (I4, Abs.: 28) machen, sondern wirklich die Leute ansprechen, die normalerweise nicht unbedingt ins Museum gehen. Das ist auch der Plan des Community Outreach. Damit wird das grundlegende Ziel öffentlicher Kunst angesprochen (vgl. Wuggenig 2001b). So sollen – diesen Ansatz verfolgt auch KÖR – gewisse Themenschwerpunkte gewisse Zielgruppen ansprechen. Beispielsweise die Skulptur *B-Girls, Go!* von Maruša Sagadin, das sowohl von KÖR als auch vom Belvedere 21 kuratiert wurde und ganz speziell junge Frauen ansprechen sollte. Insofern soll hier eine spezifische *Teilöffentlichkeit* (vgl. Fraser 1992) (Kap. 2.2.3) mit einem spezifischen Interesse gebildet werden, die durch das Kunstwerk animiert werden soll, sich „was anzueignen“ (I2, Abs.: 15). Mit Lefebvre kann die Kunst so die Aufgabe übernehmen, durch das *Spielerische* räumliche Aneignungsprozesse der Bevölkerung zu evozieren (vgl. Lefebvre 2016) (Kap. 3.1.2.).

Für das Community Outreach soll vor allem die Nachbarschaft, die lokale Bevölkerung die Zielgruppe sein. Wie der Name schon sagt, geht es also um eine sehr spezifische Community.

Mit Kwon gesprochen, würde es sich hier um eine Mischung aus „‘Sited‘ Communities“ (Kwon 2002: 120) und „Invented Communities (Ongoing)“ (Kwon 2002: 130) handeln, da schon bestehende Communities mit anderen Communities vernetzt werden.

Frau B. geht hier aber noch einen Schritt weiter und benennt die Institution (das Belvedere 21) selbst quasi auch zur Zielgruppe: „outreach ist inreach“ (I2, Abs.: 103). Diese Idee, die Institution nach innen ebenfalls zu verändern, entspringt klar dem avantgardistischen Gedanken, der den Diskurs über Kunst im öffentlichen Raum zu stark geprägt hat (vgl. Kwon 2002) (Kap. 2.1.2).

6.2.13 Partizipation (M)

Partizipation ist für die Institutionen ein wichtiges Kriterium. Bei KÖR gibt es immer wieder Projekte, die von vornherein darauf angelegt sind, so wie beispielsweise die Lichtinstallation im 15. Bezirk. SHIFT hat sogar extra die Stelle der Kulturvermittlung eingebaut, um solche Prozesse für die Antragsteller*innen leichter gestalten zu können. Bei Calle Libre findet Partizipation zwar bei den Werken selbst nicht statt, es gibt aber immer wieder Workshops, die speziell „Jugendliche aus unterprivilegierten sozialen Klassen [ansprechen]“ soll (I3, Abs.: 99). Das Community Outreach stellt Partizipation jedoch am meisten in den Vordergrund: hier sollen sich die Leute selbst aktiv einbringen und das Werk somit auch immer stark mitverändern können. Dabei geht es nicht darum, dass Partizipation als bloße „Mitmach-Kunst“ (Hildebrandt 2012: 736) oder „oberflächliche [...] Vergnügung“ (Büttner 1997: 140) funktioniert, sondern, dass die „Leute auch ihre Wünsche äußern können.“ (I2, Abs.: 94). So können Projekte wie das *Open Mic* sowohl zur *Hörbarkeit* als auch zum Gefühl der *Zugehörigkeit* (Sharp et al. 2005) (Kap. 2.2.5) beitragen.

6.2.14 Reaktionen (N)

Die Reaktionen bei Calle Libre und Community Outreach sind nach Herrn C. und Frau B. eigentlich hauptsächlich positiv. Dies sei durch das Feedback bei den Guided-Tours oder den diversen Plena im Nachbarschaftsforum eindeutig erkennbar. KÖR hat als wohl größte Institution für öffentliche Kunst in Wien inzwischen auch einen relativ großen Namen, wodurch Feedback auch immer wieder schriftlich an sie angerichtet wird. Grundsätzlich ist das Verständnis des öffentlichen Raums hier auch sehr liberal. Die Werke sollen schließlich auch so genutzt werden, wie es der Bevölkerung am liebsten ist. SHIFT hingegen ist als Marke noch eher unbekannt, bekommt also nicht so viel Feedback.

Auffallend ist außerdem das von Frau A. dargestellte Beispiel einer Gruppe von Menschen, die sich regelmäßig um die *schwule Sau* am Morzinplatz versammelte. Aus einer Perspektive von Sharp et al. (2005) ließe sich damit wieder ein Gefühl der *Zugehörigkeit* erkennen. Frau D. von SHIFT spricht außerdem von einer „starke[n] Identifizierung der Bevölkerung“ (I4, Abs.: 102) mit den Kunstwerken (vgl. Hall, Robertson 2001 & Hildebrandt 2012)

6.2.15 Konflikte (O)

Das Community Outreach scheint die einzige Initiative zu sein, die keine Konflikte mit der Bevölkerung, sondern einzig mit der Institution selbst hat. KÖR hingegen sei immer wieder mit Beschwerden jeglicher Art konfrontiert gewesen, auch wenn hier die Reaktionen immer wieder überraschend gewesen sein. Für Frau D. von SHIFT sind es vor allem politische Konflikte, die Fragen nach den Steuergeldern stellen. Solche Beschwerden gibt es auch bei KÖR immer wieder. Prinzipiell scheint aber sowohl für KÖR als auch für SHIFT die Devise zu sein, dass Konflikte zum öffentlichen Raum dazu gehören, womit das radikale Demokratieverständnis des öffentlichen Raums bei Deutsche (1996) angeschnitten wird.

Interessant ist außerdem die Aussage von Frau D., wonach Vandalismus auf Grund öffentlicher Kunst am Karsplatz zurückgegangen sei (vgl. Hall, Robertson 2001: 7 & Sharp et al. 1019).

Mit Vandalismus und Beschmierungen geht man allgemein – ebenso wie Calle Libre – sehr offen um. Für Frau A. sind sie sogar als Bewertung öffentlicher Kunst zu verstehen. Mit Gamboni gesprochen, wird Vandalismus quasi als legitime Aggression gegen bestehende (politische) Mächte verstanden (vgl. Gamboni 2000) (Kap. 2.2.2).

Bei Calle Libre sind die einzigen Konflikte mit der Graffiti-Szene Wiens, die die Gemälde immer wieder übermalen würden. Für Herrn C. sind die Gründe nicht wirklich nachvollziehbar, es könnte aber „was mit Neid zu tun“ oder der „Nicht-Akzeptanz“ (I3, Abs.: 136) der Graffiti-Szene zu tun haben. Insofern wird hier die politisch gezogenen Trennlinie zwischen Kunst und Vandalismus angesprochen (vgl. Becker 2018: 465), die dem Festival eine offizielle Legitimität gibt, den Graffiti-Künstler*innen diese aber umgekehrt abschreibt.

6.2.16 Wohnraum (P)

Zwar meint Frau B. vom Community Outreach, dass dies nicht die Aufgabe der Kunst sei und Frau E. von SHIFT betont, dass die Kunst bloß einen kleinen Teil dazu beitragen könne (eine

ähnliche Einschätzung wie Calcutt (vgl. Sharp et al. 2005: 1019)), insgesamt sehen aber alle Gesprächspartner*innen das Potential öffentlicher Kunst, die Lebens- und Wohnqualität eines Bezirks zu verbessern. Für Frau A. kann sie insofern einerseits als Möblierung praktisch für die Anwohner*innen sein (*Kunst als öffentlicher Raum*), andererseits aber auch aktiv Identitäten innerhalb eines Grätzls fördern (vgl. Sharp et al. 2005).

Umgekehrt betont Frau E. aber auch, dass ein übergroßes Angebot die Bevölkerung auch zu sehr stören könnte. Im Sinne eines *Vandalismus von oben* (vgl. Buchloh 2000).

Für Herrn C. können die Gemälde von Calle Libre außerdem den Wert eines Hauses steigern und zu „Ikonen der Stadt“ und „Markenzeichen“ (I3, Abs.: 69) werden. Im Sinne Lefebvres ist es ein eher kontraproduktiver Ansatz, den *Tauschwert* so in den Vordergrund zu stellen. Ob aber dadurch auch der *Gebrauchswert* vermindert wird, sei an dieser Stelle dahingestellt. Außerdem wird mit dem Begriff der *Ikonen der Stadt* eine starke Standortverstärkung im Sinne eines „Urban Branding[s]“ (Hildebrandt 2012: 731) angeschnitten und als Marke der Stadt werden die Gemälde zu „flagship cultural projects“ (Guinard, Margier 2018: 14).

Gentrifizierungsprozesse sind aber für alle Gesprächspartner*innen eher nicht wahrscheinlich. Einerseits, weil die Stadt Wien auf Grund ihrer politischen Struktur prinzipiell für solche Prozesse nicht allzu anfällig sei (so sind beispielsweise die Wiener Gemeindebauten ziemlich gleichmäßig auf alle (außer den 1.) Bezirke aufgeteilt) und andererseits, weil dies in größer angelegten Bauträgerstrategien eingesetzt werden müsste und dafür ließen sich die Institutionen nicht instrumentalisieren. Außerdem – vor allem Frau D. und Frau E. von SHIFT heben dies hervor – sei es nicht das Ziel, Kulturtourismus zu generieren, also Pull-Faktoren zu kreieren, sondern wirklich für die ausgewählten Bezirke Kunst zu schaffen.

6.2.17 Tourismus (Q)

Prinzipiell hat öffentliche Kunst eine wichtige Rolle für den Wiener Tourismus. Für Frau D. von SHIFT, gibt es hier aber noch einiges an Luft nach oben. Herr C. von Calle Libre betont, dass das Bewusstsein für das Festival noch fehle. Dies könnte auch wieder mit dem oben schon erwähnten, niedrigeren Stellenwert von Street-Art zu tun haben, obwohl die Relevanz – vor allem für den Tourismus (vgl. Castellano, Raposo 2020 & Campos, Sequeira 2020) – global gesehen stark zunimmt. Das Community Outreach ist hingegen in einem starken Austausch mit dem Wien Tourismus. Vor allem das Sonnwendviertel sei für Frau B. ein Ort für alternativen

Tourismus, oder wie Campos und Sequeira (2020) es (zwar im Zuge von Street-Art) nennen: *kreativen Tourismus*, der sich abseits der Mainstream-Routen befindet und Nischen füllt.

6.2.18 Internationaler Vergleich (R)

Die Gesprächspartner*innen sind sich darin einig, dass das Angebot für öffentliche Kunst in Wien sehr gut ist, auch wenn dies noch mehr nach außen getragen werden könne. Für Street-Art als besondere Kunstform jedoch, kann man, so Herr C., mit anderen Metropolen jedoch nicht mithalten.

6.3 Zurück zum analytischen Raster

In diesem Kapitel sollen die Hauptkategorien anhand der Forschungsfragen und des analytischen Rasters zusammengefasst werden.

6.3.1 Institution

Zu den institutionellen Rahmenbedingungen, lässt sich vorweg noch festhalten, dass die Größe und Reichweite der Institution eine entsprechende Auswirkung auf die Verantwortungsbereiche der einzelnen Personen und die finanzielle Unterstützung haben. Je größer die Initiative ist, desto mehr Ressourcen stehen ihr logischerweise zur Verfügung.

Insofern lassen sich hier drei unterschiedliche Abstufungen erkennen:

KÖR und SHIFT sind die Initiativen mit den meisten Ressourcen. Sie werden direkt finanziert und gliedern sich ihre Aufgabenbereiche durch eine eigens hinzugestellte Expert*innenjury sehr detailliert auf. Als Förderinitiativen können sie außerdem die kreative Arbeit komplett auf die Antragsteller*innen auszulagern. Im Gegensatz zu SHIFT, dessen Ziele offiziell eigentlich nicht im öffentlichen Raum liegen, initiiert KÖR aber auch eigene Projekte. Außerdem besteht sie schon am längsten, ist also eine feste Institution Wiens. Da sie also die größte und prominenteste Stelle für öffentliche Kunst ist, sind ihre Ziele auch dementsprechend weitläufig und umfassend.

Auf einer zweiten Stufe ist das Community Outreach, das als Teil eines großen Museums ebenfalls gute finanzielle Unterstützung bekommt. Diese läuft aber indirekt über das Belvedere 21 (beziehungsweise über die österreichische Galerie Belvedere). Da das Programm noch sehr jung ist und bisher nur durch eine einzige Person betrieben wird, stehen Frau B. als Kuratorin

auch entsprechend viele Freiheiten zu. Außerdem ist sie die einzige Initiative, bei der die eigene Lokalisierung eine entscheidende Rolle für das Angebot spielt.

Auch Herr C. von Calle Libre genießt sehr viele Freiheiten. Diese Initiative fällt aber auf Grund der finanziellen Unsicherheiten in eine dritte Stufe. Das liegt erstens daran, dass Herr C. das Festival selbst auf die Beine gestellt hat und zweitens, dass das Ansehen von Street-Art in der Wiener Kunstszene wahrscheinlich noch nicht dasselbe Standing hat, wie die andere, etabliertere Kunstpraktiken.

Die Entscheidungsfreiheiten von Herrn C. und Frau B. lassen sich auch an ihren Lebensläufen ablesen, da sie im Vergleich zu den anderen Gesprächspartner*innen einen sehr ausgeprägten theoretischen und praktischen Zugang zu (öffentlicher) Kunst haben.

6.3.2 Verständnis von Kunst im öffentlichen Raum

Wie wird Kunst im öffentlichen Raum definiert und wie lässt sich diese Definition (kunsthistorisch) einbetten?

Das Grundverständnis öffentlicher Kunst ist zunächst, dass sie kostenfrei ist. Damit wäre eine sehr grundsätzliche Definition von Öffentlichkeit, nämlich jene der allgemeinen Zugänglichkeit, angesprochen (vgl. Feldtkeller 1994: 57). Gleichzeitig wird durch die *aufsuchende Kulturarbeit* auch auf die Ausdifferenzierung der Gesellschaft eingegangen. Die Angebote sollen explizit für gewisse Teilöffentlichkeiten formuliert werden. Die Ziele aller Initiativen sind also, die Angebote möglichst leicht für alle zugänglich zu machen und dadurch schließlich Kommunikation zwischen den Menschen anzuregen.

Damit werden bereits zentrale Aspekte einer sozialen Inklusion angeschnitten (Kap. 2.2.6): Netzwerke knüpfen, integrativ wirken und Partizipation fördern. Außerdem setzen sich alle vier Initiativen das Ziel, nicht bloß dekorative Kunst zu gestalten, sondern auch gesellschaftliche Akzente zu setzen, wodurch sie sich durch eine *affirmative Lesart* beschreiben lassen. Bei all den Parallelen gibt es dennoch einige Unterschiede zwischen den vier Initiativen:

KÖR möchte eine *Kunst für alle*, weswegen ihr Zugang zu öffentlicher Kunst sehr weitläufig ist. Dazu gehört auch, den öffentlichen Raum *nützlich* durch Kunst am Bau oder Straßenmöblierungen zu gestalten. Insofern fällt sie auch unter das Paradigma einer *Kunst als öffentlicher Raum*. Mit Deutsche und Lefebvre könnte man diesen utilitaristischen Gedanken durchaus kritisieren, da er sich auf eine passiv-konsumistische Sichtweise öffentlicher Kunst beschränkt und folglich seine kritische Instanz verlieren könnte. Auch könnte man meinen, dass

sich solche Kunstwerke in die Obsessionen der *Kohärenz* und *Integration* (vgl. Lefebvre 2016: 147) einschreiben und sich nicht als *urbanistische Projekte* verstehen (vgl. Lefebvre 2016: 161), die utopische Vorstellungen manifestieren. Umgekehrt können solche Projekte jedoch *symbolische Schwellen* zu öffentlicher Kunst abschwächen und die Kunst somit für Menschen mit unterschiedlichen sozio-kulturellen Hintergründen zugänglicher gestalten. Insgesamt lässt sich sagen, dass KÖR als größte Institution das Ziel verfolgt, ein möglichst breites Angebot öffentlicher Kunst darzubieten, weswegen dieser funktionale Charakter öffentlicher Kunst auch große Relevanz genießt. Der explizit *ortsspezifische* Charakter und das Ziel neue Perspektiven anzuregen und zu provozieren, weist umgekehrt auf das Paradigma einer *Kunst im öffentlichen Interesse*.

Dahin gehend ist das Community Outreach wesentlich geradliniger und verschreibt sich eindeutig einer *Community Based Art*. Sie möchte vernetzen, sozial relevante Themen ansprechen und im Gedanken an das Konzept der *sozialen Plastik* das Publikum dazu animieren, sich ebenfalls partizipativ einzubauen. Nicht nur das, Frau B. sieht in dieser künstlerischen Praxis sogar die Zukunft der Kunst an sich, da sich das Publikum aus seiner passiven Rolle emanzipieren würde. So kann die Kunst im Sinne Lefebvres „*praxis* und *poiesis* werden. Die Kunst zu leben, in einer Stadt als Kunstwerk. [...] Anders gesagt ist die Zukunft der Kunst nicht künstlerisch, sondern städtisch.“ (Lefebvre 2016: 189). Frau B. spricht hier auch explizit von *Inklusion*, *Diversität* und *Partizipation*. Da sich das Kunstwerk durch das Publikum verändern soll, so wie Frau B. dies fordert, wird Partizipation nicht zu einer reinen *Obsession*, sondern vielmehr zu einer „schöpferischen Fähigkeit“ (Lefebvre 2016: 33).

SHIFT hat zwar nicht per se eine solche partizipative Komponente (je nach Projekt, kann dies aber vorkommen), Frau D. und Frau E. betonen aber die Rolle, die die öffentliche Kunst einnehmen kann: nämlich die Menschen in der Stadt zu der Kunst einzuladen, aber auch mal vor den Kopf zu stoßen und wachzurütteln. Vor allem soll dafür das Rausrücken aus dem Zentrum in die Peripherie Hilfe leisten.

Für Calle Libre ist Partizipation zwar ein zentrales Ziel, wie dieses aber tatsächlich erreicht wird, wird aus dem Gespräch nicht offensichtlich. Einzig die angebotenen Work-Shops fallen unter diese Kategorie. Der von Herrn C. verwendete Begriff *Ikonen der Stadt* verweist außerdem auf eine *urban redevelopment* Strategie und eine *Ökonomie der Symbole*, wodurch vor allem der globale flagship-Charakter der Stadt gesteigert werden soll. Gleichzeitig gibt es

auch starke interventionistische Züge (Kap. 2.2.2): Dass Street-Art für ihn ein politischer Akt ist, mit dem man sich das Recht rausnimmt, abseits politischer und kommerzieller Werbungen Kunst zu produzieren, verdeutlicht das Ziel, den *Gebrauchswert* wieder dem *Tauschwert* überzuordnen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass alle vier Initiativen einen sehr modernen Ansatz öffentlicher Kunst verfolgen. Sie wehren sich gegen eine autonome Kunst, die den öffentlichen Raum bloß ästhetisch verschönern soll und setzen die Funktion der Kunst in den Vordergrund. Insofern kann man sagen, dass sie – im Lefebvres – „[d]ie Kunst in den Dienst des Urbanen zu stellen“ (Lefebvre 2016: 189). Alle Initiativen lassen sich in dem Paradigma einer *Kunst im öffentlichen Interesse* verorten, auch wenn hier unterschiedliche Abstufungen sichtbar werden.

6.3.3 Präsenz vor Ort (wahrgenommener Raum)

*Welche Rolle spielt der physische Raum in der Planung und welches Verhältnis haben die Planer*innen selbst zu diesem?*

Die Initiativen unterscheiden sich in ihrem Verhältnis zu den physischen Orten wie folgt: KÖR möchte nicht nur in den zentralen oder peripheren Bezirken Kunst anbieten, sondern in allen 23 Bezirken. Durch die Ausbreitung auf den gesamte *physischen Raum* Wiens, soll auch der gesamte *soziale Raum* Wiens angesprochen werden. Wie Frau A. selbst sagt, soll es eine *Kunst für alle* sein. KÖR ist außerdem sehr gut vernetzt, weswegen diverse Kulturkommissionen, Bezirksvorsteher*innen oder sonstige Expert*innen Hintergrundinformationen hinzubringen. Teilweise treten die Bezirke auch mit einem Vorschlag an KÖR heran, wodurch auch die (wenigstens repräsentative) Mitsprache der Bevölkerung eine Rolle spielt. Insofern wird der *wahrgenommene Raum* nicht nur durch die eigene Präsenz, sondern auch durch lokal situiertes Wissen konstituiert.

Für die Konstitution des *wahrgenommenen Raumes* lässt sich dasselbe auch bei SHIFT sagen. Der Unterschied hier ist aber, dass die peripheren Bezirken einen größeren Fokus haben. Zwar wählt SHIFT die Orte selbst nicht aus, die Jury entscheidet sich aber eher für jene Förderanträge, die die peripheren Bezirke ansteuern.

Beide Initiativen haben außerdem ein starkes Bewusstsein für *wahrscheinliche Klassen*, die sich vor Ort wiederfinden und erzählen von diversen Projekten, die explizit solche

Zusammenkünfte manifestieren möchten. So beispielsweise die Käfig-Projekte von SHIFT oder die Projekte unter dem Schwerpunkt KÖR Jugend.

Calle Libre unterscheidet sich davon insofern, als dass es zwar das Ziel ist, alle Bezirke zu bespielen, dies aber bisher noch nicht erreicht wurde. Zwei mögliche Gründe wurden dafür festgemacht: einerseits, weil der Initiative noch nicht so viele Ressourcen zu Grunde liegen und andererseits, weil die *physische* (und wohl auch *soziale*) Lokalisierung des Teams im Zentrum liegt. Insofern konstituiert sich der *wahrgenommene Raum*, trotz des starken Austauschs vor allem mit dem Bezirksvorsteher des 6. Bezirks, hauptsächlich durch die eigene Präsenz vor Ort. Inwiefern sich dies in Zukunft ändert, bleibt an dieser Stelle dahingestellt. Das Bewusstsein, dass sich das kulturelle Leben aber mehr in den inneren Bezirken aufhält, ist jedenfalls vorhanden und wird auch mitgedacht. Die partizipativen Praktiken, so wie die angebotenen Workshops, sollen zwar Jugendliche aus unterprivilegierten Klassen ansprechen, sind aber durch ihre Lokalisierung im Museumsquartier eher weit entfernt von den *physischen* und *sozialen* Räumen, in denen sich diese Zielgruppe möglicherweise aufhält. Auch dass ein Großteil der Wände privaten Eigentümer*innen gehören, weist eher auf eine Stärkung der *Okkupations- und Raumbelungsprofite*, würde also eigentlich die *symbolische Schwelle* zur öffentlichen Kunst steigern. Da die Sichtbarkeit aber ein zentrales Kriterium für die Auswahl der Orte darstellt, lässt sich umgekehrt durchaus behaupten, dass der Zugang zu den Werken nicht besonders eingeschränkt ist.

Für das Community Outreach ist der *soziale* Raum schließlich am relevantesten. Auch konstituiert sich der *wahrgenommene Raum* hier über einem starken, direkten Dialog mit der ansässigen Community und den diversen, vor Ort arbeitenden Kulturinitiativen, vor allem jener aus dem Sonnwendviertel. Hier bekommen die *wahrscheinlichen Klassen* eine sehr manifeste Form und Frau B. fungiert quasi selbst – ganz im Sinne einer *Community Based Art* – als Delegierte und steht über das Nachbarschaftsforum in einem ständigen Dialog mit der Bevölkerung. Auch werden immer wieder Expert*innen (wie beispielsweise der Historiker Andreas Brunner bei der *Queer History Tour*) herangeholt, um zusätzliches (wissenschaftliches) Wissen zu liefern.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass alle Interviewpartner*innen sich der hierarchisierten Aufteilung des *physischen Raums* bewusst sind und die Überlappung mit dem *sozialen Raum* eindeutig anerkennen. Der 1. Bezirk, den man durchaus als *Entscheidungszentrum* bezeichnen

könnte, wird von den Initiativen eindeutig am wenigstens bespielt. Während der *soziale Raum* der inneren Bezirke (die möglicherweise als *Konsumzentren* zu betiteln wären) ein hohes kulturelles Kapital und einen kunst- und kulturaffinen Habitus mitbringt, ist dies in den peripheren Bezirken nicht so sehr der Fall, weswegen gerade diese häufig im Fokus stehen.

Auch ist es allen wichtig, den jeweiligen Kontext des Ortes genau zu erfassen, also *ortsspezifisch* zu arbeiten. Dafür werden auch meistens genaue Informationen eingeholt. Entweder durch eigene Begehungen oder durch den Dialog mit den jeweiligen Bezirksvorsteher*innen. Insofern wird zwar die Bevölkerung selbst nicht herangezogen, die Bezirksvorsteher*innen repräsentieren diese aber als *Delegierte*. Inwiefern bei dieser Repräsentation potenzielle Abweichungen oder Entfremdungen geschehen, kann in dieser Arbeit aber nicht erfasst werden.

6.3.4 Kontrolle über die kreative Initiative (konzipierter Raum)

*Welche Akteur*innen nehmen an den Entscheidungsmechanismen teil und wie qualifizieren sich diese?*

Die Auswahl der Thematiken und Künstler*innen sind im Großen und Ganzen den Initiativen selbst überlassen, wenn auch in unterschiedlichen Abschwächungen:

Beim Community Outreach sind die Inhalte selbst sehr stark von Frau B. vorgegeben und die Künstler*innen haben einen starken lokalen Bezug. Ebenso wie bei der Auswahl der Orte, spielt hier der lokale Bezug des Belvedere 21 eine entscheidende Rolle. Dennoch steht das Community Outreach bei der Einbindung des Publikums an oberster Stelle, da diese wenigstens bei der Themensetzung die meiste Mitsprache haben.

Sowohl KÖR als auch SHIFT haben durch ihre institutionelle Größe außerdem eine feste Jury, die für die künstlerischen Entscheidungen verantwortlich ist. Das zeigt einerseits die Menge an unterschiedlichen Werken, die hier realisiert werden und andererseits die Methodik, anhand derer die Kunstwerke ausgewählt werden. Im Gegensatz zu SHIFT, die nicht nur Projekte im öffentlichen Raum umsetzen, setzt KÖR hier aber auch einen entscheidenden Fokus auf die Räumlichkeit der Stadt, da ihre Jury nicht nur aus künstlerischen Genres stammt, sondern auch Architekt*innen oder andere Expert*innen miteinbezieht. Den Jurys könnte man im Sinne Bourdieus die *Rolle der Intellektuellen* zuschreiben, wenn sie sich als *beherrschte Herrschende*

mit der Bevölkerung solidarisieren, um durch öffentliche Kunst *urbanistische Projekte* durchzubringen.

Was die Mitsprache des Publikums betrifft, steht KÖR hier an zweiter Stelle, wobei die Bevölkerung auf Grund diverser Auslobungsverfahren, wenigstens repräsentativ durch Delegierte auch teilweise an der Auswahl der Künstler*innen teilnimmt. Vor allem von Anfang an als partizipativ gedachte Projekte sind dahingehend sehr inklusiv. Interessant ist an dieser Stelle auch der Verweis von Frau B. auf ein Projekt von KÖR in Favoriten, bei dem sich die Bevölkerung über mangelnde Partizipation beschwerte.

Partizipative Projekte werden auch immer wieder von SHIFT realisiert, die schließlich an dritter Stelle stehen. Auch obliegt der Jury die volle Verantwortung über die Projekte und die Bevölkerung hat „keine Einflussnahme“ (I4, Abs.: 99) auf die Auswahl der Künstler*innen. Zwar können die Antragsteller*innen selbst ihre Projekte gemeinsam mit der Bevölkerung konzipieren, dieser Ansatz ist ihnen aber selbst überlassen, auch wenn SHIFT Partizipation als ein wichtiges Auswahlkriterium benennt.

Bei Calle Libre hingegen kann die Bevölkerung kaum Akzente für Thematik oder Künstler*innen wählen, weswegen sie in dieser Kategorie an letzter Stelle stehen. Die künstlerischen Praktiken von Calle Libre sind als Street-Art Festival außerdem auch sehr spezialisiert, da es sich hier nur um Malereien handelt. Insofern sind die Thematiken selbst auch wesentlich abstrakter und bieten vor allem dem/der Künstler*in die meiste Freiheit (zum Beispiel das Thema *represent*).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich der *konzipierte Raum* vor allem durch die Planer*innen konstituiert. Dabei hat die Bevölkerung beim Community Outreach die meiste Kontrolle über die kreative Initiative und beim Calle Libre Festival am wenigsten. Für KÖR und SHIFT hängt dies vom Projekt ab, wird jedoch hauptsächlich auf die Expert*innenjury ausgelagert, der man durch ihre Expertise in den jeweiligen Genres die *Rolle der Intellektuellen* zuschreiben könnte.

6.3.5 Wessen Subjektivität zählt (*erlebter Raum*)

Inwiefern wird im Entscheidungsprozess auf die Wünsche oder Vorstellungen des (potenziellen) Publikums eingegangen?

Alle Initiativen – vor allem KÖR, SHIFT und das Community Outreach – sind stark darauf bedacht sind, keine *Distinktionsmerkmale* in die ausgestellte Kunst zu integrieren. Das Ziel soll sein, die Kunst möglichst niederschwellig zu gestalten, in dem sich die Projekte an eine ausgewählte Zielgruppe richten. Prinzipiell ist auffällig, dass sich die schließlich auserkorene Zielgruppe stark mit der Auswahl der Orte überschneidet: bei KÖR und Calle Libre, die in allen 23 Bezirken vertreten sein möchten, sollen also alle Menschen angesprochen werden. KÖR initiiert aber auch Projekte, die eine ganz spezifische Teilöffentlichkeit aussuchen. Wenn – so wie dies bei SHIFT oder Community Outreach explizit das Ziel ist – die peripheren Bezirke angesteuert werden, so sollen auch tatsächlich jene Menschen angesprochen werden, die sich in diesen Bezirken aufhalten und ansonsten weniger mit Kunst und Kultur zu tun haben. Vor allem das Community Outreach möchte – dem Namen entsprechend – eine gewisse Community (Nachbarschaft) ansprechen und explizit für diese Kunst produzieren.

Bezüglich der Resonanz lassen sich auch wieder Abstufungen aufzeigen, die vor allem mit der Reichweite korrelieren (desto mehr Reichweite, desto mehr Konflikte):

SHIFT und KÖR haben vergleichsweise relativ häufig mit Konflikten oder Vandalismus zu tun, dies sei aber auf Grund der Nutzung des öffentlichen Raums (auch Obdachlose dürfen ohne Weiteres auf Bänken schlafen) eine normale Reaktion, mit der man umzugehen habe. Insofern verfolgen diese beiden Initiativen am ehesten noch das radikale Demokratie- und Öffentlichkeitsverständnis nach Deutsche: Die Menschen müssten es aushalten können, auch mal mit Kunstwerken konfrontiert zu sein, die ihnen nicht so sehr gefallen. Es ist also nicht das Ziel, ausnahmslos *kohärente* Kunstwerke zu produzieren. Dennoch werden Konflikte nicht gezielt gesucht. Das von Frau A. genannte Beispiel des Projekts am ehemaligen Aspernbahnhof verdeutlicht sehr klar, wie hier auch ständig versucht wird, schwierige Themen harmonisierend zu bändigen, um schlussendlich ein Kunstwerk zu produzieren, dass sowohl kritisch mit der Vergangenheit umgeht als auch das alltägliche, beschwerliche Leben ermöglicht.

Prinzipiell betonen aber sowohl Frau A. als auch Frau D., dass der Respekt vor öffentlicher Kunst in Wien sehr hoch sei, Vandalismus als an sich kein allzu großes Problem darstellt. Auch kann öffentliche Kunst dazu beitragen, Orte und Plätze vor Vandalismus zu bewahren (wie dies beispielsweise am Karsplatz der Fall war) – eine übliche Einschätzung der Advokat*innen öffentlicher Kunst (vgl. Hall, Robertson 2001).

Oftmals würde außerdem das Konfliktpotential nicht von der Bevölkerung, sondern von der Politik ausgehen, so wie dies Frau D. von SHIFT beobachtet hat. Damit wird ein wichtiges Kriterium des *Vandalismus von oben* in einem elitären Kunstsystem angeschnitten, wie es Buchloh im Fall *Tilted Arc* ausmacht (Kap. 2.2.2).

Calle Libre hat bisher nur aus der Graffiti-Szene negative Reaktionen erfahren. Hier gibt es immer wieder Übermalungen. Das liegt wohl an der Institutionalisierung einer Kunstform, die als solche lange Zeit im Untergrund angesiedelt war. Er selbst bezeichnet solche Akte jedenfalls nicht als *Vandalismus*, sondern als Neid. Dieser Kampf zwischen legitimer Street-Art und illegitimen Graffiti scheint ein wichtiges Anliegen von Calle Libre zu sein. So steht auch auf der offiziellen Website, dass ein Ziel des Festivals sei, gegen die in der Öffentlichkeit verbreitete Verknüpfung dieser Kunstform mit Vandalismus anzukämpfen. Im Allgemeinen scheint Vandalismus für ihn also eher eine legitime Ausdruckform im Sinne einer *Intervention von unten* darzustellen.

Das Community Outreach hat scheinbar am wenigsten Konflikte aufzuweisen. Frau B. habe bis jetzt eigentlich noch überhaupt keine negativen Reaktionen erfahren, sondern ausschließlich positive. Einzig aus der Institution selbst gäbe es Unverständnis. Umgekehrt ist das Museum selbst auch eine Zielgruppe des Programms. Man könnte diesem Zugang vorwerfen, sich den drei Obsessionen der *Kohärenz*, *Integration* und auch *Partizipation* zu verschreiben, um den Mythos der Harmonie aufrechtzuhalten. Dies wäre aber wohl zu kurz gegriffen: zwar werden Konflikte nicht aktiv gesucht, es aber nicht um eine harmoniesuchende „Public Art Machine“ (Phillips 2004). Umgekehrt ist dieser Zugang nämlich auch als *urbane Strategie* denkbar, die durch die Behandlung feministischer, ökologischer oder Verteilungsgerechtigkeitsthemen utopisches Potential innehat und sich gegen die etablierten Zusammenhänge (beispielsweise das Museum als Kunstinstitution) zu stellen versucht.

Während zwar alle Gesprächspartner*innen die Gefahr anerkennen, dass öffentliche Kunst in einem städtischen Kontext auch durchaus Teil einer größer angelegten *Urban Redevelopment* Strategie für Gentrifizierungsprozesse missbraucht werden kann, öffentliche Kunst also das Potential hat, den *Tauschwert* statt den *Gebrauchswert* zu maximieren, verweigern sie sich derartigen Strategien vehement. Derartige Tendenzen sollen durch aufsuchende Kulturarbeit, also durch Projekte, die sich explizit an eine ausgewählte Zielgruppe wenden, umgangen werden, um dadurch Pull-Faktoren zu vermeiden.

Umgekehrt halten sie den Stellenwert für den Wiener Tourismus hoch, da so einerseits die Zielgruppe erweitert werden kann und andererseits die Stadt Wien im globalen Vergleich Relevanz gewinnen könnte.

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass der *erlebte Raum* aus einem unterschiedlich starken Dialog der Initiativen mit der Bevölkerung oder deren Repräsentant*innen konstituiert wird und dass die Subjektivität des Publikums für alle vier Initiativen eine entscheidende Rolle spielt.

Da der Dialog des Community Outreach mit dem Publikum sehr stark ist, wäre dieses Programm auch hier wieder an erster Stelle zu nennen. Dabei muss aber betont werden, dass der Austausch mit der Bevölkerung auf Grund der institutionellen Struktur hier am leichtesten fällt. KÖR versucht ebenfalls viel Feedback einzuholen, auf Grund der Menge an Projekten und der Größe der Institution ist ein direkter Dialog hier aber schwieriger zu gestalten. Bei SHIFT wird vergleichsweise eher wenig Feedback eingeholt. Einzig bei Eröffnungen würde ein Dialog stattfinden, Frau E. erkennt aber dennoch eine starke Identifizierung der Bevölkerung mit den Kunstwerken. Bei Calle Libre wird ebenfalls wenig Feedback eingeholt. Die Medienberichte und die steigenden Besucherzahlen geben dem Street-Art Festival jedoch Recht und zeigen, dass der Bevölkerung die Kunst gefällt.

6.3.6 Zurück zur Forschungsfrage

Welche Strategien sozialer Inklusion durch Kunst im öffentlichen Raum lassen sich in den planerischen Initiativen Wiens festmachen?

Für alle vier Initiativen spielt die Wahrnehmung des Publikums eine entscheidende Rolle für ihre Kunstwerke. Um die Unterscheidungen zwischen ihnen darzustellen, sollte die *Raumtriade* von Lefebvre Abhilfe leisten, um die hier vorgestellten Unterscheidungen zu rechtfertigen. Insofern ergeben sich drei unterschiedliche Abstufungen, die die Auswirkungen des Publikums auf die Kunstwerke erklären sollen, um somit die verschiedenen Ansätze sozialer Inklusion darzustellen:

1.) Community Outreach

Das Community Outreach steht hier an oberster Stelle, da hier die Bevölkerung am meisten Eigeninitiative an den Tag legen kann: *erstens* lässt sich ihr Verständnis ziemlich klar in eine

Kunst als öffentlicher Raum und eine *Community Based Art* eingliedern, womit sie das Publikum aktiv aus ihrer passiven Rolle herauszuholen versucht, in dem sie gesellschaftlich relevante Themen und Probleme durch leicht zugängliche und inklusive Projekte anspricht. Als neues Projekt eines großen Museums, wird außerdem die Relevanz des öffentlichen Raums für moderne Kunstinstitutionen ersichtlich.

Zweitens spielt der Standort des Programms – des Belvedere 21 – und der Fokus auf die Peripherie eine entscheidende Rolle. Frau B. ist als Kuratorin direkt vor Ort und tätigt einen Großteil der Hintergrundrecherchen zu den Orten selbst, wodurch sie selbst als Delegierte für die diversen Communities fungiert. Außerdem holt sie sich von der lokalen Bevölkerung – durch das Nachbarschaftsforum oder andere Kulturinitiativen der umliegenden Bezirke – wichtige Informationen und lokal situiertes Wissen ein.

Ebenso wie die starke Beschränkung auf den umliegenden physischen Raum, spielt *drittens* der lokale Bezug der Künstler*innen eine entscheidende Rolle. Zwar ist Frau B. bei der Auswahl dieser allein zuständig, die Themensetzung wird aber oft durch einen Dialog mit dem Publikum gesetzt. Auch sind viele Projekte partizipativ gestaltet (beispielsweise das *Open Mic* oder die verschiedenen Spaziergänge).

Viertens gibt es eine starke Überlappung des physischen und sozialen Raums: insofern möchte Frau B. aktiv die Menschen in den bevölkerungsstarken, peripheren Bezirken ansprechen, die nicht so ein ausgeprägtes Kunst- und Kulturangebot haben. Durch die starke Einbindung des Publikums gibt es folglich auch kaum Konflikte oder negative Reaktionen.

2.) KÖR und SHIFT

KÖR und SHIFT stehen schließlich an zweiter Stelle. *Erstens* sind beide Institutionen finanziell sehr stark aufgebaut, haben eine eigene Expert*innenjury und bieten ein sehr breites Angebot künstlerischer Praxen an, die auch – so beispielsweise bei KÖR – im Sinne einer *Kunst als öffentlicher Raum* den nützlich (durch Straßenmöblierungen, etc.) für die Bevölkerung sein soll. Gleichzeitig verstehen sie sich auch provokativ und möchten durch die öffentliche Kunst wachrütteln, vor den Kopf stoßen oder zum Nachdenken bringen.

Zweitens sind sie auf Grund ihrer institutionellen Größe stark mit den städtischen Strukturen vernetzt und können sich folglich in allen Bezirken Wiens wichtige Hintergrundinformationen einholen. Während SHIFT zwar vermehrt in der Peripherie arbeiten möchte, um dort Kunst und Kultur zu jenen Menschen zu bringen, die ansonsten weniger damit konfrontiert sind (aufsuchende Kulturarbeit anstatt Kulturtourismus), setzt KÖR wirklich auf alle 23 Bezirke und produziert dementsprechend auch eine *Kunst für alle*.

Drittens obliegt die kreative Initiative einer ausgewählten Expert*innenjury, die die Antragsteller*innen auswählt, oder, im Fall von KÖR, eigene Projekte initiiert. Vereinzelt wird die Bevölkerung hier durch partizipative Projekte oder Delegierte auch vertreten, aktive Mitsprache bezüglich der Kunstwerke ist aber eher selten, es sei denn, die Projekte sind von Anfang an partizipativ gestaltet.

Viertens gibt es auch bei diesen beiden Initiativen eine starke Verschränkung des physischen und sozialen Raums. Zwar wird auch spezifisch auf die einzelnen Teilöffentlichkeiten oder wahrscheinlichen Klassen eingegangen, durch die räumliche Breite der Projekte werden aber auch unterschiedlichste Zielgruppen angesprochen und Reaktionen hervorgerufen. Insofern ist der Konflikt für beide Initiativen ein wichtiger Zugang, um die Bevölkerung durch öffentliche Kunst anzusprechen.

3.) Calle Libre

Das Street-Art Festival Calle Libre kommt hier an die letzte Stelle. *Erstens* stehen Calle Libre als kleinste Initiative die wenigsten finanziellen Mittel und folglich auch Ressourcen zur Verfügung. Das Festival hat auf Grund seiner (als einzige Initiative klar ausformulierten) Kunstform einen stark interventionistischen Charakter, auch wenn dieser durch die Legitimierung und Institutionalisierung abgeschwächt ist. An dieser Schnittstelle setzt das Festival auch an und möchte diese Street-Art aus ihrem Status des Untergrunds verhelfen (quasi als soziale Inklusion für die Kunstschaffenden dieser Szene).

Zweitens spielt die eigene Präsenz vor Ort eine zentrale Rolle. Zwar gibt es schon einige Gemälde in den peripheren Bezirken, der physische Raum ist aber auf Grund des eigenen Lebensmittelpunkt und der größeren (kulturellen) Sichtbarkeit noch eher auf die zentralen Orte Wiens konzentriert. Dennoch ist es ein erklärtes Ziel, das Programm in die ganze Stadt auszubreiten, um auch den Rezipient*innenkreis zu erweitern. Für die Auswahl der Orte spielt also vor allem die eigene Lokalisierung und die Einwilligung der Eigentümer*innen eine wichtige Rolle, die Bevölkerung hingegen kaum.

Drittens obliegt die kreative Initiative einzig den Planer*innen und den Künstler*innen, während die Bevölkerung hier überhaupt keine Äußerungsmöglichkeiten hat. Die Themen sollen dabei aber gesellschaftlich relevante Probleme ansprechen (zum Beispiel *represent*: Repräsentation von Minderheiten).

Viertens sollen durch die Werke zwar alle angesprochen werden, die Fokussierung auf einen begrenzten physischen Raum erschwert dies aber wohl noch, auch wenn Sichtbarkeit und Dauer der Werke hier wieder entgegenwirken können. Sollte der physische Raum in Zukunft erweitert

werden, wird dies womöglich auch für den sozialen Raum geschehen. Konflikte gibt es hingegen nur mit der Graffiti-Szene und kaum oder gar nicht mit der Bevölkerung.

Zusammenfassend lassen sich für alle vier Initiativen folgende (jeweils in unterschiedlichem Grade ausgeprägte) Strategien zur sozialen Inklusion durch öffentliche Kunst festmachen:

- Durch die Ausbreitung des physischen Raums in die peripheren Bezirke Wiens, soll der soziale Raum des Publikums erweitert werden. Um die symbolischen Schwellen und Distinktionsmerkmale zu mildern, also auf die Mehrdimensionalität des sozialen Raums einzugehen, sollen die Werke nicht nur durch den kostenfreien Zugang, sondern auch durch ihre Ortsspezifität gekennzeichnet sein. Dies kann einerseits eine einfache Nutzenmaximierung oder Verschönerung des Ortes beinhalten, setzt aber neben der bloß physischen Komponente auch auf die kulturelle, urbane und soziale Bedeutung von Raum. Insofern wird oft versucht, anhand des physischen Raums eine Zielgruppe festzumachen, um diese durch ausgewählte Themen explizit anzusprechen.
- Für die Einbeziehung ortsspezifischer Informationen, nutzen die Initiativen unterschiedliche Ansätze: vom direkten Dialog mit der Bevölkerung, über das Einbeziehen von Delegierten, bis hin zur eigenen, persönlichen Recherche. Durch das Heranziehen von Expert*innen (die die Rolle der Intellektuellen oder Elite der Kulturschaffenden einnehmen können), sollen die Projekte somit auch Legitimation und (politische) Äußerungskraft haben.
- Partizipation spielt (in unterschiedlichen Abstufungen) eine wichtige Rolle für die Initiativen und soll die Bevölkerung dazu animieren, sich den öffentlichen Raum aktiv anzueignen. Gleichzeitig müssen die Werke aber nicht immer bloß gefallen: auch das Provozieren oder Irritieren durch Kunst kann Diskussionen auslösen. Konflikte werden als Teil des öffentlichen Diskurses gesehen und teilweise sogar begrüßt.

6.4 Einschränkungen der Arbeit

Die Ergebnisse dieser Arbeit sind zu einem gewissen Grad eingeschränkt. So bleibt vorweg festzuhalten, dass die Gesprächspartner*innen als Repräsentant*innen ihrer Institutionen möglicherweise ihre beste Seite vorgestellt und gewisse Aspekte in den Gesprächen außeracht gelassen haben. Aus einer methodologischen Sicht ist dies selbstverständlich und wird natürlich entsprechend mitgedacht. Auch soll diese Einsicht nicht die Relevanz der Aussagen mindern. Dennoch hätten zusätzliche, beispielsweise ethnologische Methoden helfen können, um diese Lücken zu füllen und weitere Perspektiven einzuschleusen.

Außerdem ist auch die Auswahl der Gesprächspartner*innen nicht vollständig zufriedenstellend. Während zwar an den Akteur*innen, die sich für die Interviews zur Verfügung stellten, nichts auszusetzen ist, würde ein breiteres Sample den Ergebnissen mehr Aussagekraft verleihen. Beispielsweise wäre es bei KÖR und SHIFT wünschenswert, auch Interviews mit den jeweiligen Jurys heranzuziehen. Aber auch zusätzliche Institutionen – wie die Wiener Festwochen oder andere Museen – hätten das Blickfeld entscheidend erweitern können.

Drittens wurde eine wichtige Komponente in der Eruiierung und Auswertung der Interviews weitgehend ausgelassen: nämlich die Ästhetik. Da diese für die Kunst eine wichtige, wenn nicht gar nicht die wichtigste, Rolle spielt und vor allem für Fragen nach *Geschmack*, *Habitus* und *Distinktionsmerkmalen* zentral gewesen wäre, fehlt den Ergebnissen durch das Außerachtlassen dieser Kategorie eine wichtige Stütze.

7. Ausblick und Schluss

In der vorliegenden Arbeit wurde das Spannungsverhältnis von Kunst im öffentlichen Raum dargestellt und analysiert.

Dafür wurde in einem ersten Schritt ein historischer Grundriss des Nexus Kunst und Öffentlichkeit dargelegt. Anhand der Typologisierung nach Kwon, wonach sich öffentliche Kunst anhand der Paradigmen *Kunst im öffentlichen Raum*, *Kunst als öffentlicher Raum* und *Kunst im öffentlichen Interesse* orientiert, wurde der Wandel von einer autonomen, den

städtischen Kontext außerachtlassenden Kunst, hin zu einer Kunst, die sich auf urbane und soziale Fragestellungen bezieht, vorgestellt und skizziert.

Hier fand schließlich der Begriff der *Ortsspezifität* Eingang, der die Kontextualität von Raum mit seiner kulturellen und politischen Dimension zu verknüpfen versucht. Während Kunstwerke also früher noch unabhängig von ihrem Ort, überall aufgestellt werden konnten, später stark durch ihre Symbiose mit dem physischen Raum gekennzeichnet waren, sollte nun der soziale Raum im Vordergrund stehen, um sich der sozialen Produktion von Raum zu widmen. Weiters wurde durch die Verbindung der Begriffe *Intervention* und *Vandalismus* versucht aufzuzeigen, dass die Definitionsmacht über Kunst im öffentlichen Raum stark hierarchisiert und durch die Klassifikation der Gesellschaft charakterisiert ist. Insofern kann sich Kunst als Widerstand gegen die politischen Mächte verstehen, umgekehrt aber auch von der kulturellen Elite auf die Bevölkerung aufgezwungen werden. Solche Definitionskämpfe zeigen schließlich auch die Ausdifferenzierung der Öffentlichkeit, eine Tendenz, die sich gegen das homogene, normative Öffentlichkeitsprinzip nach Habermas stellt. Kunst im öffentlichen Raum, die sich diesen Mechanismen bewusst sein möchte, muss sich also – so das an Rosalyn Deutsche angelehnte Verständnis dieser Arbeit – eher an dem pluralen und radikalen Demokratieverständnis von Lefort orientieren, um durch das Generieren von Konflikten wieder ihr kritisches Potential zu fördern. Denn die spätkapitalistische Stadt strebt durch die Homogenisierung und Harmonisierung der Gesellschaft die bloße Profitgenerierung an, unter dessen Hand öffentliche Kunst bloß Konsummittel wird. Soziale Inklusion kann aber erst durch das Erwecken der Bevölkerung durch partizipative, identitätsstiftende und vernetzende Merkmale geschehen.

Mit Lefebvre und Bourdieu sollten diese Beobachtungen schließlich nochmals theoretisch gefestigt werden. Ersterer möchte mit seinem Appel auf ein *Recht auf Stadt* gegen diese Tendenzen der *Krise der Stadt* ankämpfen und sieht die Kunst in der Pflicht, der Bevölkerung bei diesem Kampf beizustehen. Nur durch die Kunst, deren Zukunft für ihn städtisch ist, also den öffentlichen Raum als grundsätzliches Fundament sieht, kann der *Gebrauchswert* wieder dem *Tauschwert* übergeordnet werden, so dass sich die Bevölkerung aus ihrer passiv-konsumistischen Rolle befreien kann.

Mit Bourdieu werden außerdem jene exkludierenden Prozesse von Raum und auch Kunst (im öffentlichen Raum) erklärt, die das Publikum an der aktiven Teilhabe hindern. Seine

Verknüpfung des *physischen Raums* mit dem *sozialen Raum* und der darin festgelegten feldspezifischen Regeln, die sich auf Habitus und Geschmack auswirken, stellen für diese Arbeit die Basis räumlicher Inklusion dar.

Durch die Interviews mit den verschiedenen Akteur*innen der planerischen Initiativen Wiens wurden schließlich die Strategien sozialer Inklusion durch Kunst im öffentlichen Raum festgemacht, die sich in die ausformulierten Theorien und Wissensstände einbetten lassen. Dabei ist auffallend, dass sich alle vier Initiativen der ungleichen Raumaufteilung der Stadt klar bewusst sind und auch versuchen ihre Projekte daran zu orientieren. Auch die künstlerischen Praktiken lassen sich mehr oder weniger eindeutig in das theoretisch ausgearbeitete Fundament eingliedern. Grundsätzlich lässt sich aber sagen, dass die Größe und Ausrichtung der Initiativen einen erheblichen Einfluss auf die Strategien haben.

So hat das Community Outreach als Erweiterung eines Museums eine optimale institutionelle Unterstützung, die dem Programm eine gute Finanzierung zur Verfügung stellt und außerdem künstlerische Freiheiten gewährleistet. Diese können durch die räumliche Begrenzung der umliegenden Umgebung des Belvedere 21 effizient genutzt werden und erlauben der Bevölkerung sehr viel Mitsprache. Als *Community Based Art*-Programm haben die Ziele der Vernetzung, Partizipation und Diversität hohe Priorität und es kann als *Kunst im öffentlichen Interesse* soziale und urbane Probleme thematisieren.

Die KÖR GmbH genießt als prominenteste Institution für öffentliche Kunst in Wien ebenfalls eine gute Finanzierung. Auf Grund der Größe und städtischen Unterstützung obliegt ihr aber das gesamte Stadtgebiet. Das hat Vor- und Nachteile: einerseits geht durch den Anspruch, öffentliche Kunst *für alle* zu machen, ein gewisses kritisches Potential verloren und durch eine *Kunst als öffentlicher Raum* wird das Publikum möglicherweise zum passiven Konsumenten. Andererseits gibt es durch die Ausweitung des physischen Raums und der künstlerischen Praxen ein enormes Angebot. Durch die Fokussierung auf ortsspezifische Arbeiten, wird dabei außerdem versucht, der Mehrdimensionalität des sozialen Raums gerecht zu werden, wodurch auch explizite Teilöffentlichkeiten inkludiert werden können. Auch erlaubt die Größe der Institution es, provokativ zu arbeiten, um die Menschen durch Konflikte in öffentliche Debatten zu inkludieren.

SHIFT hat als Förderprogramm ebenfalls enorme finanzielle Möglichkeiten, initiiert aber selbst keine Projekte. Interessant ist an dieser Initiative außerdem, dass die Nutzung des öffentlichen Raums überhaupt nicht zur Zielsetzung gehört. Er scheint sich aber am meisten dafür zu eignen, durch die Ausbreitung des physischen Raums auch den sozialen Raum zu erweitern, um schließlich auch in der Peripherie jene Menschen anzusprechen, die ansonsten nicht mit Kunst konfrontiert sind. Der öffentliche Raum wird also explizit herangezogen, um soziale Inklusion zu ermöglichen.

Calle Libre ist mit Abstand die kleinste Initiative und orientiert sich folglich noch stark an den eigenen Mitarbeiter*innen: Die Auswahl der Orte, der Künstler*innen und der Themen ist einzig Herrn C. selbst und dem Team überlassen. Auch wird bei dieser Initiative noch am wenigsten in der Peripherie gearbeitet. Zwar nimmt die Relevanz des Festivals in den letzten Jahren – sowohl medienwirksam als auch ausgehend von der Bevölkerung – zu, dennoch ist es immer noch ein wichtiges Ziel, den Stellenwert der Kunstform Street-Art zu steigern. Insofern liegt der Fokus der sozialen Inklusion hier weniger auf dem Publikum, als auf den Künstler*innen selbst, die durch das Festival die Möglichkeit haben, sich aus der noch oft als illegitim bezeichneten Szene zu emanzipieren.

Für zukünftige Forschungen wäre es nun interessant, herauszufinden, ob diese Strategien tatsächlich wirksam sind. Insofern könnte man analysieren, ob die Struktur und Mehrdimensionalität des sozialen Raums durch die Ausbreitung in die peripheren Bezirke auch tatsächlich wahrgenommen werden. Oder ob es sich bei den partizipatorischen Praxen um bloße *Obsessionen* handelt, oder ob diese tatsächlich ein *Recht auf Stadt* formulieren. Auch wäre es interessant durch eine quantitative Studie herauszufinden, wie das Publikum der Projekte ökonomisch und kulturell aufgestellt ist. Ethnologische Beobachtungen könnten weiters Auskunft darüber geben, wie der Umgang der Bevölkerung mit den Kunstwerken aussieht.

Zusammenfasst ist das Thema Kunst im öffentlichen Raum und soziale Inklusion in Wien noch nicht ausreichend erforscht. Es gibt für dieses Thema noch einen wahnsinnigen Aufholbedarf und diese Arbeit soll versuchen, einen kleinen Teil davon zu erledigen. Denn auch wenn das Thema sehr schwer zu fassen ist, können viele kleine Schritte einen großen Beitrag leisten.

Literaturverzeichnis

- Ancel, P. und S. Girel, 2015: Art and the Public Space. S. 83–93 in: D. Danko, O. (Editor).
- Moeschler & F. (Editor) Schumacher (Hg.), Kunst und Öffentlichkeit, Wiesbaden: Springer VS.
- Armajani, S., 2004: Kunst im öffentlichen Raum und die Stadt. S. 70–77 in: F. Matzner (Hg.), Public Art: Kunst im öffentlichen Raum, Ostfildern-Ruit: Cantz.
- Balarezo, M.G. und K. Karimi, 2017: Urban Art and place. Spatial patterns of urban art and their contribution to urban regeneration.
- Becker, H., 2018: Remembering Marikana: public art intervention and the right to the city in Cape Town. Social Dynamics-a Journal of African Studies 44: 455–471.
- Beyes, T., 2010: Uncontained: The art and politics of reconfiguring urban space. Culture and Organization 16: 229–246.
- Bourdieu, P., 1991a: Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum. S. 25–34 in: M. Wentz (Hg.), Stadt-Räume, Frankfurt/Main, New York, NY: Campus-Verl.
- Bourdieu, P., 1991b: Die Intellektuellen und die Macht. (I. Dölling, Hg.), Hamburg: VSA-Verl.
- Bourdieu, P., 1992: Rede und Antwort., Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, P., 1995: Sozialer Raum und „Klassen“, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, P., 1998: Ortseffekte. S. 17–25 in: A. Göschel & V. Kirchberg (Hg.), Kultur in der Stadt: stadtsoziologische Analysen zur Kultur, Opladen: Leske + Budrich.
- Bourdieu, P., 1999: Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft., Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Buchloh, B.H.D., 2000: Vandalismus von oben. S. 103–120 in: W. Grasskamp (Hg.), Unerwünschte Momente: moderne Kunst im Stadtraum, München: Schreiber.
- Bürger, P., 1974: Theorie der Avantgarde., Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Büttner, C., 1997: Art goes public: von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum, Schreiber, München.
- Calvocoressi, R., 2000: Standortsuche. Die britische Skulptur in den fünfziger Jahren. S. 49–90 in: W. Grasskamp (Hg.), Unerwünschte Monumente: moderne Kunst im Stadtraum, München: Schreiber.
- Campos, R. und A. Sequeira, 2020: Urban Art touristification: The case of Lisbon. Tourist Studies 20: 182–202.
- Carp, J., 2004: Wit, style, and substance - How planners shape public participation. Journal of Planning Education and Research 23: 242–254.

Castellano, C.G. und O. Raposo, 2020: Bottom-up creativity and insurgent citizenship in „Afro Lisboa“: Racial difference and cultural commodification in Portugal. *Cultural Dynamics* 32: 328–351.

Deutsche, R., 1991: *Alternative Spaces*. S. 44–66 in: B. Wallis (Hg.), , Seattle: Bay Press.

Deutsche, R., 1996: *Evictions : art and spatial politics.*, Chicago, Ill. Cambridge, Mass.: Graham Foundation MIT Press.

Edlinger, T., 2009: *Wem gehört die Stadt? : Wien - Kunst im öffentlichen Raum seit 1968.*, Wien Nürnberg: Kunst im Öffentlichen Raum GmbH, Kunsthalle Wien Verl. für Moderne Kunst.

Feldtkeller, A., 1994: *Die zweckentfremdete Stadt : wider die Zerstörung des öffentlichen Raums.*, Frankfurt, Main [u.a.]: Campus-Verl.

Fink, K., 2015: Von der literarischen zur politischen Öffentlichkeit? Über den Zusammenhang von Kunstkommunikation und öffentlicher Deliberation im Anschluss an Jürgen Habermas. S. 33–53 in: D. Danko, O. (Editor) Moeschler, F. (Editor) Schumacher & C. Steuerwald (Hg.), *Kunst und Öffentlichkeit*, Wiesbaden: Springer VS.

Fisch, R., 2000: *Vandalismus im öffentlichen Raum*. S. 29–48 in: W. Grasskamp (Hg.), *Unerwünschte Monumente : moderne Kunst im Stadtraum*, München: 3. erw. Aufl.

Florida, R.L., 2004: *The rise of the creative class : and how it's transforming work, leisure, community and everyday life.*, New York, NY: Basic Books.

Fraser, N., 1992: „Rethinking the Public Sphere: A Contribution of Actually Existing Democracy“, in: Calhoun, Craig (Hg.), *Habermas and the public sphere*, MA/London: MIT Press 1992, S. 109-134., Cambridge, Mass. : MIT Press,.

Gamboni, D., 2000: *Kunst, öffentlicher Raum, Ikonoklasmus*. S. 11–27 in: W. Grasskamp (Hg.), *Unerwünschte Monumente : moderne Kunst im Stadtraum*, München: Schreiber.

Gläser, J. und G. Laudel, 2004: *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen.*, Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss.

Grasskamp, W., 2000a: *Unerwünschte Monumente : moderne Kunst im Stadtraum.*, München: Schreiber.

Grasskamp, W., 2000b: *Invasion aus dem Atelier*. S. 141–169 in: W. Grasskamp (Hg.), *Unerwünschte Monumente : moderne Kunst im Stadtraum*, München: Schreiber.

Grasskamp, W., 2004: *Kunst in der Stadt - Eine italienisch-deutsche Kunst-Geschichte*. S. 340–357 in: F. Matzner (Hg.), *Public Art : Kunst im öffentlichen Raum*, Ostfildern-Ruit: Cantz.

Grothe, N., 2015: *InnenStadtAktion - Kunst oder Politik? : Künstlerische Praxis in der neoliberalen Stadt* (Edition 1).

Guinard, P. und A. Margier, 2018: *Art as a new urban norm: Between normalization of the City through art and normalization of art through the City in Montreal and Johannesburg*. *Cities* 77: 13–20.

Habermas, J., 1990: *Strukturwandel der Öffentlichkeit : Untersuchungen zu einer Kategorie der*

bürgerlichen Gesellschaft., Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hall, T. und I. Robertson, 2001: Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, claims and critical debates. *Landscape Research* 26: 5–26.

Han, Z., Y. Long, X. Wang und J. Hou, 2019: Urban redevelopment at the block level: Methodology and its application to all Chinese cities. *Environment and Planning B: Urban Analytics and City Science* 47: 239980831984392.

Hasselmann, K., 2012: Triggering Latency Zones in Modern Society: Richard Serra's Sculptures within the Urban Setting. *Critical studies* (Amsterdam, Netherlands).

Häußermann, H. und W. Siebel, 1987: *Neue Urbanität.*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Häußermann, H. und W. Siebel, 1993: Die Politik der Festivalisierung und die Festivalisierung der Politik. Große Ereignisse in der Stadtpolitik. S. 7–31 in: H. Häußermann & D. Birkhuber (Hg.), *Festivalisierung der Stadtpolitik. Stadtentwicklung durch große Projekte*, Opladen: Westdt. Verl.

Hildebrandt, P.-M., 2012: *Urbane Kunst*. S. 744, Wiesbaden.

Hornig, P., 2010: *Kunst im Museum und Kunst im öffentlichen Raum: Elitär versus demokratisch?.*, Wiesbaden.

Kapner, G., 1991: *Die Kunst in Geschichte und Gesellschaft : Aufsätze zur Sozialgeschichte und Soziologie der Kunst.*, Wien [u.a.]: Böhlau.

Kirchberg, V., 1998: *Stadtkultur in der Urban Political Economy.*

Kwon, M., 2002: *One place after another : : site-specific art and locational identity.*, Cambridge, Massachusetts : MIT Press,.

Landry, D., 2019: 'Stop calling it graffiti': The visual rhetoric of contamination, consumption and colonization. *Current Sociology* 67: 686–704.

Lefebvre, H., 1979: *Space: social product and use value* in J. Freiberg (Ed.) *Critical Sociology: European Perspective*. New York: Irvington Publishers..

Lefebvre, Henri, 1998: *The production of space.*, Oxford [u.a.]: Blackwell.

Lefebvre, Henri, 2016: *Das Recht auf Stadt.*, Hamburg: Edition Nautilus.

Lewitzky, U., 2005: *Kunst für alle? : : Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität.*, Bielefeld : transcript Verlag,.

Mader, R., 2015: Begegnen, interagieren, verhandeln Zur Neukonzeption von Öffentlichkeit in der partizipatorischen Kunstpraxis. S. 95–111 in: *Kunst und Öffentlichkeit*, Wiesbaden: Springer VS.

Marchart, O., 2013: *Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en): Einige grundsätzliche Anmerkungen zum schwierigen Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie.* (N. Elia-

Borer, N. Schimmel, C. Schellow & B. Wodianka, Hg.) 15: 192.

Meyer, J., 1996: Der funktionale Ort. Springer II: 44–47.

Möntmann, N., 2002: Kunst als sozialer Raum: Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green., Köln: König.

Nierhaus, I., 1993: Kunst - am - Bau im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre, Böhlau, Wien [u.a.].

Philipp Mayring, 2010: Qualitative Inhaltsanalyse., Beltz Verlagsgruppe.

Phillips, P.C., 2004: Out of Order: The Public Art Machine. Bd. 27, S. 190–197 in: M. Miles (Hg.), The City Cultures Reader, London [u.a.]: Routledge.

Pinder, D., 2008: Urban Interventions: Art, Politics and Pedagogy. International journal of urban and regional research 32: 736.

Rada, U., 1998: Die Urbanisierung der Angst. Von einer kulturellen zur sozialen und räumlichen Technik der Verdrängung..

Rode, P. und B. Wanschura, 2009: Kunst macht Stadt: Vier Fallstudien zur Interaktion von Kunst und Stadtquartier.

Schütz, H., 2001: Stadt.Kunst. S. 10–19 in: H. Schütz (Hg.), Stadt.Kunst: [die Publikation entstand unter dem Titel „Kunst in der Messestadt Riem“ im Auftr. der Landeshauptstadt München], Regensburg: Lindinger und Schmid.

Schwingel, M., 1995: Bourdieu zur Einführung., Hamburg: Junius.

Schwingel, M., 1997: Kunst, Kultur und Kampf um Anerkennung: Die Literatur- und Kunstsoziologie Pierre Bourdieus in ihrem Verhältnis zur Erkenntnis- und Kultursoziologie. Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 22:.

Sharp, J., V. Pollock und R. Paddison, 2005: Just Art for a Just City: Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration. Urban Studies 42: 1001–1023.

Spillmann, P., 2011: Der kartographierte öffentliche Raum - künstlerisches Mapping als Strategie zur Repräsentation sozialer und politischer Prozesse. S. 39–46, No. 1: urban.art.marks, Zeitschrift der Hochschule Luzern - Design & Kunst, Luzern.

Springer, P., 1981: Standortwahl und Standortwechsel als Probleme öffentlicher Kunst. S. 43–48 in: P. Springer (Hg.), Oldenburg, Kunst in der Stadt, Oldenburg: Verlag Isensee.

Strom, E. und M. Kusenbach, 2020: Bohemia growth machine: Street art as an urban development tool in Florida. Visual Inquiry 9: 59–78.

Wege, A., 2001: ‚Eines Tages werden die Wünsche die Wohnung verlassen und auf die Straße gehen‘: Zu interventionistischer und aktivistischer Kunst. S. 23–31 in: H. Schütz (Hg.), Stadt. Kunst, Regensburg: Lindinger und Schmid.

Werkner, P., 2007: Kunst seit 1940: von Jackson Pollock bis Joseph Beuys., Wien [u.a.]: Böhlau Verl.

Wuggenig, U., 2001a: Soziale und kulturelle Differenz. Die Segmentierung des Publikums der Kunst. S. 33–60 in: H. Schütz (Hg.), Stadt.Kunst : [die Publikation entstand unter dem Titel „Kunst in der Messestadt Riem“ im Auftr. der Landeshauptstadt München], Regensburg: Lindinger und Schmid.

Wuggenig, U., 2001b: Soziale und kulturelle Differenz. Die Segmentierung des Publikums der Kunst. S. 33–59 in: H. Schütz (Hg.), Stadt.Kunst, Regensburg: Lindinger und Schmid.

Zitcer, A. und S.M. Almanzar, 2020: Public art, cultural representation, and the just city. Journal of Urban Affairs 42: 998–1013.

Zukin, S., 1998: Städte und die Ökonomie der Symbole..

Zukin, S. und L. Braslow, 2011: The life cycle of New York’s creative districts: Reflections on the unanticipated consequences of unplanned cultural zones. City, Culture and Society 2: 131–140.

Zumdick, W., 2002: PAN XXX tt : Joseph Beuys als Denker., Stuttgart [u.a.]: Mayer.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: La Grand Vitesse – Alexander Calder, Michigan 1967.....	12
Abbildung 2: Red Cube – Isamu Noguchi, New York 1968.....	12
Abbildung 3: Tilted Arc – Richard Serra, New York 1981 – 1989.....	17
Abbildung 4: Tilted Arc – Richard Serra, New York 1981 – 1989.....	17
Abbildung 5: The man in the green blanket.....	24
Abbildung 6: If you live here – Martha Rosler, New York 1989.....	36
Abbildung 7: Full Circle – Suzanne Lacy, New York 1992-1993.....	40
Abbildung 8: Full Circle – Suzanne Lacy, New York 1992-1993.....	40
Abbildung 9: Offene Bibliothek – Clegg & Guttmann, Hamburg 1991.....	44
Abbildung 10: Park Fiction – Hamburg 1995.....	44
Abbildung 11: Ausländer raus! Schlingensiefs Container – Christoph Schlingensief, Wien 2000.....	47
Abbildung 12: Ablaufmodell strukturierender Inhaltsanalyse (allgemein) (Mayring 2010: 93).....	80
Abbildung 13: Ablaufmodell inhaltlicher Strukturierung (vgl. allgemeine Strukturierung) (Mayring 2010: 99).....	80

Anhang

ANHANG A: Interviewleitfaden:

I.) Persönlicher und organisatorischer Hintergrund

- 1.) Wie lange arbeiten Sie schon für das [diese Institution]? Wie ist es dazu gekommen? Was für einen (beruflichen oder akademischen) Hintergrund haben Sie? Wie ist ihr persönlicher Zugang zu öffentlicher Kunst? Bei wie vielen Projekten haben Sie schon mitgewirkt?
 - a. War dies Ihre erste Anlaufstelle zum Thema Kunst im öffentlichen Raum? Wenn nein: Wie sind zuvor schon auf dieses Thema gestoßen?
- 2.) Welche Aufgaben haben Sie bei [dieser Institution]? Wo genau liegen Ihre Verantwortungen? Wie viele Personen arbeiten für [diese Institution]? Wie sind die Aufgaben aufgeteilt?
- 3.) Was genau sind die Ziele [dieser Institution] und wie werden Sie erreicht? Wer ist Ihre Zielgruppe? Haben Sie das Gefühl, dass diese Ziele erreicht werden? Wo gibt es eventuell Nachholbedarf?
- 4.) Wie wird [diese Institution] finanziert? Wie werden einzelne Projekte finanziert?

II.) Bitte beschreiben Sie mir anhand Ihres letzten Projekts, wie der Prozess von der Ideenfindung bis zur Durchsetzung eines Kunstwerks aussieht. War dies ein typischer Entscheidungsprozess? Wenn nein: Warum?

III.) Auswahl der Orte:

- 1.) Wie werden die Orte für öffentliche Kunstwerke ausgewählt? Inwieweit wird die Bevölkerung für die Auswahl der Orte herangezogen?
 - a. Nach welchen Kriterien wird ein Ort schließlich ausgewählt?
 - b. Wie gehen Sie mit der Geschichte spezifischer Orte um?
- 2.) Wie sieht die Hintergrundrecherche zu den ausgewählten Orten aus? Gibt es Begehungen?
- 3.) Inwiefern werden die Bezirksvorsteher*innen bei der Auswahl der Orte und der Hintergrundrecherche herangezogen?

IV.) Auswahl der Künstler*innen:

- 1.) Wie werden die Künstler*innen ausgewählt? Gibt es ein Bemühen, Diversität unter den Künstler*innen zu erreichen?
- 2.) Wer ist bei der Auswahl der Künstler*innen involviert? Wird die Bevölkerung bei diesem Prozess involviert? Wenn ja: Wie?

V.) Auswirkungen:

- 1.) Welche Effekte haben die aufgestellten Kunstwerke für die lokale Bevölkerung? Welche positiven Effekte gibt es? Gibt es umgekehrt Konflikte bei den öffentlichen Kunstwerken? Wenn ja: Zwischen wem? Nennen Sie bitte Beispiele!
- 2.) Wie genau werden die Kunstwerke schließlich nachbetreut, sobald sie einmal stehen? Wie bewältigen Sie mögliche Konflikte? Wie gehen Sie mit Vandalismus um?
- 3.) Gibt es Feedback von der Bevölkerung? Wird dieses aktiv eingeholt? Wenn ja: Inwiefern wird versucht dieses für zukünftige Projekte zu verwerten?
- 4.) Denken Sie, dass öffentliche Kunst die Wohnqualität eines Bezirks erhöht? Glauben Sie, dass auf Grund öffentlicher Kunst Gentrifizierungsprozesse, also Mieterhöhungen oder Wegziehen sozial schwächer gestellter Anwohner*innen, gefördert wird? Wie versuchen Sie derartige Prozesse zu vermeiden?
- 5.) Welche Rolle hat eine öffentliche Kunst für den Tourismus Wiens?
- 6.) Wie werten Sie das Angebot öffentlicher Kunst in Wien im Vergleich zu anderen Städten? Ist das Angebot in Wien außergewöhnlich? Wenn ja: Warum? Gibt es ein internationales Netzwerk, das öffentliche Kunst betreibt und sich grenzüberschreitend austauscht?

VI.) Abschluss:

- 1.) Wie sieht die Zukunft von Community Outreach aus? Gibt es Pläne für eine Ausweitung?
- 2.) (Gibt es Ihrerseits noch Fragen bezüglich der Arbeit, die ich Ihnen abschließend noch beantworten kann?)

ANHANG B: Kodierleitfaden

Liste der Codes	Definition	Ankerbeispiele	Kodierregeln	Häufigkeit
Codesystem				375
Institution				
Persönlicher Werdegang (A)	Unter diese Kategorie fallen alle Erzählungen zur eigenen Person.	„Und ich bin hierhergekommen am 1.Oktober 2018, habe ich hier begonnen, auf einer neuen Stelle, einer Stelle als Kurator, Kuratorin von Community Outreach.“ (I2, Abs.: 18)	Nur persönliches fällt unter diese Kategorie.	15
Verantwortungsbereiche (B)	Diese Kategorie beinhaltet Fragen, die sich mit den Aufgaben der Mitarbeiter*innen beschäftigt.	„Ich habe – und das ist natürlich auch jetzt die Grundlage für das was ich hier mache, weil ich zwar die alleinige, aber hauptsächlich die kaufmännische Leitung der KÖR GmbH habe.“ (I1, Abs.: 7)	Nur Aussagen über die Verantwortungs- und Aufgabenbereiche werden hier registriert.	25
Finanzen (C)	Unter diese Kategorie fällt sowohl der Erhalt als auch die Verteilung finanzieller Mittel.	„Belvedere 21, das Museum für zeitgenössische Kunst ist ein Bundesmuseum und wird vom Bund verwaltet	Alle von der Initiative erhaltenen oder ausgegebenen finanziellen Strukturen	9

		und finanziert.“ (I2, Abs.: 136)	werden hier registriert.	
Institutionelle Strukturen (D)	Jegliche Verweise auf die institutionellen Strukturen der Initiative.	„Es ist ja so, wir haben bei uns, ich sag immer einen etwas passiveren und einen aktiveren Part den wir einnehmen können.“ (I1, Abs.: 21)	Nur Aussagen darüber, wie die Initiative funktioniert werden hier registriert.	10
Verständnis				
Definition (E)		„Also unter Community Outreach verstehe ich auch so etwas wie aufsuchende Kulturarbeit, so als Definition. Also dass Kunst und Kultur dorthin geht, wo die Menschen leben, wo sie ihre Freizeit verbringen“		
Frage nach dem Publikum (E1)	Unter diese Kategorie fallen Erklärungen zum Thema Kunst im öffentlichen Raum, die sich in der Frage nach dem Publikum widmen.	„Was wir damit möchten, ist eben zum einen, dass es wirklich darum geht, eigentlich allen Menschen, die in dieser Stadt leben, oder die sie auch besuchen, Kunst und Kultur anzubieten, die sie auf ihren entweder touristischen Pfaden oder eben auch auf ihren	Es werden ausschließlich abstrakte Definition registriert. Direkte Verweise und detaillierte Erklärungen werden dabei ausgelassen.	12

		Alltagswegen erleben können, also da geht's wirklich um diese Kunst und Kultur für alle.“ (I1, Abs.: 32)		
Wirkung (E2)	Unter diese Kategorie fallen Erklärungen zum Thema Kunst im öffentlichen Raum, die sich in der Frage widmen, wie die Kunst sich auf die Menschen auswirkt.	„Also ob einem das jetzt mal besser oder weniger gefällt, aber... ich mein, darum geht's auch. Also, dass man mal auch mit Dingen konfrontiert wird, die man vielleicht nicht gut findet.“ (I1, Abs.: 110)	Es werden ausschließlich abstrakte Erklärungen registriert, die sich explizit darauf beziehen, wie die Kunst auf das Publikum wirkt oder wirken soll.	9
Künstlerische Praxis (E3)	Unter diese Kategorie fallen Erklärungen zum Thema Kunst im öffentlichen Raum, die sich in der Frage widmen, welche künstlerische Praxis diese Institution verfolgt.	„Wichtig dabei ist uns auch, dass es sich wirklich um sehr unterschiedliche Kunstprojekte handelt. Wir setzen nicht nur skulpturale Arbeiten um, oder auch nur temporäre Projekte, wir können oder wollen auch permanente Projekte mit umsetzen. Dabei können auch Kunst am Bau Projekte mit dabei sein. Wir setzen auch Denk- und	Hier werden nur die Aussagen registriert, die aufzeigen, mit welchen künstlerischen Praktiken die jeweilige Initiative ihre Ziele verfolgt.	9

		Mahnmäler um, meistens dann im Auftrag der Stadt Wien.“ (I3, Abs.: 30)		
Kunsthistorische Verweise (F)	Unter diese Kategorie fallen Definitionen, die sich kunsthistorisch eingliedern lassen,	„Einerseits Josphe Beuys 100. Geburtstag, andererseits ist er einfach mit seinen Konzepten der sozialen Skulptur und der sozialen Plastik einfach eine Schlüsselfigur, auch für die Community Outreach, auch für diese Arbeiten.“	Nur kunst-historische, keine generell historischen Verweise werden beachtet.	4
Orte				
Auswahl der Orte (G)				
Kriterien (G1)	Unter diese Kategorie fallen Erklärungen darüber, nach was für Kriterien Orte ausgewählt werden.	„Also Museen sind ja oft in der Innenstadt, im Zentrum. Und bevölkerungsstarke Teile sind halt oft an der Peripherie von Städten. Wir haben hier dasselbe Beispiel, also der zehnte Bezirk ist ja einer der bevölkerungsstärksten Bezirke Wiens und	Kriterien jeglicher Art können hier registriert werden, aber nicht die Prozesse die dahinter stehen.	28

		beherbergt kein großes Museum. Also das ist an der Bezirksgrenze, aber wir haben eben noch diese Postleitzahl 1030“ (I2, Abs.: 89)		
Mitsprache (G2)	Unter diese Kategorie fallen all jene Personen, die bei der Auswahl der Orte mitsprechen können.	„Also teilweise kommen dann auch Leute zu uns und sagen, ich hätte eine Wand für uns. Teilweise kommen auch Leute zu uns und sagen, ich habe da eine Wand gesehen und die schaut gut aus. Und genau... passiert, aber der Großteil wird schon von uns ausgewählt und angefragt.“ (I3, Abs.: 44)	Lediglich Verweise auf die Mitsprache über die Auswahl werden hier registriert.	19
Beispiele (G3)	Unter diese Kategorie fallen noch einmal konkrete Verweise auf Beispiele.	„Die Mauersegler sind in der Burggasse. Und der Dschungel ist bei der Wiener Linien Garage, das ist die... Spetterbrücke heißt das glaube ich.“ (I3, Abs.: 50)	Nur jene Beispiele werden registriert, die sich ohne Erklärung auf einen ausgewählten Ort beziehen.	9
Raum (H)				
Öffentlicher Raum (H1)	Unter diese Kategorie fallen alle	„Und ich mein, ich weiß schon,	Nur jene Aussagen	17

	Aussagen, die sich mit dem Begriff des öffentlichen Raums auseinandersetzen.	du arbeitest im öffentlichen Raum und wir sind hier in einem semi-öffentlichen Raum, wir sind nicht ganz draußen im öffentlichen Raum, aber wir sind auch nicht mehr drinnen in der Institution. Und das ist dieser Wild Cube, der auch so funktioniert.“ (I2, Abs.: 8)	werden hier registriert, die sich mit der Nicht-/Öffentlichkeit von Raum auseinandersetzen.	
Ortsbezogenes Wissen (H2)	Unter diese Kategorien fallen Personen oder Prozesse, die zu einem spezifischen Ort Wissen mitbringen (könnten).	„Und Kulturkommissionen. Also das sind dann Kulturkommissionen, die dann einen Antrag stellen, das sind, manchmal sind's Bezirksvorstellungen, wobei die natürlich auch sehr stark auf das reagieren, was bei ihnen im Bezirk gewünscht wird. Also es läuft oft über die Bezirksvorstellungen, wie wir diese Informationen bekommen, dass es eben eine Gruppe von Bürgern und	Nur jenes Wissen, das sich auf Orte und Räume bezieht, soll hier registriert werden.	16

		Bürgerinnen gibt, die wünscht sich – keine Ahnung – eine Zeichnung am Kreisverkehr.“ (I1, Abs.: 82)		
Ortsspezifität (H3)	Hier wird sowohl der historische als auch der sonstig relevante Umgang mit dem Kontext eines Ortes beschrieben.	„Es können dann auch wiederum Orte sein, die wirklich die geschichtsträchtig auch sind, ja, da kann man sich vorstellen, dass es ein zeitgenössisches Kunstprojekt gibt, das sich mit der Geschichte des Ortes auseinandersetzt und das auch neu interpretiert, zum Beispiel.“ (I1, Abs.: 87)	Nur jene Aussagen werden registriert, die sich mit dem inhaltlichen Kontext (praktisch oder theoretisch) eines Ortes beschäftigen.	15
Kunst				0
Themensetzung (I)	Unter diese Kategorie fallen Akteur*innen die an der Themensetzung involviert sind und Prozesse, die eine Themensetzung erklären.	„Die kommen aus einem Dialog mit den Künstlerinnen aber auch aus einem Dialog mit den NachbarInnen. Aus verschiedenen Dialogen mit verschiedenen Stakeholdern, würde ich sagen. [Kurze Pause] Weil zu den Stakeholdern	Nur inhaltliche Aspekte werden hier registriert.	36

		natürlich auch die Direktion und die Leute im Haus gehören.“		
Auswahl der Künstler*innen (J)	Unter diese Kategorie Prozesse, Kriterien und Akteur*innen die für die Auswahl der Künstler*innen relevant sind.	„Und auch hier, trifft die Jury wirklich diese Entscheidungen, welcher Künstler, welche Künstlerin soll angesprochen werden, soll eingeladen werden, zu einem Wettbewerb, welches Thema, genau, soll behandelt werden.“ (I1, Abs.: 24)	Keine Inhalte werden hier registriert, sondern nur Aussagen über die Künstler*- innen.	18
Veränderung der Werke (K)	Unter diese Kategorie fallen Aussagen über die Zeitlichkeit eines Werks im öffentlichen Raum.	„Nein. Nein, also wir haben eine Vereinbarung, dass sie eigentlich ein Jahr lang nicht übermalt werden dürfen, aber im Endeffekt sind sie dann... frei, in der Natur, in der freien Wildbahn. Genau. Und der Eigentümer darf sie dann auch theoretisch übermalen, was eigentlich nicht passiert.“ (I3, Abs.: 79)	Nur die Auseinander- setzung mit Nach- betreuungen oder Zeitlichkeit wird hier registriert.	9
Öffentlichkeit				
Zielgruppe (L)	Hier werden spezifische	„Es bezieht sich halt so auf Hip	Die Beispiele dieser	19

	Beispiele angeführt, wen die Kunstwerke oder die Institutionen ansprechen wollen.	Hop und Jugendkultur, an die Breakboys und Breakgirls angelehnt und soll auch so bisschen auf dieser Plattform eine Bühne sein, vor allem für junge Frauen und Mädchen, um sich dort was anzueignen.“	Kategorie sollen konkret sein und müssen Subjekte beinhalten, auf die sich der Text bezieht.	
Partizipation (M)	Diese Kategorie beinhaltet Verweise auf eine Partizipation der Bevölkerung an Kunstwerken.	„Weil wir konnten hier zweimal das Open Mic live stattfinden lassen, dann kam aber wieder der Lockdown im März und dann hat die Suanne entschieden, weil es gab viele Rückmeldungen aus der Nachbarschaft – weil beim Open Mic geht’s darum sich selbst zu präsentieren, das eigene Projekt, oder mit einem Anliegen zu kommen [...]“	Die Beispiele müssen entweder konkret sein, oder tatsächlich das Wort beinhalten.	9
Reaktionen (N)	Unter diese Kategorien fallen Erklärungen, wie Reaktionen erlangt werden, als auch konkrete Beispiele.	„Um noch einmal zurückzugehen auf das Street-Art Projekt. Also es gibt dort eine starke	Diese Kategorie registriert bloß den Verweis auf Reaktionen oder positives	14

		Identifizierung der Bevölkerung, die sagen, das sind ihre Kunstwerke. Also obwohl sie am Anfang vielleicht ein bisschen irritiert war, auch über die Art der Kunst – also, wunderschöne Wandmalereien, aber halt doch sehr modern. Aber in Wirklichkeit gibt's eine große Identifikation der Bevölkerung mit den Kunstwerken.“ (I4, Abs.: 103)	Feedback. Negative Reaktionen oder Auseinandersetzungen fallen nicht unter diese Kategorie.	
Feedback (N1)	Unter diese Kategorie fallen Verweise darauf, wie Reaktionen eingeholt werden.	„Nein ich würde sagen das Nachbarschaftsforum ist ein gutes Sounding-board. Weil da ist ja auch immer ein Plenum, und Plenum heißt ja auch Feedback, was liegt an. Also das ist da schon eingebaut im Nachbarschaftsforum.“ (I2, Abs.: 163)	Hier werden bloß Verweise auf das Einholen von Reaktionen registriert.	13
Konflikte (O)	Unter diese Kategorie fallen Verweise auf Konflikte oder negative Reaktionen.	„Ja ganz viele. Ob das jetzt der AlfAlfa ist bei der Reinprechtsdorfer Straße, oder...	Positive Reaktionen werden in dieser Kategorie nicht registriert.	15

		beim Emil-Mauer-Park das Umspannwerk der Wiener Linien, oder ... ja, also, dutzende unserer Werke wurden übermalt.“ (I2, Abs.: 82)		
Vandalismus (O1)	Unter diese Kategorie fallen eindeutige Verweise auf Vandalismus oder dem Umgang damit.	„Also spannende Diskussion, bis hin zu Demaskierungen. Also wirklich, die sind hin, in der ersten Zeit, wurden die wirklich zerstört und so. Aber jetzt stehen die schon seit – keine Ahnung – 10 Jahren oder so und jetzt ist eine Ruhe, jetzt wurden sie saniert und jetzt gehört dieses Kunstwerk einfach dorthin, als wäre es immer schon da gewesen. Also das ist so ein Beispiel für mich, wo’s einfach einen großen Konflikt gegeben hat.“ (I4, Abs.: 112)	Lediglich Verweise auf tatsächliche Zerstörungen werden hier registriert.	9
Stadt Wien				

Wohnraum (P)				
Wohnqualität (P1)	Unter diese Kategorien fallen alle Einschätzungen zur Wohn- und Lebensqualität durch Kunst im öffentlichen Raum.	„Also natürlich ich sehe das... es kann auch... zu einer Verbesserung der Wohnqualität beisteuern. Aber natürlich ist das nicht der Anspruch, dass Kunst das macht. Es kann, aber es muss nicht.“ (I2, Abs.: 169)	Lediglich Verweise auf positive Änderungen werden hier registriert.	10
Gentri-fizierung (P2)	Unter diese Kategorie fallen Aussagen über Gentrifizierungsprozesse im Verhältnis mit Kunst im öffentlichen Raum.	„Also... nein, ich würde jetzt nicht wissen, wie wir sowas vermeiden können. Aber wir würden es auf jeden Fall nicht bewusst fördern. Also wir würden uns jetzt nicht bewusst... in so eine Strategie einbinden lassen, um sowas zu fördern, aber ich weiß jetzt auch nicht, wie wir's vermeiden können.“ (I3, Abs.: 107)	Lediglich Aussagen über Gentrifizierung werden hier registriert.	7
Tourismus (Q)	Diese Kategorie beinhaltet Äußerungen zum Verhältnis von Tourismus und Kunst im öffentlichen Raum.	„Und ich meine, dass Kunst- und Kulturevents für ein Motor sind für Tourismus, das wissen wir eh, das haben wir ja	Nur eindeutige Verweise auf den (Wiener) Tourismus werden hier registriert.	6

			schon vor dem Lockdown gewusst. Was da alles wegbricht, wenn Kultur- veranstaltungen ausfallen.“ (I2, Abs.: 178)	
Internationaler Vergleich (R)	Unter diese Kategorie fallen Aussagen, über das Verhältnis Wiens zu anderen Städten.	„Ja, ich denke, es ist gut, es hält dem internationalen Vergleich stand, macht gute Angebote.“ (I2, Abs.: 180)	Das Angebot und die Praxis von Kunst im öffentlichen Raum im Verhältnis zu anderen Städten und Ländern sollen hier registriert werden.	13

ANHANG C: Transkript Frau A. (KÖR)

- 1 Transkript, Frau A./Arens, 31.5.2021 – 15:30 – 17:08, Zoom-Gespräch, Aufnahme und Namensverwendung zugestimmt.
- 2 • **Kaspar Arens:** *Prinzipiell, ich stell mich kurz mal, ich bin Student an der Uni Wien, studiere Zeitgeschichte und Medien und schreiben aktuell an meiner Masterarbeit zum Thema Kunst im öffentlichen Raum – wie Kunst im öffentlichen Raum organisiert, produziert wird und wie versucht wird auch den Wünschen des Publikums gerecht zu werden. Das ist prinzipiell das Ziel, das ich verfolge und diesbezüglich hätte ich an Sie und auch noch andere Vertreter in der entsprechenden Szene Fragen, die ich gerne stellen würde. Zweite Frage wäre noch; wärs auch in Ordnung für Sie, wenn ich für die Arbeit Ihren Namen verwende und die Organisation für die Sie arbeiten?*
- 3 • **Frau A.:** Ja, ich würde dann nur einfach die Unterlagen vorher gerne sehen.
- 4 • **KA:** *Selbstverständlich, sehr gerne. Gut... ich würde prinzipiell einfach mal gerne mit einem persönlichen Zugang anfangen. Wie Sie zu dem Thema gekommen sind – vorweg mal wie lange Sie denn schon für die KÖR GmbH arbeiten?*

- 5 • **A:** Ja... das ist mittlerweile schon eine ganze Zeit lang... ich bin seit Anfang 2012, jetzt, Geschäftsführerin der Kunst im öffentlichen Raum GmbH. Genau. Und... bin dazu gekommen, ... mich hat einfach damals, als ich diese, als die Position ausgeschrieben war, einfach wirklich sehr der Zugang interessiert zur Kultur für alle, anzubieten, und die Möglichkeit der Diversität der Projekte hat mich sehr gereizt. Also ich bin grundsätzlich jemand der sehr gerne abwechslungsreich mag [lacht kurz] und... fand das damals wirklich sehr interessant und... man kommt einfach mit den unterschiedlichsten Menschen dabei in Berührung. Man arbeitet eben nicht nur mit den Künstlerinnen und Künstlern, sondern auch mit allen möglichen Technikern, mit den verschiedensten Behörden und ist natürlich auch direkt mit den Menschen konfrontiert. Und das hat eigentlich für mich damals den Ausschlag gegeben, mich ja, dafür zu bewerben und, dann hat's auch funktioniert damals.
- 6 • **KA:** *Verstehe. Wie ist Ihr beruflicher und akademischer Hintergrund, dass Sie da auch entsprechend Fuß fassen konnten?*
- 7 • **A:** Ich habe – und das ist natürlich auch jetzt die Grundlage für das was ich hier mache, weil ich zwar die alleinige, aber hauptsächlich die kaufmännische Leitung der KÖR GmbH habe.
- 8 Wir haben ja für unsere künstlerischen Entscheidungen eine fünfköpfige Expertenjury und mir obliegt sozusagen natürlich die Budget- und Personalverantwortung und die komplette Organisation und Administration.
- 9 Und da hat es sehr geholfen, dass ich klassisch Wirtschaftswissenschaften – also Ökonomie – studiert hab, in Deutschland, also ich bin geprüfte Diplom Ökonomin, und hab aber dann einen Aufbaustudiengang, einen Magister [unverständlich] noch gemacht im Bereich Kulturmanagement. Und das war natürlich schon einmal, jetzt rein vom, ich sag einmal, vom Theoretischen und auch natürlich von der praktischen Erfahrung, die man dabei macht, schon mal eine gute Grundlage. Und ... dann hab ich eben auch einmal für eine Zeit hier in Wien bei der damaligen Unterrichts- und Kulturministerin im Büro als Referentin zu Kulturangelegenheiten gearbeitet, ich war im Burgtheater beschäftigt auch in den Bereichen Presse und Sponsoring. Und eben auch im KHM Verbund, wo ich verantwortlich war für Sponsoring, Events und auch intervenistisch praktisch für Kommunikation. Und ich möchte mal sagen, diese ganzen Einzelteile haben sich dann für das was ich hier mache einfach wunderbar zusammengefügt. Zusätzlich einfach, wie gesagt, meiner Freude an Menschen sozusagen, und... mit den unterschiedlichsten zu kommunizieren und sich da zu beschäftigen.
- 10 • **KA:** *Ok, ich verstehe. Das heißt, war das dann schlussendlich Ihre erste Anlaufstelle für Kunst im öffentlichen Raum, oder war da Kunst im öffentlichen Raum auch vorher schon mal präsent?*

- 11 • **A:** Man hatte, also wie gesagt, ich hatte vor allem durch die Tätigkeit im Kulturministerium dort natürlich mit den unterschiedlichsten Kunst- und Kulturrichtungen zu tun. Und da eben auch, ich möchte mal sagen, eben Projekten die sich eben auch, so wie die Kunst im öffentlichen Raum auch nicht immer, einfach in ein Schublade stecken lassen können. Und das war sozusagen auch mit – da habe ich auch die ersten echten Berührungspunkte damit gehabt. Und natürlich hatten wir auch, die Arbeit was jetzt die bildende Kunst angeht, im KHM-Verbund natürlich sehr geholfen, wo man einfach auch da mit den verschiedensten bildenden Künstlerinnen und Künstlern auch – mit den lebenden und den toten sag ich jetzt mal – zu tun hatte.
- 12 Und, natürlich ist auch dieser Theaterbereich findet sich ja, durch diese performativen Arbeiten, die es im öffentlichen Raum gibt, wieder. Auch etwas das in den letzten Jahren auch sehr, sich sehr intensiviert hat. Also von dem her gab's da auch immer so verschiedene Facetten und Versatzstücke, wo man einfach schon zu vorangegangenen Positionen Bezug hatte.
- 13 Und wie gesagt, es gibt bei uns ja wirklich für diese künstlerischen Einzelentscheidungen dann eine Expertenjury, die dann wirklich auch aus diesem Bereich noch mehr herauskommen und wirklich künstlerisch-kuratorisch tätig sind.
- 14 • **KA:** *Verstehe. Wenn Sie jetzt abschätzen können, en gros; bei wie viel Projekten haben Sie schon insgesamt mitgearbeitet, seitdem Sie jetzt die Geschäftsführung übernommen haben?*
- 15 • **A:** Ui... Also... wenn ich die nehme, die auch wirklich, also die wir realisiert, gefördert, umgesetzt haben... wahrscheinlich, hab ich da... bin ich da bei 200...? Oder so? ja, ja doch, wird so sein.
- 16 • **KA:** *Ok, Sie haben schon kurz angeschnitten, die kaufmännische Leitung, Ökonomie haben Sie studiert, könnten Sie nochmal zusammenfassen, was wirklich Ihre Aufgaben bei der KÖR sind, und wie vor allem auch die Aufgabenaufteilung aussieht, mit den anderen MitarbeiterInnen?*
- 17 • **A:** Ja, also wir sind ein kleines Team bei KÖR, wir bestehen aus drei Personen. Da gibt es einmal die Position der Produktionsleitung, dann gibt es die Projektassistenz, die auch gleichzeitig das Office-Management mitmacht und eben meine Person als Geschäftsführung. Das heißt ich verantworte eigentlich sämtliche, nach außen und auch nach innen, sämtliche Bereiche. Grundsätzlich eben obwohl ich diese Entscheidungen nicht treffe, verantworte ich auch das künstlerische Programm. Was aber wirklich auch in meinem Entscheidungsbereich liegt, ist eben einfach all das was bei einer kaufmännischen Geschäftsführung dazu gehört, also wie gesagt die Personalverantwortung,

Budgetverantwortung, die ganze, die technische Verantwortung, die IT,... also der ganze Rest sozusagen, Presse, Marketing, Vermittlung, das ist sozusagen, liegt dann alles bei mir.

- 18 • **KA:** *Und dann haben Sie gesagt, gibt's noch eine Jury von fünf Personen, ist auch online zu finden... Wie genau schaut dort die Verantwortung aus? Wie genau kommt diese zustande?*
- 19 • **A:** Also wie gesagt, das ist halt eine fünfköpfige Expertenjury, die dann jeweils auch drei Jahre in einer Zusammensetzung bestellt wird. Diese Jury wird bestellt von der Kulturstadträtin, im amtierenden Stadtrat. Es sind immer in dieser Jury zwei internationale Jurymitglieder auch mit dabei, und wie gesagt, drei nationale Jurymitglieder. Wir versuchen diese Jury immer so zu besetzen, dass ein Architekt, eine Architektin Teil davon ist, dass wirklich ein Künstler, eine Künstlerin auch in dieser Jury sitzt, der oder die selber Kunst im öffentlichen Raum und Kunst am Bau-Projekte macht. Und wir suchen dann auch immer nach Jury-Mitgliedern die entweder als Kuratoren im öffentlichen Raum arbeiten oder in Kunstinstitutionen auch solche Projekte umsetzen.
- 20 Also wir versuchen da auch eine schöne Bandbreite eigentlich auch zu haben was den technischen Bereich betrifft. Eben bis hin, wirklich zum Künstler, zur Künstlerin, die selbst Projekte entwickeln und umsetzen. Und diese Jury, wie gesagt, obliegt, obliegen die künstlerischen Entscheidungen. Wir haben ja ein Jahresbudget für Projekte zur Verfügung, und diese Jury entscheidet dann welche Projekte mit diesem Budget gefördert und initiiert werden sollen.
- 21 Es ist ja so, wir haben bei uns, ich sag immer einen etwas passiveren und einen aktiveren Part den wir einnehmen können.
- 22 Man kann also auf der einen Seite, das ist eher unsere passivere Seite, sag ich mal, kann man dreimal im Jahr ein Projekt einreichen und um eine Förderung ansuchen. Da sind wir dahingehend passiv, dass der Antragsteller, die Antragstellerin selbst sich überlegt, wo soll dieses Projekt umgesetzt werden, was soll's überhaupt für ein Projekt sein, was soll's thematisieren, wie soll's aussehen. Und die Jury, dann eben entscheidet, welche der eingereichten Projekte soll eine Förderung erhalten und in welcher Höhe.
- 23 Und der aktive Part besteht darin, dass wir gemeinsam eben mit der Jury auch selbst Projekte initiieren können. Das heißt wir können uns selber Themenstellungen, Fragestellungen suchen... können überlegen mit welchem Künstler, welcher Künstlerin könnte dieses Projekt gut funktionieren, und auch wo, sozusagen, möchten wir dann ein solches Projekt umsetzen.

- 24 Und auch hier, trifft die Jury wirklich diese Entscheidungen, welcher Künstler, welche Künstlerin soll angesprochen werden, soll eingeladen werden, zu einem Wettbewerb, welches Thema, genau, soll behandelt werden.
- 25 • **KA:** *Das heißt, insgesamt arbeiten acht Personen für die KÖR GmbH, alles zusammen?*
- 26 • **A:** Ja genau, wobei man eben unterscheiden muss, dass drei Personen, also die Administration, das Organisationsteam, genau, wir sind wirklich angestellt bei der KÖR GmbH, wohingegen die Jury-Mitglieder einfach über Honorarverträge über ihre jeweilige Amtsperiode beauftragt werden.
- 27 • **KA:** *Gut, dann komm ich auch schon zur dritten Frage: was genau sind die Ziele der KÖR GmbH und auch wie werden sie erreicht.*
- 28 • **A:** Mhm... Unsere Ziele und vor allem unser größtes Ziel ist es wirklich, zeitgenössische künstlerische Projekte im öffentlichen Raum der Stadt Wien zu setzen.
- 29 Hier auch wirklich in allen 23 Bezirken, also es ist für uns sehr wichtig, dass man sich nicht nur auf die inneren Bezirke fokussiert, sondern wirklich versucht in sämtlichen Stadtteilen Projekte zu initiieren und umzusetzen.
- 30 Wichtig dabei ist uns auch, dass es sich wirklich um sehr unterschiedliche Kunstprojekte handelt. Wir setzen nicht nur skulpturale Arbeiten um, oder auch nur temporäre Projekte, wir können oder wollen auch permanente Projekte mit umsetzen. Dabei können auch Kunst am Bau Projekte mit dabei sein. Wir setzen auch Denk- und Mahnmäler um, meistens dann im Auftrag der Stadt Wien.
- 31 Uns ist es, und das ist auch eine, oder sind eigentlich die entscheidenden Voraussetzungen für unsere Projekte, dass sie wie gesagt möglichst barrierefrei – wir können's nicht für jedes Projekt zu 100 % garantieren – also möglichst barrierefrei, im öffentlichen Raum der Stadt Wien, kostenfrei, zu erleben sind. Also das ist sowohl für die Projekte, die wir selbst initiieren, als auch die die wir fördern, ist das wirklich immer eine... der Grundbestandteil, die Projekte dürfen keine Kosten – also es dürfen keine Eintrittskarten irgendwie dafür notwendig sein, sondern sie müssen für die Menschen kostenfrei zu erleben sein.
- 32 Was wir damit möchten, ist eben zum einen, dass es wirklich darum geht, eigentlich allen Menschen, die in dieser Stadt leben, oder die sie auch besuchen, Kunst und Kultur anzubieten, die sie auf ihren entweder touristischen Pfaden oder eben auch auf ihren Alltagswegen erleben können, also da geht's wirklich um diese Kunst und Kultur für alle.

- 33 Es geht darum, dass man mit diesen Projekten auch immer wieder versucht, neue Sichtweisen, neuen Perspektiven in den Alltag zu bringen, dass man mit den Projekten auch Themen anschneiden kann, wo einfach die Kunst eine bisschen größere Freiheit hat, um sich damit auseinanderzusetzen. Es kann manchmal darum gehen, auch mit Projekten auch zu provozieren, um eine Kommunikation überhaupt anzuregen.
- 34 Also es geht bei der Kunst im öffentlichen Raum und in den Projekten auch immer sehr stark eigentlich um den Transport und die Vermittlung, entweder zwischen Menschen – also, dass man wirklich sie anregt, überhaupt auf Grund dieser Projekte mal miteinander zu reden.
- 35 Und, wie gesagt, auch immer wieder versucht einfach neue Sichtweisen und Themen zu transportieren und die Menschen dazu zu bringen, sie anzuregen sich mal damit auseinanderzusetzen.
- 36 Und dann gibt's auch ab und an – und auch das ist völlig legitim – wo's wirklich darum geht einfach Orte die angsteinflößend sind, Orte die dunkel sind, Orte die einen, vielleicht auch sehr schlechten Ruf haben, wirklich, keine Ahnung, wo furchtbare Dinge passiert sind, diese Orte auch mit neuen Geschichten aufzuladen und sie zu, ich sag mal, freundlicheren, zu angenehmeren, zu besseren Orten sozusagen zu machen.
- 37 Also es gibt auch da nicht das eine große Ziel, sondern wirklich, einige die doch sehr gleichwertig von uns angesehen werden, und die in dem ein oder anderen Projekt vielleicht besser bedient werden können.
- 38 • **KA:** *Sie haben jetzt gerade dunkle Orte gesagt, was genau meinen Sie damit?*
- 39 • **A:** Es gibt zum Beispiel, wir haben einige Unterführungen zum Beispiel schon künstlerisch gestaltet, wo man wirklich durch die neue künstlerische Gestaltung es einfach geschafft hat, aus Orten die man als Fußgeherin, als Frau, vielleicht nicht unbedingt alleine durchschreiten wollte, oder mit dem Fahrrad durchfahren wollte, dass die einfach durch diese künstlerischen Gestaltungen – sie wurden heller, sie wurden freundlicher –, man überlegt sich ja dann auch, braucht es irgendwie eine zusätzliche Beleuchtung, wie kann ich einfach die Orte durch eine andere Ästhetik, als, keine Ahnung, einem dunklen Beton, und... vielleicht auch durch einen freundlicheren Bodenbelag und eine farbenfrohere Wandgestaltung, also wie kann ich diese Orte wirklich verändern.
- 40 Und es gibt ja auch klassische Lichtinstallationen, wo's wirklich darum geht, Orte einfach ganz neu zu beleuchten, und die wirklich zu Orten zu machen, wo man sich nicht fürchtet, wenn man sich dort aufhält, oder durchgehen muss. Also es geht auch, dass ab und zu die Kunst, eine dieser Funktionen übernimmt.

- 41 • **KA:** *Wer würden Sie sagen, ist dann die Zielgruppe einer Kunst im öffentlichen Raum die Sie organisieren und produzieren?*
- 42 • **A:** Die Zielgruppe ist, man kann schon sagen, ist sehr groß. Es ist für uns... sind's... wirklich am wenigsten noch die kleinen Kinder. Also die haben im Normalfall ihre Spielplätze, wo sie gut aufgehoben sind und wo man auch schon immer wieder gute Entwicklungen beobachten kann, was jetzt wirklich zu Spielen am Weg und verschiedenen, auch neuen Parkgestaltungen sich anschauen kann, wo's dann wirklich einen Wasserhahn gibt, genau, und da können sie dann im Sand spielen. Also das sind eigentlich Projekte die jetzt nicht in unserem Verantwortungsbereich und Aufgabenbereich.
- 43 Wir haben in den letzten Jahren unter anderem einen Schwerpunkt verfolgt, der da heißt, KÖR und Jugend, weil wir einfach festgestellt haben, in der Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum, dass es wie gesagt, für die kleinen Kinder eigentlich ein sehr gutes Angebot gibt, auch für älteren Menschen ein gutes Angebot, was jetzt Sitzmöglichkeiten und so was betrifft. Aber für die wirklich Jugendlichen, die da sind, ich möchte mal sagen zwischen 15 und 24, gibt es da vielleicht noch die Spielkäfige... aber die sind dann meistens vor allem von den jungen Männern [lacht] und den Jungen wirklich auch belegt. Aber für Mädchen gibt's ganz wenig. Und auch – ich sag mal fernab von den Käfigen, ist das Angebot zumindest wirklich geringer als das für, wie gesagt, Kleinkinder und Senioren. Sag wir's mal so.
- 44 Und das hat wie gesagt dazu geführt, dass wir gesagt haben; gut wir wollen einfach jetzt wirklich mit dem Fokus auf Jugendliche, Künstler, Künstlerinnen einladen, die Projekte entweder mit den Jugendlichen auch erarbeiten oder für die Jugendlichen sich überlegen, haben nicht vorgegeben, was das für Projekte sein sollen, also das konnte die Künstlerinnen und Künstler wirklich sich selbst überlegen und konzipieren.
- 45 Es sind aber meistens dann Arbeiten entstanden die einfach für einen temporären Zeitraum den Jugendlichen, für sie gestalteten Ort ergeben haben. Also einmal war's wirklich im 12., nein nicht... im 15. Bezirk war's in einem Park.
- 46 Da war so eine Art Lichtgestaltung, weil eben dort Jugendliche auch gesagt haben, dass grundsätzlich, geht's ihnen eigentlich hier gut, aber sie wünschen sich ein bisschen mehr Licht, sie wünschen sich dort einen Ort wo man sich hinsetzen kann, und wo's ein bisschen heller ist, aber nicht zu hell, weil man möchte ja auch nicht irgendwie unterm Scheinwerfer sitzen.

- 47 Und dann hat eben die Künstlerin zuerst einmal, so an zwei Abenden, einen kleinen... Workshop gemacht, dass sie dann eben eingeladen hat, dass die Jugendlichen sich auch dort aufhalten, zeichnen, was ihnen fehlt, was sie dort gerne hätten. Und hat dann einen Teil dieser Zeichnungen auch als eine Art Mobile verpackt, in eine Installation hat das versehen mit verschiedenen Leuchtkörpern, die Fundamentierung war gleichzeitig eine Sitzfläche die sie gestaltet hat, und so war das zumindest mal für einen temporären Zeitraum, einfach etwas was von den Jugendlichen auch mit entworfen wurde und wo sie einfach mal sagen konnten, das ist jetzt für uns.
- 48 Oder eine andere Künstlerin hat speziell für Mädchen eine rosa farbene Cappy entworfen, auch mit einem, die dann gleichzeitig als Schattenspender fungiert hat, ganz bewusst wirklich in pink und lila gehalten, mit einem Holzdeck, auf dem man dann auch sitzen konnte, einfach ganz bewusst auch diese Farben gewählt, einfach weil sie gesagt hat, da sollen dann auch die Mädchen sitzen und die Jungs das gar nicht so wollen, weil sie's eben, sie möchten bei keiner pink-farbenen Mütze sitzen – was dann auch wirklich so funktioniert hat; das war dann ganz klar, dass die Jungs wirklich gesagt haben, das gehört euch, das ist pink.
- 49 Und auch diese Künstlerin hat im Vorfeld mit einem Jugendtreff vor Ort einfach mit den Mädchen alles Mögliche auch gemacht, gemalt, und einfach auch da, versucht herauszufinden, was hätten die gerne, und was fehlt ihnen eigentlich im öffentlichen Raum.
- 50 • **KA:** *Wo würden Sie sagen gibt es noch – wenn man jetzt die Ziele die Sie mir jetzt aufgezählt haben ansieht – Nachholbedarf?*
- 51 • **A:** Also worin wir die Möglichkeiten, oder Optimierungspotentiale, wie wir so schön sagen, sehen, ist zum Einen in einer besseren strategischen Einbindung von Kunst und Kultur in Stadtentwicklungstendenzen zum Beispiel. Da ist es eben wie gesagt oft momentan noch so – es wird zwar so bisschen mitgedacht, aber eigentlich kommt man dann, wenn zum Beispiel ein Ort, ein Platz nicht funktioniert, aus welchen Gründen auch immer, kommt man erst danach drauf, es wäre ja schön wenn man dort auch Kunst hätte. Und da würden wir uns einfach wünschen, dass man da gleich von Anfang an in Gesprächen, in Entscheidungsprozessen, dass zum einen da auch Menschen aus dem Kunst- und Kulturbereich mit eingebunden sind, und auch wirklich zu einem sehr frühen Stadium überhaupt schon mal daran gedacht wird, wo wäre es denn sinnvoll, ein wie auch immer geartetes Kunstprojekt mitzuintegrieren.
- 52 Das eben der eine Punkt, wo wir einfach sehen, oder das Gefühl haben, das kann man noch verbessern, und das andere ist, jetzt etwas das die Stadt Wien früher in höchstem Ausmaß getan hat, nämlich Kunst am Bau-Projekte umzusetzen. Was einfach in den letzten Jahrzehnten sehr zurück gegangen ist,

seitdem eben die Stadt Wien nicht mehr selbst baut – ich meine, man hat das jetzt wieder begonnen, auch mit den Gemeindebauten neu... Aber früher war's eben so, als das alles sozusagen noch unter der Stadt Wien lief... also ich mein deswegen hat man ja diese tolle Tradition der Kunst am Bau in den Gemeindebauten. Und das ist seit den 90er Jahren sehr zurückgegangen und war so bisschen dann den Bauträgern überlassen, beziehungsweise den Architekten, die das dann meistens auch selber gleich noch mitgemacht haben, will man eben auch ein Kunstprojekt im Wohnbau oder nicht.

53 Und das ist etwas, was wir auch in den letzten Jahren immer wieder versucht haben anzuregen, dass man das auch gleich in die Bauträgerwettbewerbe mitaufnimmt, zum Beispiel. Zumindest ab einem bestimmten Bauvolumen, also man muss jetzt nicht gleich bei jedem neuen Gebäude erzwingend ein Kunstprojekt machen, also man muss sich auch immer sehr gut anschauen wo macht's wirklich Sinn, wo gibt's auch gute Flächen, Plätze, die dafür geeignet sind, aber dass das auch wieder aufgenommen wird, und auch hier man strategisch mit eingebunden wird, in die ganzen Bauten die einfach durch das Wachstum der Stadt umgesetzt werden. ... Wobei wir da zum Glück schon merken; es wird besser. Also man merkt da seit zwei drei Jahren, dass es doch, es gibt zumindest mehr Interesse, man ist sich noch nicht ganz Uneins über das Budget [lacht] das man dann für so ein Projekt braucht, aber wir haben – oder ich hab das Gefühl es gibt zumindest wieder, es gibt stärker das Bewusstsein dafür, und da arbeiten wir weiter daran, dass wir das auch ausbauen können.

54 • **KA:** *Apropos Budget, das ist gleich die nächste Frage: Wie wird KÖR finanziert und wie werden die einzelnen Projekte finanziert?*

55 • **A:** Also es ist so, KÖR wird durch drei verschiedene Geschäftsgruppen der Stadt Wien subventioniert. Zum einen ist es die Geschäftsgruppe Kultur und Wissenschaft. Dann ist es aber auch die Geschäftsgruppe Innovation und Stadtplanung, wie sie jetzt heißt, und es ist die Geschäftsgruppe Wohnen und Wohnbau.

56 Also es ist so, dass sich Anfang 2003, haben sich die damals amtierenden Stadträte dieser drei verschiedenen Geschäftsgruppen zusammengetan und haben gesagt, ok, jeder macht so ein bisschen was in seinem Bereich, wäre es nicht sinnvoller das Budget zusammenzulegen, zu bündeln und an einer Stelle, die das Ganze dann auch organisiert da, und geplant das sozusagen verfolgt.

57 Und eben diese gemeinsame Subventionierung – danach wurde dann auch die KÖR gegründet. Also 2004 wurde ihnen dann auch diese Initiative der KÖR gegründet und diese dreiteilige Subventionierung besteht auch bis heute. Was auch inhaltlich absolut Sinn macht; also wir setzen Kunstprojekte um, die sich aber auch im öffentlichen Raum befinden – wo wir bei der Stadtentwicklung und bei der Stadtplanung einfach sind – und eben dann auch diese Tradition der

Kunst am Bau im Team, weswegen dann die Geschäftsgruppen Wohnen auch dabei ist. Diese drei Geschäftsgruppen fördern und subventionieren gemeinsam, teilig die KÖR.

58 • **KA:** *Und diese drei Geschäftsgruppen sind wiederum städtisch aufgebaut?*

59 • **A:** Genau, die Stadt Wien, wir haben in der Stadt wie viele Stadträtinnen und Stadträte? Sieben, acht? Und die stehen jeweils einer Geschäftsgruppe vor. Also diese komplette Stadt, mit ihren fast 65 Magistratsabteilungen sind aufgeteilt in verschiedene Geschäftsgruppen und jeweils an der Spitze einer Geschäftsgruppe steht in Stadtrat, eine Stadträtin. Und somit haben wir eigentlich in der KÖR genauso viele Stadträte wie Mitarbeiter, also das ist eine Situation, die ist einmalig, die hat keiner [lacht].

60 • **KA:** *Gut, dann würde ich gerne noch ein bisschen praktischer werden. Könnten Sie mir – am besten am letzten Projekt – einen Ablauf erklären, von der Ideenfindung bis zur Durchsetzung des Kunstwerks?*

61 • **A:** Dann würde ich sagen, wir unterscheiden in ein gefördertes Projekt und eins, das wir selbst initiiert haben, da sind nämlich die Prozesse ein bisschen anders.

62 Das letzte Projekt, das wir eröffnet haben – das war gestern – das Neueste, das Frischeste. Das war eine Fördereinreichung, die ist in einer Jury-Sitzung im Mai letzten Jahres, oder im Sommer letzten Jahres, wurde dieses Projekte bei uns eingereicht. Und man muss ja bei uns bei einer Fördereinreichung eine Projektebeschreibung mitabgeben – worum geht es inhaltlich.

63 Genauso wie eine Kostenkalkulation und man muss auch bei uns natürlich mit abgeben, welche Summe man überhaupt bei KÖR beantragt. Es gibt bei uns grundsätzlich die Möglichkeit – das ist bei Förderstellung immer ein bisschen anders –, dass wir Projekte auch – also wir können sie anteilig fördern, also für uns ist es absolut legitim und offen, dass man bei verschiedenen und unterschiedlichen Förderstellen ansucht, um das Gesamtbudget dann zu bekommen.

64 Es gibt aber auch die Möglichkeit, ein Projekt bei uns zu 100 % einzureichen und für eine Förderung anzufragen. Da kommt es dann einfach auch immer auf die Projektspezifität an, ob dann die Jury sagt, ok, das ist wirklich ein Projekt, das kann eigentlich nur durch KÖR gefördert werden, weil das so Kunst im öffentlichen Raum ist.

65 Es gibt aber einfach auch Projekte, die haben einen sehr starken literarischen Anteil oder einen sehr starken theatralen Anteil, oder eben beschäftigen sich auf einer wissenschaftlichen Ebene mit etwas, wo man dann auch sagt, ok, bitte da auch bemühen um Fördergelder von anderen Stellen, bei denen einfach auch diese Inhalte sehr gut von Anderem aufgehoben sind.

- 66 Und da war es eben so, bei den Projekte das wir eben gestern eröffnet haben, ein drei teiliges Projekt, das sich mit dem Thema Arbeit grundsätzlich auseinandersetzt, wie gesagt, unterschiedliche Teile hat, da geht es auch da, einmal um eine Installation an einer Hausfassade, es geht aber auch um aufbereitete Hörbeispiele zum Thema Arbeit, es wird dann auch eine Performance dazu geben, und dieses Projekt hat wie gesagt, zum Preis X wurde es angesucht, zu einer Fördersumme, und diese Fördersumme wurde auch von der KÖR-Jury positiv entschieden.
- 67 Da ist auch dazu zu sagen, also wir handhaben das auch so, dass wir es sehr ernst nehmen, welche Summen bei uns eingereicht werden, also es ist in den meisten Fällen wirklich so, dass die Antragsteller das was sie bei uns einreichen, auch wirklich bekommen. Wir kürzen nicht automatisch, sondern sehen uns einfach die Kostenkalkulation sehr gut an und wenn die ernst zu nehmen ist – man hat ja mittlerweile doch einiges an Erfahrung schon –, wenn man sagen kann, das passt, das ist wirklich, das kostet einfach... wird dann auch diese Fördersumme im Normalfall von der Jury so angenommen und dann auch positiv entschieden.
- 68 Und da ist es dann wie gesagt so, da bekommen die Antragsteller einen Förderbrief zunächst, in dem eben die entscheidende Jury mitgeteilt wird, also in diesem Falle, dass das Projekt positiv beurteilt wurde, und wir uns freuen eben eine Förderung in der Höhe von – je nach dem was es dann ist – zuzusagen. Und mit diesem Brief haben dann – weil es ist im Normalfall so, dass die Genehmigungen noch nicht vorliegen, wenn man bei uns ein Projekt einreicht. Was auch verständlich ist, weil es ist sehr anstrengend und arbeitsintensiv. Und dann ist es natürlich immer so; Henne oder Ei. Wenn ich noch nicht mal weiß, ob ich Geld für ein Projekt bekomme, kann es einfach ganz viel verlorene Arbeit und Energie sein das die Künstler hineinstecken. Und dann haben sie zwar die Genehmigungen, aber das Geld dafür nicht.
- 69 Das heißt man kann das Projekt bei uns zumindest einreichen, ohne dass die Genehmigung vorliegen muss. Weswegen wir aber dann sagen, wenn es eine positive Entscheidung gibt, wir stellen, wir schreiben den Förderbrief, wo dann auch andere Dienststellen – der Stadt zum Beispiel – oder auch andere Fördergeber, zumindest auch schriftlich sehen können, ja, es ist von der KÖR eine Förderung zugesagt, in der Höhe von... was wir aber eben noch nicht tun können, ist schon einen Vertrag mit dem Künstler oder der Künstlerin zu unterschreiben, das können wir erst tun, wenn die Genehmigungen vorliegen und wenn das Projekt nicht zu 100 % jetzt von uns gefördert wird, wenn man wirklich das Gesamtbudget zusammen hat, oder zumindest der Künstler weiß, wie viel hab ich, muss ich gegebenenfalls mein Projekt nochmals adaptieren, kann ich vielleicht nicht alles was ich wollte damit umsetzen?

- 70 Dann gibt es auch immer noch Gespräche, im Normalfall, oder schön ist natürlich wenn das Projekt auch genauso wie es eingereicht wird umgesetzt werden kann, aber es gibt dann auch die Möglichkeit immer wieder mit uns zu sprechen, um zu sagen, ich habe die Förderung von der Stelle nicht bekommen, das bedeutet, ich muss vielleicht den Projektzeitraum etwas abkürzen, oder ich muss ein Projekt ein bisschen kleiner machen, ich kann vielleicht nicht mit so vielen anderen arbeiten, die teilnehmen wollten. Also das wird dann immer, das wird mit uns rückgesprochen, und solange das aber immer noch in einem Rahmen ist, der für uns vertretbar ist, bleiben wir bei unserer Fördersumme und schließen dann eben den Vertrag ab, wenn man wirklich weiß, so sieht das Projekt jetzt aus. Da muss dann auch die Kalkulation nochmal adaptiert werden, gegebenenfalls auch der Zeitplan und die Projektbeschreibung nochmal adaptiert werden, und dann können wir eben einen Fördervertrag abschließen.
- 71 Da vereinbaren wir an sich immer eine Ratenzahlung, dann schaut man sich einfach an: Kostenkalkulation aus wie viel Geld benötigt der oder die gleich am Anfang? Und dann meistens gibt es zwei bis drei Raten, also die eine die man dann wirklich gleich nach der Vertragsunterzeichnung auszahlt, im Normalfall dann noch eine zweite Rate bei der Eröffnung des Projektes und dann eine letzte, nachdem man uns die Abrechnung vorgelegt hat. Und wir versuchen bei diesen eingereichten Projekten, versuchen wir dahin gehend noch zu unterstützen, dass wir zumindest beim Servizieren und Hilfestellungen geben; wo müssen welche Genehmigungen eingeholt werden.
- 72 Dieser Prozesse muss allerdings der Antragssteller oder die Antragsstellerin selber dann tun, also wir können da helfen, wir können unterstützen, aber wir können es nicht führen. Wir helfen dann auch immer noch; was braucht's für Versicherungen, wo muss man einfach, wo gibt's Firmen, mit denen man vielleicht arbeiten kann, und begleiten dann die Förderprojekte, gewisse Schritte müssen aber die Antragssteller selber machen. Und bei diesen Projekten liegt auch die Verantwortung und die Haftung beim Antragsteller.
- 73 Wenn wir jetzt Projekte initiieren, also die Jury, wenn die Jury sich etwas selber überlegt, machen das alles wir. Also da ist dann die KÖR – da steht dann mein Name überall drunter und ich hafte für die Projekte, die wir umsetzen. Und ich, wir gehen dann genau auch diese Genehmigungsschritte und laufen sämtliche Genehmigungsprozesse durch, wie sonst die Antragsteller auch müssen. Also wir haben da auch keine, kriegen da auch keine Ausnahmegenehmigung, sondern wir müssen genauso wie alle anderen eben die Projekte dann bei den jeweiligen Magistraten einreichen, die zuständig sind, und dort dann eben die Genehmigungen holen.
- 74 • **KA:** Das heißt, da kommt die Ideensetzung dann selbst von dieser fünfköpfigen Jury?

- 75 • **A:** Von der künstlerischen Jury, genau. Deswegen sag ich; das eine ist wie gesagt, das aktive, oder das aktivere; dass man wirklich sagt, ok, momentan, wir haben einen Call zum Klima ausgelobt, das war eben die Idee der Jury, und ansonsten haben aber eben die Antragsteller komplett die Möglichkeit Projekte einzureichen zu einem Thema, das sie selbst interessiert.
- 76 • **KA:** *Ok, diese Frage ist vor allem interessant für die aktiv initiierten Werke: Wie werden die Orte für diese Werke ausgesucht, wie kommt das zustande?*
- 77 • **A:** Immer wieder unterschiedlich.
- 78 Eine, es gibt, wir haben ja auch immer wieder Kooperationsprojekte, die habe ich vorhin noch nicht genannt. Das heißt, dass wir uns entweder Kooperationspartner suchen oder eben Bezirke zum Beispiel an uns herantreten und sagen, wir hätten da einen Ort, wir hätten da einen Ort, der keine Ahnung, eine Geschichte oder ein... ist irgendwie so grausig – so wie der 20. Bezirk an uns herantreten ist und gesagt hat, bei ihnen im Bezirk einen Platz der Kinderrechte, der aber so gar nicht kindgerecht [lacht] aussieht und gestaltet ist. Ob wir uns nicht überlegen können, in Kooperation mit dem Bezirk dort, ein Projekt zu setzen. Also auch da ist es so, dass immer wieder Orte an uns herangetragen werden, einfach mit der Bitte, könntet ihr euch das mit eurer Jury anschauen, ... So kommen wir manchmal zu den Orten.
- 79 Oder, dass die Bezirke einfach sagen, sie wünschen sich, oder sie würden sich wünschen, dass mal wieder ein KÖR-Projekt bei ihnen im Bezirk umgesetzt wird und wir machen dann Begehungen. Also wir gehen dann wirklich mit jemandem vom Bezirk einfach durch und schauen uns an; wo gäbe es künstlerisch interessante Orte. Das können dann Feuermauer sein, das können, keine Ahnung, am Donaukanal irgendwelche Flächen sein, das können wirklich Plätze sein, wo man sagt, ja, da kann's mal was gebrauchen.
- 80 Also das ist dann wirklich ganz unterschiedlich, wie diese Orte dann auch ausgesucht werden.
- 81 • **KA:** *Sie haben gerade gesagt, wenn von Bezirken die Vorschläge kommen, dann sprechen Sie wirklich von beispielsweise Bezirksvorstehern?*
- 82 • **A:** Und Kulturkommissionen. Also das sind dann Kulturkommissionen, die dann einen Antrag stellen, das sind, manchmal sind's Bezirksvorstellungen, wobei die natürlich auch sehr stark auf das reagieren, was bei ihnen im Bezirk gewünscht wird. Also es läuft oft über die Bezirksvorstellungen, wie wir diese Informationen bekommen, dass es eben eine Gruppe von Bürgern und Bürgerinnen gibt, die wünscht sich – keine Ahnung – eine Zeichnung am Kreisverkehr.

83 Und dann schauen wir uns das mit der Jury an und überlegen, ok, sind das auch wirklich geeignete Orte, überhaupt für unsere Projekte. Weil es gibt manchmal, das ist das was man nicht sieht, es gibt ja immer wieder Flächen, da ist so viel drunter, unter der Oberfläche, dass man eigentlich überhaupt keine Chance hat, irgendwas dorthin zu machen. Weil die Leitungen nicht überbaut werden dürfen, weil man dort kein Fundament setzen darf, was man aber oft bräuchte, und und und. Also es gibt da ganz viele technische Rahmenbedingungen auch. Oder weil die Gehsteigbreite nicht breite genug ist, weil dort die Feuerwehruzufahrt ist. Also das sind dann alles Dinge, die ja nicht sofort mitbedacht werden. Und wir schauen uns das dann nach den unterschiedlichsten Gesichtspunkten an und es wird dann entschieden, ja, das ist ein Ort, wo etwas möglich ist, was könnte gut dorthin passen. Oder nein, das ist aus unterschiedlichsten Gründen, macht's dort keinen Sinn.

84 • **KA:** *Was wären da so Gründe, Kriterien für die Auswahl eines Ortes?*

85 • **A:** Es ist schon wirklich, also welche Gestaltungsmöglichkeiten habe ich? Also es gibt auch immer mal Orte, die sind dann vielleicht einen Quadratmeter groß... und so dicht verbaut, also wo man dann sagt, es ist zwar eine schöne Idee, aber es sollte auch noch die Kunst ein bisschen Platz zum Atmen hat, und dass man dann eher sagt, also bitte, das will man eigentlich gar keinem Künstler irgendwie [lacht] auch antun, sag ich mal.

86 Das können solche Orte sein.

87 Es können dann auch wiederum Orte sein, die wirklich die geschichtsträchtig auch sind, ja, da kann man sich vorstellen, dass es ein zeitgenössisches Kunstprojekt gibt, das sich mit der Geschichte des Ortes auseinandersetzt und das auch neu interpretiert, zum Beispiel.

88 Also das ist wirklich, das ist ganz unterschiedlich, oder wie gesagt, wir hatten auch schon Flächen, die sahen zwar schön aus, aber wenn man sich dann irgendwie schlau gemacht hat, da war drunter so viel, dass man das nicht hat umsetzen können, außer man irgendwas, was irgendwie schwebt [lacht], über dem Boden. Aber da hat man da dann keine Möglichkeit gehabt, das von oben abzuhängen oder so. Also es gibt auch solche Orte.

89 • **KA:** *Sie haben gerade Geschichte angesprochen, geschichtsträchtige Orte und auch vorhin, dass von der Stadt Wien oftmals Aufträge für Denkmäler kommen. Denkmäler und geschichtsträchtige Orte sind natürlich immer, können bisschen schwieriger sein. Kommen Aufträge für Denkmäler ausschließlich von der Stadt Wien und wie gehen Sie prinzipiell mit geschichtlich brisanten Orten um?*

90 • **A:** Ja... Also es ist in den letzten Jahren, wenn KÖR ein Denkmal oder ein Mahnmal umgesetzt hat, dann war das im Auftrag der Stadt Wien. Liegt einfach auch daran, dass wir per se

nicht für Erinnerungskultur zuständig sind. Weswegen jetzt unsere Jury nicht zwingend Denkmäler oder Mahnmäler denkt, wenn es um neue zeitgenössische Kunst geht. Aber es ist auch Teil, es gehört, oder kann auch einfach zu unseren Projekten dazugehören.

- 91 Wobei es da auch, wenn ich nicht lüge, es gab auch ein sehr schönes Projekt, das sich auch mit der NS-Zeit auseinandersetzt, das war zum Beispiel eine Fördereinreichung einer Künstlerin. Von der Katrin Bolt, das Ganze heißt *Alltagskultur Mahnmal*. Und sie hatte eben die Idee, und dann auch wirklich sehr gut recherchiert, und das auch schön umgesetzt, dass sie recherchiert hat, schlimme Ereignisse, Vorfälle, die in Wien, an bestimmten Orten wirklich passiert sind, während der NS-Zeit. Und sie hat genau diese Geschichten, die niedergeschrieben wurden, von wem auch immer, hat sie wirklich als Schrift am Gehsteig, am Boden aufgetragen, und man sozusagen jetzt, während man zum Beispiel die Praterallee entlang läuft, lesen, was dort während der NS-Zeit auch wirklich passiert ist.
- 92 Also ein sehr, ein echt beeindruckendes und tolles Projekt, das einfach die Geschichte in die Gegenwart bringt und vielleicht von dem was damals an Gebäuden, an Sonstigem war, nicht mehr zu sehen ist, aber durch diese Geschichte einfach wirklich lebendig wird, und man das sozusagen, im Vorbeigehen [lacht] wirklich mitbekommt, was es dort auch schon mal gab, zu einer anderen Zeit.
- 93 Und dann haben wir natürlich die, das sind dann wirklich schwierig Orte natürlich auch, so wie wir vor paar Jahren ja umgesetzt haben, zum Beispiel das Mahnmal Aspernbahnhof, eben an der Stelle, an der der jeweilige Aspernbahnhof stand, von dem aber jetzt heute nichts mehr zu sehen ist. Und von dort wurden ja 47000 Jüdinnen und Juden wirklich deportiert und knapp 1000 sind dann wieder zurückgekommen. Und da hat man jetzt einen Park angesiedelt. Und das war natürlich auch, also das war... sehr schwierig; auf der einen Seite, sollte wirklich dort ein neues Mahnmal – zu gedenken an das Furchtbare was dort passiert ist – entstehen, gleichzeitig hat man das Ganze aber zu einem neuen Erholungsraum, städtischen Erholungsraum gemacht, wo es vor allem auch darum ging Kindern, aber eben auch älteren Menschen in der nächsten Umgebung, ich sag mal eine kleine Freizeitoase zu gestalten.
- 94 Und das sind natürlich auch immer wieder diese Spannungsverhältnisse, in denen man sich dann einfach befindet, also auf der einen Seite soll man einen Ort, also da soll ein Ort gestaltet werden, der wirklich, wo klar ist, woran der erinnert, auf der anderen Seite soll's aber ein Ort sein, wo man die Sonne genießen kann, oder, keine Ahnung, den Vögeln beim Zwitschern zuhören kann und die Kinder sollen dort guten Gewissens spielen können. Und das sind dann schon, das sind dann Projekte die inhaltlich einfach wahnsinnig schwer, und sich damit überhaupt auch auseinandersetzen mit dem

schrecklichen was dort passiert ist. Und hat gleichzeitig aber wieder ganz, ganz viele Wünsche, Bedürfnisse zu erfüllen, und eine gute Kunst soll's dann auch noch sein.

95 Und da ist es dann auch wirklich, auch die Hauptaufgabe, vor allem unserer Jury, Künstlerinnen und Künstler zu überlegen, von denen man glaubt oder weiß, dass sie sich überhaupt mit solchen Themen befassen. Und dass sie gleichzeitig aber auch das Gefühl und das Gespür haben, was kann man im öffentlichen Raum und dann auch noch in einem Park umsetzen.

96 Und dann haben wir immer noch, als dritte Ebene unsere ganzen technischen und sicherheitstechnischen Zwänge, was man eigentlich alles gar nicht darf. Also man darf nur bestimmte Materialien verwenden, es darf nichts Scharfkantiges sein, es darf nichts sein, das zum Klettern einlädt, ja, wo sich Menschen verletzen können. Das potenziert sich dann schon sehr, was alles irgendwie vor allem nicht sein darf, plus dem, was es alles können soll.

97 Und solche Wettbewerbe können manchmal sehr gut ausgehen, oder ja, manchmal ist dann vielleicht auch ein Projekt dabei, das... oder kein Projekt dabei, wo man sagt, das kann jetzt eigentlich alles, was aber auch wie gesagt kein Wunder ist, bei dem was es alles können muss.

98 • **KA:** Sie haben vorhin schon gesagt es gibt Begehungen zu den Orten... Gibt es sonst noch spezifische Merkmale solcher Hintergrundrecherchen von den KÖR Mitarbeiterinnen oder der Jury?

99 • **A:** Doch natürlich. Je nachdem, welches, was für ein Projekt es ist, gibt's auch wirklich wissenschaftliche Aufarbeitungen, die im Vorfeld beauftragt werden, also vor allem natürlich, wenn wir uns im Bereich auch der Erinnerungskultur befinden. Da wird dann auch wirklich sehr genau auch nochmal recherchiert und es werden Aufträge vergeben, was ist wirklich dort passiert, wie ist wirklich die Geschichte und damit wir dann auch den Künstlerinnen, den Künstlern die wichtigen Materialien und Informationen an die Hand geben können. Da geht's auch wirklich dann darum, dass man versucht im Archiv auch zu forschen, wie sah es früher dort überhaupt auch aus, wie hat sich auch die Umgebung zum Beispiel verändert.

10 Wie gesagt, es gehört bei uns so eine Begehung eigentlich immer mit dazu, wo man dann, also wir
0 sind dann meistens auch eine – also ganz zu Beginn machen mit unserer Jury die Begehung, dann recherchiert man zu dem Ort, indem man versucht über Bezirksmuseen, über die Bezirksvorstehungen, über Experten die sich vielleicht mit einem bestimmten Thema auseinandergesetzt haben, in dem man sich auch mit diesen Leuten auch in Verbindung setzt und einfach versucht Informationen, Pläne, man da auch schon vielleicht anhand von alten Projekten sozusagen, indem man also das auch versucht herauszufinden, also da sprechen wir jeden an, wo wir das Gefühl haben, der könnte was wissen. Und

dann geht's natürlich auch immer darum, anhand von Plänen der verschiedenen Magistratsabteilungen, anhand von Fotos, von ja, Dingen, die man dann irgendwie selber auch in Auftrag gibt, an Zeichnungen, auch ein möglichst gutes Karten- und Planmaterial den Künstlerinnen dann in die Hand zu geben, dass die sich dann auch auskennen, wo befinden sie sich, was geht eigentlich, und... ja, zumindest eine möglichst gute Grundlage dafür dann haben, sich ein künstlerisches Konzept zu überlegen.

10 • **KA:** *Ich würde noch gerne die KünstlerInnen noch mal ansprechen. Sie haben vorhin gemeint,*
1 *dass Sie bei der Jury auch auf Diversität setzen, ist Ihnen das bei der Auswahl der KünstlerInnen auch wichtig? Wenn ja, wie?*

10 • **A:** Ja, also es ist schon so, dass wir, wenn wir ganz bewusst, wenn wir Wettbewerbe ausloben,
2 wirklich bei der Auswahl der Künstlerinnen und Künstler darauf achten, dass es ausgewogen ist. Dass es je nachdem worum es sich handelt, beim Projekt, sich auch eine Diversität auch widerspiegelt. Wir bemühen uns auch, abhängig natürlich vom Projekt, nationale und internationale Künstlerinnen und Künstler auch anzusprechen und einzuladen. Und wir gehen auch so weit, dass wir auch, wenn wir eigene Wettbewerbsjurien zusammensetzen, auch da dann darauf achten, wie sind die zusammengesetzt, und dass es möglichst... gleichberechtigt auch zusammengesetzt wird.

10 • **KA:** *Das heißt Wettbewerbsjurien werden dann nochmals einzeln zusammengesetzt?*
3

10 • **A:** Genau richtig, das ist nicht so – das ist auch eine bewusste Entscheidung –, dass auch das
4 die komplette KÖR Jury entscheidet, weil die ja schon die Künstlerauswahl getroffen haben. Und deswegen ist es ganz wichtig diese Wettbewerbsjurien zusammenzusetzen, da ist dann maximal einer aus der KÖR Jury nochmal dabei und die anderen sind dann aber unabhängige Architekten, unabhängige Künstlerinnen und Künstler, je nachdem, ist jemand aus dem Bezirk nochmal dabei, die Kulturkommission, Historikerinnen – wenn wir's benötigen –, also das kommt dann auch ganz stark einfach auf das Projekt an, was da ausloben wird.

10 • **KA:** *Diese Jury wird dann aktiv eingeladen?*
5

10 • **A:** Ja genau, die überlegen wir uns. Müssen natürlich auch da Regel und Antwort stehen,
6 warum wir wen eingeladen haben, und die werden dann eben immer eigens dafür eingesetzt. Was wir versuchen, ich sag mal, ist auch den, die Vertreterin des Bezirkes, dass keine politische Jury...

10 Wir haben allerdings die Erfahrung gemacht, und deswegen kann ich's sehr gut vertreten, dass zum
7 Beispiel ein Bezirksvorsteher oder eine Bezirksvorsteherin drinsitzt. Die müssen das dann nämlich

auch hinterher im Bezirk vertreten. Und ob sie das dann aber persönlich machen, oder uns jemanden aus ihrer Kulturkommission als Vertretung entsenden, das ist dann für uns... Wichtig ist aber, dass man da auch eben, zumindest der Bezirk dahingehend miteingebunden ist, weil wir brauchen ihn für die Umsetzung. Ansonsten hat man da auch wesentlich größere Schwierigkeiten.

10 • **KA:** *Wie wird bei der Auswahl der Künstlerinnen, wird da auch irgendwie der Bevölkerung*
8 *versucht zu involvieren?*

10 • **A:** Es kommt; also nicht bei den temporären Projekten. Das ist – so ehrlich muss ich sein –,
9 also temporär heißt, bis zum zwölf Monaten im öffentlichen Raum zu sehen sind. Das sprengt komplett den Rahmen [lacht]. Und dafür, also... und... ich muss auch sagen, wenn etwas nur für vier Wochen im öffentlichen Raum steht, das muss jeder aushalten können.

11 Also ob einem das jetzt mal besser oder weniger gefällt, aber... ich mein, darum geht's auch. Also,
0 dass man mal auch mit Dingen konfrontiert wird, die man vielleicht nicht gut findet.

11 Wenn es um permanente Projekte geht, wo eben dann auch immer ein Auslobungsverfahren, ein
1 Wettbewerb durchgeführt wird, versucht man schon, wo es geht, auch Bürgerinnen und Bürger miteinzubinden. Also wir haben uns zum Beispiel, am Südtiroler Platz damals, bei der Umgestaltung, das wurde so verhandelt, dass es im Vorfeld zum einen ein Bürgerbeteiligungsverfahren überhaupt gab, also wo wirklich die Bürgerinnen und Bürger letztlich sagen konnten, was würden sie sich wünschen von der Umgestaltung, was hätten sie gerne, was soll dortbleiben, was soll weg, wie auch immer. Und dann auch in der Wettbewerbsjury wirklich eine Bürgerin aus dem Bezirk, auch mit Stimme, sozusagen dabei war. Wir versuchen auch, wir haben jetzt gerade auch wieder ein Verfahren am Laufen, wo auch wirklich, da geht's um einen Wohnbau, wo's auch wirklich darum geht, Menschen die dort wohnen mit einzubinden, da wird's dann einen Workshop geben, mit den geladenen Künstlern, wo die Leute eben auch die Möglichkeit haben, auch dort einfach ihre eigenen Ideen vorzustellen. Auch eben zu sagen, was sie sich vielleicht wünschen würden, was ihnen jetzt schon auf die Nerven geht, wie auch immer. Wo es möglich ist, wird's gemacht.

11 Es gibt auch Projekte, die sind, die bestehen eigentlich nur aus einer Partizipation, also das gibt's auch.
2 Das – muss ich mich etwas korrigieren – sind dann auch temporäre Projekte, wo es aber auch wirklich, das ist dann als partizipatives Projekt von vorne bis hinten angelegt.

11 Oder eben auch bei diesen KÖR-Jugend Projekte, wo's auch einfach stark darum ging; bitte setzt euch
3 auch mit diesen Jugendlichen wirklich auseinander.

11 Also, wo's wirklich gut dazu passt und wo's geht, wird's gemacht, aber nicht bei jedem Projekt.
4

- 11 • **KA:** Wenn wir schon bei der Bevölkerung gibt – natürlich schwer zu beobachten oft –, welche
5 Effekte würden Sie sagen, haben die ausgestellten Kunstwerke für die lokale Bevölkerung? Also sowohl positive als auch negative?
- 11 • **A:** [pause] Also man bekommt schon immer sehr deutlich irgendwie die Reaktionen der
6 Menschen mit, also sei's durch Nachrichten, die man uns schreibt [lacht], oder Anrufe die wir bekommen. Man muss ja dazusagen, überall wo KÖR ein Kunstwerk setzt, ist in unmittelbarer Nähe auch eine Tafel, mit einem Text zum Projekt und es steht der Verweis, wohin man sich wenden kann. Also, und das schaffen dann die Leute auch, das heißt, man bekommt dann schon sehr deutlich irgendwie und sehr klar auch die Rückmeldungen, was gefällt, was gefällt nicht.
- 11 Und wo man's eigentlich auch sehr gut ablesen kann, ist wie mit den Projekten grundsätzlich
7 umgegangen wird. Werden sie beschmiert, werden sie zerstört, also das, eigentlich auch immer ein sichtbares Zeichen irgendwie dessen, ob das, ob's ein gutes ist oder nicht. Weil es ist wirklich von den Reaktionen her wirklich zu spüren.
- 11 Und das ist auch sehr schön in Wien, es gibt – jetzt auch bei unseren Projekten – sehr wenig
8 Vandalismus. Dafür, dass die ja alle unbewacht, Tag und Nacht draußen stehen, muss man sagen, werden eigentlich wirklich die meisten Projekte sehr gut angenommen.
- 11 Und gut, da ist dann irgendwie... wird da irgendwie mal was eingeritzt und wird mal irgendwie ein
9 bisschen ein Tag draufgemacht, aber oft passiert wirklich zum Glück nichts. Oder es bleibt wirklich bei so kleinen... da wollt halt auch irgendwer seinen Namen dazuschreiben.
- 12 Also da merkt man dann schon auch, dass diese Projekte zumindest respektiert werden. Sie werden
0 respektiert und es gibt eine Hemmschwelle, dass man sie kaputt macht.
- 12 Und das ist schon zu spüren und das ist auch etwas was wir auch an Rückmeldung bekommen, zum
1 Beispiel auch von den Projekten die wir mit den Wiener Linien ja – mittlerweile an einigen U-Bahn-Stationen auch umgesetzt haben –, die eigentlich sagen, dort, in den Stationen in denen es permanente Kunstwerke gibt, gibt es weniger Vandalismus und Schmierereien als dort, wo keines ist. Also das ist dann schon was, wenn die Menschen dann sehen, ok, da hat sich jemand was überlegt, da hat jemand wirklich Arbeit hineingesteckt, das sind auch hochwertige Materialien, also man hat nicht irgendwas genommen, gibt es in den meisten Fällen, wie gesagt, diesen Respekt, dass man es so belässt, wie's von der Künstlerin, dem Künstler gemacht wurde.
- 12 • **KA:** Und wenn's dann Vandalismus gibt, wie gehen Sie dann damit um?
2

12 • **A:** Ja, das ist für uns auch immer ein Thema, was machen wir? Also wir müssen natürlich den
3 Vandalismus, der sicherheitsgefährdend ist, beseitigen und Sachen restaurieren lassen. Wir haben
allerdings auch die Erfahrung gemacht, wenn, also – meistens wird's beschmiert. Und wenn man jetzt
jeden Tag oder Schmiererei – je nachdem wie man's benennen will – sofort wegmacht, hat man ganz
schnell wieder einen da. Wenn aber mal einer oder zwei drauf sind – und es dürfen natürlich keine, das
ist ganz klar, es dürfen keine rassistischen oder auch sonst keine anstößigen Dinge sein, die man dort
lesen kann oder sehen kann, ja – ist es meistens besser es drauf zu lassen, weil dann kommt auch
nichts mehr dazu.

12 Also das ist, wir hatten eine sehr große Installation über ein Jahr lang in Favoriten stehen, in der
4 Fußgängerzone Favoriten, das war wirklich eine große Arbeit vom Atelier van Lieshout die einfach
aus verschiedenen – die hatten so insgesamt, sozusagen wie ein Gebäude ohne Dach ergeben. Und hat
aus unterschiedlichen kleineren Installationen und Behältern, in verschiedenen Formen bestanden. Und
ich glaub wir hatten nach der ersten Nacht nach der Eröffnung – und die waren noch schön schwarz
lackiert, naja. Und in der ersten Nacht hatten wir die ersten zwei Verewigungen und haben dann
gesagt, ok, jetzt wart' ma mal ab irgendwie, was noch kommt und dann passierte über zehn Monate
nichts. Also es ist... und das war jetzt so, das eine hat keiner von uns lesen können; wir haben versucht
herauszufinden, ob das irgendwas bedeutet und haben das durch diverseste Suchmaschinen, haben im
Bezirk angerufen, ob das irgendeine Sprache ist, die wir nicht kennen, ob das etwas ist, das wir
wegmachen müssen. Nachdem keiner draufgekommen ist, ja, haben wir's dann mal so gelassen. Und
dann kam, wie gesagt, auch ewig nichts dazu. Da ist... und es wurde auch nichts kaputt gemacht.

12 Und, ganz im Gegenteil, also es gehörte dann auch zu dieser Installation auch irgendwie ein Tisch mit
5 zwei Bänken und da ist zum Glück auch, also die wurden nicht beschmiert, wurde das Holz nicht
zerkratzt, nicht zerstört, sondern man hat's einfach benützt dort zu sitzen, die Leute haben's als
Treffpunkt genutzt, wir haben dann wirklich eine sehr große Information, was das Ganze soll, was die
Installation ist, und dann saßen halt die Menschen dort und haben sich getroffen und haben gegessen
und was getrunken... ja, der eine oder andere hat dann vielleicht auf dieser Bank geschlafen, aber...
das ist ja nichts... das gehört dazu. Also man ist im öffentlichen Raum, dann ist sozusagen auch diese
Art der Nutzung erlaubt.

12 • **KA:** *Das heißt, wie betreuen Sie Kunstwerke, nachdem sie mal stehen?*
6

12 • **A:** Es ist so, dass wir nur temporäre Kunstwerke, unsere Kunstwerke betreuen können. Und das
7 machen wir in dem wir wirklich so einen, ja, wir fahren einmal die Woche hin und schauen, wie es
ihnen geht. Und dann gibt's ein Zustandsprotokoll und dann wird vermerkt, alles in Ordnung, das ist

auch wichtig für die Versicherung, falls dann doch mal ein Vandalen Akt passiert, den wir dann der Polizei und Versicherung melden müssen.

12 Und bei permanenten Kunstwerken ist es so, weil das können wir mit unserer Struktur und der Art der
8 Subventionierung gar nicht leisten, dass wir – bevor aber schon ein Projekt ausgelobt wird, geschweige denn umgesetzt – uns schon mal mit den diversen Magistratsabteilungen der Stadt zusammensetzen und überlegen, wer könnte es denn in die Obhut nehmen und erhalten. Weil permanent in Wien dann doch meistens 100 Jahre bedeutet. Und das ist dann auch immer wieder eine spannende [lacht] – sag ich mal – Auseinandersetzung, wer wäre da bereit, das zu übernehmen.

12 Und dann, wenn es eben umgesetzt ist, wird es dann eigentlich übergeben an die Stadt Wien und dann
9 werden oftmals diese Erhaltungsfragen ausgeteilt noch. Dass dann die eine Magistratsabteilung übernimmt das, zum Beispiel wenn's noch eine Zusatzbeleuchtung oder so ist, muss man klären, dass die MA33 das an sich nimmt, wenn es eine Bodenarbeit ist, dann muss es die MA28 nehmen, wenn es etwas Dreidimensionales, was Skulpturales ist, übernimmt die MA7, und das Ganze wird dann ausverhandelt vorher und dann werden die Dinge erst umgesetzt. Vorher passiert nichts. Und das weiß auch die Stadt mittlerweile, dass wissen mittlerweile auch die PolitikerInnen. Dass ja, wir versuchen umzusetzen, was wirklich an Wunsch da ist, und das betrifft auch Kunst, aber das bedeutet einfach auch, man muss gewisse Zugeständnisse machen.

13 Und bevor das im Vorfeld nicht geklärt ist, gibt es auch keinen Wettbewerb. Also weil wir eben nicht
0 Künstler arbeiten wollen und Künstlerinnen, und dann hat man zwar einen wunderbaren, tollen Entwurf und da ist vielseitig Energie von einigen hineingeflossen, aber es kann nicht durchgesetzt werden, weil wir niemanden haben, der es erhält. Und deswegen wird bei uns viel im Vorfeld ausverhandelt. Also deswegen beziehen wir auch die Magistratsabteilungen – wir wissen, die brauchen wir dann sowieso – auch alle in diese Wettbewerbe mit ein. Die sind dann eben auch bei den Begehungen mit dabei, wir holen uns vorher die Informationen von ihnen, was darf überhaupt in die Auslobungsunterlage. Und sind die in diese Projekte immer mit eingebunden. Und dann, was im Vorfeld einfach langwieriger und zeitaufwendiger ist, was aber einfach dazu führt, dass wir dafür dann auch Projekte haben, die umgesetzt werden können, und die auch erhalten werden können.

13 • **KA:** Sie haben vorher schon kurz angesprochen, dass natürlich auch immer Äußerungen für
1 die Bewertungen der Werke sehr gerne an Sie gerichtet sind. Zwischen wem beobachten Sie Konflikte, die sich um ein Kunstwerk im öffentlichen Raum drehen? Haben Sie da vielleicht auch ein Beispiel?

- 13 • A: Ich kann nicht sagen, dass ich irgendwie eine bestimmte Personengruppe identifizieren
2 kann... und ich habe auch die Erfahrung gemacht... wenn sich Menschen aufregen, dann bei Kunstwerken oder Projekten bei denen man's echt nicht glaubt.
- 13 Also die Menschen überraschen einen.
3
- 13 Wir haben ein temporäres Projekt umgesetzt unten am Schwedenplatz, das hieß auch die schwule Sau,
4 wo sich die Künstlerin eben mit Body-Painting – also das war auch ein temporäres Mahnmal sozusagen, für Opfer der Homosexuellenverfolgung –, wo sich die Künstlerin eben mit Body-Painting hat bemalen lassen, wirklich mit Beschimpfungen hat beschreiben lassen. Davon wurden wirklich richtige Fotos angefertigt und die wurden dann in eine Installation verarbeitet und standen dann dort, für ein dreiviertel Jahr, am Morzinplatz. Wir haben uns im Vorfeld mit ihr wirklich hingestellt und haben so Q&As und wer reagiert wann, wann reagiert die KÖR, wann sollen wir ihr Dinge weiterleiten, wie sollen wir mit Beschmierungen, mit Beschimpfungen, wie auch immer umgehen....
- 13 Und ich hatte glaub ich ein, also ich hatte dann ein Telefonat und das war entzückend, muss ich sagen,
5 von einem Anrainer, der dann angerufen hat und gefragt hat und gesagt hat, er wäre jetzt Mitte achtzig, und er weiß ja schon, dass sein Kunstgeschmack sehr wahrscheinlich ein anderer ist als der von uns, aber wie lange er sich diesen dicken Popo ansehen muss [lacht]. Also es war wirklich, und einfach sehr, dem war's dann wie gesagt auch wichtig, als ich ihm dann gesagt habe, das steht jetzt nicht für ewig da [lacht], sondern er müsste jetzt halt durch diese zehn Monate durch, da kann ich ihm nicht helfen und habe ihm dann auch einfach noch einmal erklärt, wie dieses Projekt zustande gekommen ist und über die Künstlerin. Und das war's eigentlich.
- 13 Und da hatte sich aber, das war so, das während dieses Aufbaus vor Ort, gab's auch immer eine
6 Gruppe von Menschen, die haben einfach dort sich viel aufgehalten, sagen wir's mal so. Ob sie wirklich obdachlos waren, weiß ich nicht, aber zumindest, das war so deren täglicher Treffpunkt. Und die haben einfach auch gefragt, während der Aufbau tage, was das ist und von wem das ist, was das soll... und die haben dann irgendwie drauf aufgepasst. Also da sind wir dann auch mal drauf aufmerksam geworden, dass die da dann auch anderen Passanten die Arbeit erklären. Und es gab auch dann auch viel weniger Schmierereien als wir damit gerechnet haben.
- 13 Und haben wir ein anderes Projekt – das war auch ein temporäres Projekt – vor ein paar Jahren am
7 Graben aufgestellt, und das waren... so gestaltete, zwei gestaltete so Bankreihen. Die eine war schwarz-weiß gestaltet, die andere bunt. Und insgesamt zwölf Bänke, aber eben in Zweierreihen aufgestellt, immer sechs Bänke nacheinander. Und der Künstler hat einfach sehr, der hat sein eigenes

Piktogramm System entwickelt und hat einfach auf diesen Bänken verschiedene Aspekte des Lebens und der Welt abgebildet. Wir haben uns super gefreut, irgendwie, war schön anzusehen, man kann, es gibt Sitzmöglichkeiten, also nicht nur etwas was man anschauen kann, sondern man kann es auch benutzen, na mehr hat man nicht gebraucht. Also wir haben dann bis zum Bürgermeister Anrufe bekommen, weil so viele Beschwerden eingegangen sind, bei jedem. Wie wir so unverschämt und unmöglich, also wie man bitte Bänke ohne Sitzlehnen aufstellen kann. Das wäre nun wirklich das aller letzte und diese Bänke müssen am besten gestern sofort wieder dort weg. Und dann werden sie auch noch warm, wenn sie in der Sonne stehen, also das geht überhaupt nicht. Da habe ich mir dann gedacht, ok, damit hatten wir jetzt auch echt nicht gerechnet.

13
8 Also man steckt in den Menschen nicht drinnen, das will ich damit sagen. Also weswegen ich mir mittlerweile auch keine Gedanken mehr mache, wie kommt ein Projekt an. Ich lass' mich einfach überraschen, weil ich kann es sowieso nicht vorhersagen, oder wir. Man weiß es nicht; manchmal gibt's einen Trigger und die Leute, es geht nicht. Das Einzige, wo wir wissen, dass – und das ist aber auch egal wo in Wien –, der Wiener, die Wienerin reagiert allergisch auf Sound und Klang im öffentlichen Raum. Das können wir sagen. Also stell ein Klangprojekt auf und du hast Beschwerden von jedem. Völlig egal wie laut, ob nur am Tag, ob nur für fünf Minuten pro Stunde, es ist, also das ist das Einzige was man wirklich sagen kann. Es ist einfach, ist hier ganz besonders extrem, ist in anderen Städten nicht so.

13
9 • **KA:** *Das ist auch ein guter Übergang zu meiner nächsten Frage: würden Sie sagen, dass Kunst im öffentlichen Raum Angebot in Wien, im Vergleich zu anderen Städten, außergewöhnlich ist?*

14
0 • **A:** Also das was bei uns wirklich... doch mehr, also es ist kein Alleinstellungsmerkmal, aber das kommt sehr selten vor, dass wir wirklich so eine Bandbreite an Projekten durchsetzen wie wir's tun. Also wir setzen – es gibt Städte wo's nur temporäre Projekte gibt, oder nur permanente Projekte. Manche machen nur Kunst am Bau, andere nur Kunst im öffentlichen Raum, das ist wirklich etwas, was schon besonders ist, dass wir alles anbieten und umsetzen. Und es gibt... das weiß ich wirklich von keiner anderen Stadt, dass es eine GmbH gibt, in der das Ganze vereint ist. Oftmals ist es so, dass es doch angebunden ist, oder direkt eine Abteilung in der Kulturabteilung in der Stadt oder eines Landes. Oder es ist im Hoch- und Tiefbauamt mitangesiedelt. Aber dass es wirklich so ist wie bei uns, dass es eine eigenständige Gesellschaft dafür gibt, das ist schon sehr, doch, das ist schon sehr sehr selten. Also sicher auch nicht die Einzige denk ich mir, aber da könnte ich jetzt so ad hoc –, dass das so organisiert ist wie bei uns, eigentlich nicht.

14 • **KA:** *Das heißt, gibt es auch ein Netzwerk international, das in irgendeiner Art und Weise*
1 *zusammen sich austauscht?*

14 • **A:** Ja doch, man tauscht sich schon aus, also national auch. Es ist so, dass wir uns innerhalb
2 Österreichs wirklich einmal im Jahr treffen, immer in einem anderen Bundesland, und uns da auch auf dem Laufenden halten, einfach uns dann neue Projekte dann anschauen. Das auf jeden Fall. Und es gibt auch einen internationalen Austausch. Also da ist – und sich mit Deutschland regelmäßig... es gibt Berlin, es gibt auch München und... im Ruhrgebiet kennt man sich mittlerweile auch sehr gut. Mit den Hamburgern... das ist, vor allem auch aus Osteuropa gab es immer wieder in den letzten Jahren Anfragen, einfach mal einen Vortrag zu halten, einfach weil die doch auch versuchen ein Programm aufzubauen, das ähnlich ist. Wo's einfach auch darum geht, wie geht das, was sind das für Projekte, was kann ich mir darunter vorstellen. Da gibt's schon zum Glück einen Austausch, ja. Ist auch immer wieder absolut spannend, einfach wie, ja, was sind das für Projekte, einfach auch zu sehen, wie unterschiedlich die Möglichkeiten sind, mit Städten und Ländern. Also Wien ist sehr restriktiv in dem was man hier darf. Also ich bin auch bei Kollegen aus Österreich immer wieder sehr begeistert, was die alles machen dürfen, was bei uns verboten ist. Und dann gibt's aber auch wieder sehr ähnliche Probleme, die man hat, wo man dann auch natürlich sich gerne austauscht, was gibt's für Lösungsansätze, was hat funktioniert, was nicht. Das ist schon, doch, das passiert und ist auch sehr wichtig und sehr gut.

14 • **KA:** *Dann auch noch recht spannend bezüglich der Orte, wo Kunst im öffentlichen Raum*
3 *tatsächlich passiert, würden Sie sagen, dass öffentliche Kunst die Wohnqualität eines Bezirks erhöht?*

14 • **A:** Sie kann, doch das würde ich schon sagen, sie muss nicht, das glaube ich ist immer etwas,
4 etwas sehr Wichtiges, aber sie kann, sie kann es. Es geht wirklich darum auch mit Kunstwerken und Projekten auch Identitäten zu schaffen... Und das ist schon – das merkt man auch –, das ist schon wichtig, auch für ein neues Grätzl. Dass es sowas gibt; das gehört ihnen, das gibt's nur bei ihnen.

14 Deswegen ist es ja auch wirklich wichtig, dass die Projekte auch sehr ortsspezifisch sind.
5

14 Also so wie man es vielleicht früher gemacht hat, dass man gesagt hat, ah, da gibt's eine Skulptur, die
6 kann ich dahin, dahin oder dahin setzen, das wird ja – oder zumindest bei uns – nicht mehr gemacht. Sondern es geht dann wirklich darum, dass Projekte speziell, ganz spezifisch für einen Ort, für... ich meine natürlich, die Menschen, die dort leben können, sich verändern, das ist ganz klar, aber dass es wirklich speziell gedacht ist, für eine bestimmte Situation.

14 Und das kann sich dann schon wirklich positiv auf die Lebensqualität auswirken. Oder dass man auch
7 einfach mal – ich meine das gehört ja auch dazu –, keine Ahnung, man hat auch mal eine bisschen eine andere Möblierung, die irgendwie interessant ist, die witzig ist, die gleichzeitig von den Kindern zum Spielen genutzt werden kann und die dann wirklich einlädt, sich dort zu treffen, weil's irgendwie dort was ganz Spezielles dann gibt. Und von dem her, ja, kann es das, aber es muss nicht.

14 • **KA:** *Dann umgekehrt, glauben Sie, dass es auch Gentrifizierungsprozesse evozieren kann, also*
8 *Wegziehen sozial schwacher Personengruppen oder AnwohnerInnen?*

14 • **A:** Also es wird natürlich auch... immer wieder versucht, das als Instrument diesbezüglich zu
9 nutzen. Ich glaube nicht, dass die Kunst oder ein Kunstprojekt per se, das alleine schafft. Das glaube ich jetzt auch nicht, also da würde man dem Ganzen zu viel Gewicht auch auf die Schultern laden, da gehört dann immer wesentlich mehr noch dazu. Aber es ist natürlich auch eine, es da immer wieder ein Zwiespalt, gerade diese Zwischennutzungen, ja. Wenn man dann sagt, ok, jetzt dürfen da irgendwie die Künstler mal kommen und dort auch irgendwie zum einen die Erdgeschosszonen irgendwie wunderbar nutzen und für ihre Ateliers, und da vielleicht im öffentlichen Raum auch was verändern. Und wenn's dann irgendwie auch eine, ein besseres Image hat, dann können wir's teurer irgendwie weitervermieten, verkaufen, und so. Ich sage nicht, dass es diese Strategien nicht gibt, die gibt's, da braucht man nicht drum rumreden, aber... ich glaube wie gesagt auch nicht, dass das alleine hinbekommt und es kommt ja dann auch wirklich darauf an, was ist dann auch wirklich sichtbar, also vor allem im öffentlichen Raum.

15 • **KA:** *Das heißt, haben Sie irgendwelche spezifischen Versuche, Strategien, um solche Prozesse*
0 *zu verhindern?*

15 • **A:** Also wir jetzt von dem her per se nicht, weil man uns dahin gehend auch gar nicht so
1 instrumentalisieren kann, weil es geht da ja dann meistens um die Nutzung von Räumen... Und das, dafür, das ist nicht unser Metier, sozusagen. Und was wir auch per se nicht machen, ist, dass wir da jetzt irgendwie grundsätzlich leerstehende Büroräumlichkeiten bespielen, also die Schaufensterflächen oder so. Also das ist, diese Projekte sind, also ich glaube in den letzten zehn Jahren, weiß gar nicht, ob wir überhaupt eines umgesetzt haben. Da werden wir auch weniger, sozusagen, mit genutzt. Und man hat natürlich schon dann auch, auch wenn's jetzt vielleicht darum geht, ein Gebäude, oder auch eine Platzgestaltung mitzukonzipieren, ich meine, dann hat man schon auch die Möglichkeit, auch als Künstlerin und Künstler, anhand der Entwürfe, etwas zu gestalten. Also deswegen verkaufe ich jetzt nicht irgendwelche Gebäude drum herum zu einem besseren Preis.

- 15 • **KA:** *Ok, ich glaube ich bin jetzt tatsächlich bei meiner letzten Frage. Wie sieht's um die*
2 *Zukunft aus um KÖR? Gibt's Überlegungen zu einer möglichen Ausweitung?*
- 15 • **A:** Ja, doch, also das ist insofern, also wir haben jetzt die Möglichkeit uns vom Team her noch
3 mal zu erweitern, um die Position einer kuratorischen Leitung. Dahingehend weil auch, absolut legitim, auch der Anspruch aus der Stadt gestiegen ist, was auch nochmal stärker Vernetzung, Vermittlung, Öffentlichkeitsarbeit und solche Dinge betrifft. Es soll auch nochmal interdisziplinärer gearbeitet werden. Und was wir sehr gerne machen, was aber in der momentanen [lacht] personellen Besetzung so nicht möglich ist, also wir sind alle ausgelastet genug. Und von dem her freut's uns sehr, dass nicht nur Wunsch und der Anspruch von Seiten der Stadt da ist, sondern dass man uns auch die Möglichkeiten gegeben hat, dass wir das ausweiten.
- 15 Insofern sehe ich positiv in die Zukunft, wir merken natürlich, dass Corona eigentlich uns geholfen hat
4 in der Aufmerksamkeit und in der Bewusstseinsfindung der Menschen, weil, glaube ich, viele sich das erste Mal damit auseinandergesetzt haben, was ist denn eigentlich in meiner nächsten Umgebung. Wie schaut denn die eigentlich aus und was habe ich eigentlich für Möglichkeiten und auch Ansprüche an meinen öffentlichen Raum drum herum. Man war natürlich zurückgeworfen auf sich selbst, auch, ok, ich kann einmal um den Block gehen, aber weiter soll ich eigentlich nicht. Und das hat natürlich schon dazu geführt, dass viel mehr Menschen sich mal angeguckt haben, was ist eigentlich da, drum herum, um mich herum und was fehlt mir vielleicht auch, ja.
- 15 Insofern ist es, ist da die Ausgangssituation eigentlich eine sehr gut... und ich hoffe auch, und das ist
5 momentan auch schon zu spüren, dass es eben in verschiedensten Bereichen einfach Thema ist. Und da werden wir jetzt versuchen, ja, in Gesprächen mit jedem so ungefähr, das auch weiter zu etablieren und da noch mehr Möglichkeiten noch zu finden. Auch das was wir tun noch umzusetzen und das noch besser irgendwie an die Menschen zu bringen.

ANHANG D: Transkript Frau B. (Community Outreach)

- 1 Transkript, Frau B. /Arens, 16.6.2021 – 12:15 – 13:45, persönliches Gespräch beim Belvedere 21, Aufnahme und Namensverwendung zugestimmt.
- 2 **Protokoll für das Gespräch vor Beginn der Aufnahme:**
- 3 Frau B. und ich haben uns schon zweimal vorher getroffen: das erste Mal am 23.5.2021 für eine Nachbarschaftsforum-Erkundung und einen Besuch bei den Laaer Bergbauern. Hier war zwar keine

Kunst zu sehen, aber ich wurde diversen Kulturinitiativen des zehnten Bezirks vorgestellt. Das zweite Mal war am 7.6.2021 bei einem Spaziergag des Community Outreach: *In Sorge bleiben*.

Feministische Bewegungen für andere Zukünfte. Neben dem diskursiven Fokus, der von Frau B. gelegt wurde, wurden auch kurze Texte mit Bezug auf den Jugoslawienkrieg gelesen und besprochen.

4 **16.6.2021:**

5 Ich habe Frau B. vor dem Eingang des Belvedere 21 getroffen. Als sie eintraf, sind wir sofort hinter das Gebäude in den anliegenden Skulpturengarten gegangen, den sie auch sofort als „Ausweitung vom Ausstellungsraum“ betitelte. Ihr Fokus lag dann aber zunächst auf der neuen Verbindung zum (unter der Verwaltung der Stadt Wien liegenden) Schweizer Garten; Während der Park zwar schon immer direkt anliegend war, wurde erst im Jahre 2020 ein Tor, also eine direkte Verbindung zwischen Skulpturengarten mit dem Schweizer Garten, eingeführt. Dies sei eine „museumspolitische Entscheidung“ gewesen, um den Schweizer Garten mehr nützen zu können und Besucher*innen beider Bereiche für den jeweils anderen Teil animieren zu können. In der Folge zeigte sie mir noch die Werke des Skulpturengartens, ehe ich sie nach dem Einverständnis für Tonbandmitschnitt und Namensverwendung fragte.

6 • **Frau B.:** Lois Weinberger, ganz ein wichtiger österreichischer Künstler, der ganz viel an dieser Schnittstelle von Kultur und Natur gearbeitet hat.

7 Und eben hier, er arbeitet ja ganz oft mit Flugsamen, also Erden aus verschiedenen Gegenden Wiens, auch von Bauplätzen, stellt das dahin und lässt es mal ein paar Monate stehen. Und es passiert ganz was, weil es werden diese Neophyten sich ausbreiten, es werden Flugsamen ausgebreitet und so weiter. [Pause]

8 Und ich mein, ich weiß schon, du arbeitest im öffentlichen Raum und wir sind hier in einem semi-öffentlichen Raum, wir sind nicht ganz draußen im öffentlichen Raum, aber wir sind auch nicht mehr drinnen in der Institution. Und das ist dieser Wild Cube, der auch so funktioniert. Den gibt's ja an ein paar Orten in Österreich, in Innsbruck, in Graz und hier eben in Wien. Und das ist dieser Eisenkäfig... die Idee ist die: es kommt – in der Skulptur drinnen ist Erde und in dieser Erde wächst was halt vorbeifliegt, das ist das Konzept hinter dieser Installation von Lois Weinberger.

9 Und da lehnt er sich eben an, an den White Cube der eben da als das Ausstellungsideal für Künstler und Künstlerinnen der Moderne galt und eben mit diesem autonomen Kunstbegriff auch zu tun hatte. Und er stellt dem eben seinen Wild Cube entgegen.

- 10 Und kannst dir ja vorstellen wie's ist, also im Herbst und im Winter sieht das natürlich ganz anders aus, also ohne Blätter und ohne grün. Und jetzt ist so total prachttvoll, so in seiner vollen Blüte. Und das verändert sich natürlich auch jedes Jahr, weil da kommen Samen dazu, manches geht dann weg, manches wird größer. Und letztes Jahr wurde das auch von einer Landwirtschaftsökologin und einer Künstlerin gemeinsam, der Inhalt mal kartiert, um einmal zu sehen; was hat sich da angesammelt. Und das ist auch ganz interessant, hat mal einfach mal so eine Bestimmung von 2020 und dann kann man in zehn Jahren schauen, was hat sich verändert, was ist noch da, was ist dazu gekommen.
- 11 Das ist der Wild Cube vom Weinberger und das ist hier diese Schereninstallation von der Valie Export, Doppelgängerin. Das steht jetzt schon länger hier, kann aber sein, dass es vor's Haus kommt, das ist noch nicht sicher. Es ist auf alle Fälle schon länger da und es ist vorläufig, bis wir keinen anderen Platz gefunden haben, bleibt's auch hier.
- 12 Und man sieht, das ist ein schöner Garten, da gibt's viele Möglichkeiten auch was zu machen. Hier ist so eine Fläche, hier war letztes Jahr das Sommerkino und wird auch heuer sein. Auch unsere Veranstaltungsreihe hat hier stattgefunden. Da siehst du schon, das ist quasi die Seitenwand vom Blickle Kino, da haben wir ja auch dieses Kino im Haus.
- 13 Genau, und wir werden heuer unsere Reihe da machen, bei diesem Cap von der Sagadin. Und dieses Cap hat auch eine interessante Geschichte; das wurde beauftragt von Kunst im öffentlichen Raum Wien, 2018, im Helmut-Zilk-Park. Der Helmut-Zilk-Park, du weißt, der ist da im Sonnenviertel, beim Hauptbahnhof. Und das stand dort für ein Jahr, war als temporäre Skulptur beauftragt, mit der Möglichkeit es zu verlängern. Und es gibt diesen Ort nicht mehr, wo dieses Cap entstand, weil da mittlerweile eine Haltestelle entstanden ist.
- 14 [kurze Pause in der wir uns unter die Kappe gesetzt haben]
- 15 Dieses Cap stand dann dort drüben ein Jahr und dann hat die Maruša mir und dem Museum angeboten, ob uns das interessieren würde, diese Installation eine Zeit lang übernehmen. Wir waren alle total begeistert und positiv und wollten das aber gerne ein Stück weit weiter weg haben vom Museum. Und das ging aber nicht im Schweizergarten, die Verhandlungen mit der Stadt Wien; da gibt's schon so viel Kunst, wir wollen nicht noch was. Und wir haben dann diesen Ort gefunden, der natürlich super ist und diese Installation wird jetzt auch verwendet von uns für Veranstaltungen. Auch von anderen im Haus. Und Ja... natürlich wär's besser, wenn's ganz im öffentlichen Raum stehen würde, das ist aber halt nicht möglich. Es bezieht sich halt so auf Hip Hop und Jugendkultur, an die Breakboys und Breakgirls angelehnt und soll auch so bisschen auf dieser Plattform eine Bühne sein, vor allem für

junge Frauen und Mädchen, um sich dort was anzueignen. Also du siehst eh, was hier steht; Speakers-Corner, alles mögliche. Genau, und so werden wir's jetzt verwenden. Und das ist natürlich auch ein Stück weit offen und eine Einladung an's Publikum, diese Skulptur auch zu verwenden.

16 • **A:** *Großartig. Dann würde ich an dieser Stelle gerne noch ein wenig zurückspulen und noch ein paar einleitende, organisatorische Fragen stellen. Sie haben gesagt, seit 2018 arbeiten Sie jetzt für's Belvedere 21?*

17 • **B:** Genau, wir können gerne bei Du sein, bei der Community Outreach sind wir alle immer per Du, darauf bestehe ich auch bisschen. Und bist ja auch zu mir, um was über die Community Outreach zu erfahren, also gerne per du.

18 Und ich bin hierhergekommen am 1. Oktober 2018, habe ich hier begonnen, auf einer neuen Stelle, einer Stelle als Kurator, Kuratorin von Community Outreach. Und das war natürlich eine museumspolitische Entscheidung, so eine Stelle auch zu implementieren. Ich habe also hier begonnen 2018 im Oktober, habe vorher 10 Jahre in der Erste Stiftung gearbeitet mit Kunst und Kultur-Projekten mit Schwerpunkt in Osteuropa. Davor in Norwegen, in Oslo, in einem Office for contemporary Art Norway. Und davor in Innsbruck, in der – damals hieß es noch Galerie im Taxispalais. Genau. Das sind meine beruflichen Stationen und studiert habe ich Malerei und Grafik beim Gunter Damisch auf der Akademie der bildenden Künste. Und eben, schon sehr viel Kunst- und Kulturtheorie bei Ute Meta Bauer, damals hieß es noch Institut für Gegenwartskunst, heute ist es das Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften auf der Angewandten Wien. Und eben postgradual auch noch mal, einiges später, in Schweden, in der Kunstakademie in Malmö, das gehört zur Kunstuniversität Lund, so einen Postgraduate in Critical Studies. Das ist zu mir, so persönliches und berufliches und seit wann ich hier bin.

19 • **A:** *Ok. Und gab's da vorher – vor allem im beruflichen – auch schon erste Auseinandersetzungen zu Kunst im öffentlichen Raum?*

20 • **B:** Ja, natürlich. Ich habe einige Projekte umgesetzt, vor allem in Innsbruck. Also in der Stadt Innsbruck. Alles ausgehend von der Landesgalerie. Aber eben dann Projekte für den öffentlichen Raum. Also mit der Christine Brandauer, eine Tiroler Künstlerin, gab's eine Billboard-Aktion – also Plakat-aktion – ein Klassiker für Kunst im öffentlichen Raum. Und auch mit Ken Lum, ein kanadischer Künstler, der auch hier wichtige Arbeit hat, in der Karlsplatz-Passage mit diesem Pi, von dem ist ja diese Arbeit Pi. Und das ist auch eine Arbeit von ihm im öffentlichen Raum und ich habe mit ihm eben in Innsbruck gearbeitet.

- 21 Dann gab's interessante Projekte in Norwegen, auf den Lofoten, das ist ganz ein wichtiges Projekt, wenn's um Kunst im öffentlichen Raum in der Peripherie geht. Und zwar heißt das Artscape Nolan – das ist auch für dich interessant, dann für die Recherche. Also praktisch, so heißt eben der Norden von Norwegen. Lofoten sind ja Inseln, auch noch ein Stück auf dem Festland. Das ist ein Projekt, viele Jahre wurde da verschiedene internationale Künstler und Künstlerinnen eingeladen, um da Projekte zu realisieren. Unter anderem Dan Graham... ich habe jetzt die List nicht so im Kopf. Ich erinnere mich immer total gerne an diesen Dan Graham Pavillion, weil der in the middle of noway so einen supergeilen Spiegelpavillion hingestellt hat. Und das war einfach ein sehr großes internationales Projekt und mit dem hatte ich auch peripher zu tun in meiner Zeit in Oslo.
- 22 Und natürlich in meiner Zeit in der Stiftung, in der Erste Stiftung, diese Kunst- und Kulturprojekte in Osteuropa. Ein ganz wichtiges Projekt in Bukarest, das immer noch so eine Art Meilenstein ist: Public Art Bucharest. Und das war von einem deutsch-rumänischen Kurator – Marius Babias – der mittlerweile den neuen Berliner Kunstverein schon seit vielen Jahren leitet. Und der hat lokalen Partnern vor Ort in Bukarest dieses Riesenprojekt geplant und auch dann umgesetzt. Und so gab's eigentlich schon immer wieder, in meiner ganzen Laufbahn eigentlich, diese Berührungen mit Kunst im öffentlichen Raum.
- 23 • **K:** *Und jetzt bei Community Outreach, bei wie vielen Projekte, wenn du das ungefähr einschätzen kannst, hast du schon mitgearbeitet?*
- 24 • **B:** Naja das Community Outreach bin ja ich...
- 25 • **K:** *Ok, sagen wir Belvedere 21 prinzipiell.*
- 26 • **B:** Genau, ich entwickle die Projekte und setze sie auch um. Also wir haben... vom inhaltlichen her, was noch wichtig ist, ist zu sagen, um auch zu verstehen, wie die Institutionen funktionieren. Also die Stelle ist ja – meine Stelle ist angesiedelt bei den Kuratoren und Kuratorinnen. Weil, natürlich gibt's im Haus auch eine große Abteilung für Kunstvermittlung, es gibt Marketingabteilung, du weißt die Museen sind sehr spezialisiert und ausdifferenziert. Es gibt für jeden Bereich unterschiedliche Zuständigkeiten. Und dieser Fakt aber, dass es angesiedelt ist in der kuratorischen Abteilung, gibt mir eine große Freiheit in der Planung und Umsetzung. Weil ich muss nicht Inhalte vermitteln die im Haus sind, was mich von der Kunstvermittlung unterscheidet, weil die vermitteln ja die Ausstellungen die im Haus sind.
- 27 Die machen dann ein Kunstvermittlungsprogramm zu Joseph Beuys, zu Weinberger, Ugo Rondinone kommt im Herbst.

- 28 Und ich unterscheide mich dadurch, dass ich das nicht mache, dass ich hauptsächlich Vermittlung mache, außerhalb des Hauses. Meine Projekte finden außerhalb des Museums statt.
- 29 Und ein ganz wichtiges Projekt, das es nach wie vor gibt, das ich gestaltet habe, war eben das Nachbarschaftsforum.
- 30 Und das ist ein Treffen, das regelmäßig stattfindet – wir treffen uns alle sechs Wochen. Und treffen uns mittlerweile nicht mehr im Haus – wir haben begonnen natürlich im Haus. Am Anfang, als das begonnen hat das Forum sich im Haus getroffen, auch um herauszufinden, was wir gemeinsam machen wollen. Und mittlerweile machen wir Erkundungstouren und das heißt halt auch, dass immer jemand anderer auch Gastgeber oder Gastgeberin ist. Und das hat auch mit dem Wunsch zu tun, dass man sich gegenseitig besser kennenlernt, die Initiativen besser versteht, die es hier in der Nachbarschaft gibt.
- 31 Und das war so das erste Projekte und da möchte ich auch noch was ausführen. Weil das hat ja einen Grund warum es hier das Community Outreach gibt und ein Nachbarschaftsforum daraus entstand. Also diese ganze Gegend und das Belvedere 21 hat sich in den letzten Jahren sehr stark verändert und verändert sich noch. Früher war diese Gegend hier eher an der Peripherie wahrgenommen, die Wahrnehmung dieser Gegend war an der Peripherie, und das hat sich seit 2015, seit hier der Hauptbahnhof ist, stark verändert. In der Wahrnehmung ist die ganze Gegend viel näher ins Zentrum gerückt. Aber nur in der Wahrnehmung! Der Weg zum Karlsplatz ist immer noch derselbe. Du hast vorher 15 Minuten gebraucht und jetzt brauchst* auch 15 Minuten, aber in der Wahrnehmung hat sich da was verändert. Und der Hauptbahnhof ist ja ein neuer Kopfbahnhof, also ein neuer Hauptbahnhof für Wien und eben der Südbahnhof – der vorher hier war – ist diesem neuen Hauptbahnhof gewichen. Und der Südbahnhof war historisch ein wichtiger Hub, der Südeuropa und auch Nord- und Westeuropa verbunden hat, der auch einen wichtigen Busbahnhof untergebracht hat in diesem Gebäudekomplex.
- 32 Und warum sage ich das? Weil das einfach – durch diesen Fakt, dass hier Hauptbahnhof war und auch was er historisch bedeutet, nämlich als ein Platzhalter für Arbeitsmigration seit der K&K-Zeit, also seit der Monarchie. Dann nochmal als Ankommensbahnhof für sogenannte Gastarbeiter aus dem ehemaligen Jugoslawien und der Türkei. Dem Gastarbeiterabkommen, das in den 1950er Jahren abgeschlossen wurde, dann nochmal in den 60er und 70ern.
- 33 Also weil das einfach immer ein wichtiger Hub war, wo Leute aus der Türkei oder aus dem ehemaligen Jugoslawien in Wien ankamen, um dann natürlich von dort auch nochmal für den Urlaub in ihre Herkunftsländer zurückgefahren sind.

- 34 Und dann nochmal die Wichtigkeit des Südbahnhofs, die Rolle, die er gespielt hat in den Bosnienkriegen in den 1990ern, wo hier viele Kriegsgeflüchtete aus Bosnien herkamen. Die dann wieder von einer ehemals jugoslawischen Diaspora empfangen wurden und denen da halt Tipps gegeben wurden und die da so erst versorgt wurden. Und viele von denen blieben ja dann hier, weil im Unterschied zu 2015 konnten ja sehr viele Menschen in Österreich aufgenommen werden.
- 35 Und 2015 dann noch mal mit Kriegsgeflüchteten aus Syrien, die aber hauptsächlich diesen Bahnhof genutzt haben, um weiter zu reisen; weiter nach Deutschland, nach Nordeuropa, nach Skandinavien. Aber die sind alle wichtige Anknüpfungspunkte geht, mit denen ich in der Community Outreach arbeite.
- 36 Also das hat sich verändert. Und das ist praktisch hier ein neuer Stadtteil entstanden, also 40000 Büros und Wohnungen. Und das hat natürlich was gemacht, auch mit dieser Nachbarschaft. Es gibt dieses Sonnwendviertel neu, das ist hier, über die Gleise drüber. Mit vielen Wohnprojekten, selbstverwalteten Wohngruppen, selbstorganisierten Wohnprojekten. Und es gibt unglaublich viele Kulturinstitutionen in dieser Nachbarschaft.
- 37 Wir sind an einer Bezirksgrenze; wir haben Postleitzahl 1030, also dritter Bezirk. Aber über die Straße drüber ist schon der zehnte. Wir grenzen an, an den vierten und an den fünften Bezirk. Also es ist so ein; hat mit einer Bezirksgrenze zu tun und mit dem Arbeiten in verschiedenen Bezirken und eben nicht mit... wir machen nicht nur was für den zehnten Bezirk, ich mache nicht nur was für den dritten Bezirk. Sondern ich habe mehr an so eine Achse gedacht, die vom Karlsplatz weggeht, also sagen wir mal grob: vom Karlsplatz unten, bis rauf zu Brotfabrik, da waren wir eh schon am Anfang, im zehnten Bezirk.
- 38 Und habe mir das mal angeschaut: wenn man so einen Kreis zieht, mit dem Belvedere im Mittelpunkt und eben dem Einzugsgebiet: das ist dann eben das Einzugsgebiet für das Nachbarschaftsforum. Wir haben dann gezielt geschaut; welche Institutionen mit Kunst und Kultur gibt's in der Nachbarschaft und für wen könnte das interessant sein.
- 39 Und mittlerweile ist ein großer Verteiler entstanden, mit vor allem Vertreterinnen aus Kunst- und Kultureinrichtungen, privaten Nachbarn, Künstlerinnen und Künstlern – ein Mix würde ich sagen. Und es sind auch Vertreterinnen dabei vom Kulturraum Zehn, das ist ein Verein für Alltags- und Bezirkskultur. Heeresgeschichtliches Museum kommt zum Nachbarschaftsforum, die sind ja da im Arsenal. Dann Baugruppen im Sonnwendviertel, Gleis 21, Bikes and Rails. Grüner Markt. Also da gibt's ja unglaublich viele neue Wohnprojekte, die sehr interessant sind und auch sehr engagiert und motiviert.

- 40 Und warum erwähne ich das? Weil, für mich war klar, in einer ersten Recherche, war klar, ok, ich möchte da bezirksübergreifend arbeiten, ich möchte da entlang einer Achse denken.
- 41 Aber ich möchte auch, vor allem, dass die Leute sich vernetzen.
- 42 Weil ich habe so ganz viele Einzelgespräche geführt und da war eigentlich klar: jeder hat so tolle Ressourcen, die Baugruppe A wird tolle Räume, die Baugruppe B macht eigentlich das gleiche wie die Baugruppe A, weiß aber nur nicht, dass sie das gleiche machen. Und dann habe ich mir gedacht: ok, eigentlich braucht's sowas, so ein simples Tool, so ein Vernetzungsforum.
- 43 Und so entstand eben die Idee des Nachbarschaftsforum. Und da geht's eben schon darum; es ist natürlich offen für alle, spricht schon vermehrt diese Nachbarschaft an. Es ist ein Forum um sich auszutauschen und zu vernetzen, um zu schauen, wo gibt's Synergien. Und auch mittel- und längerfristig, um auch gemeinsam Projekte zu machen.
- 44 Also das ist das Nachbarschaftsforum.
- 45 Und neben dem Nachbarschaftsforum setze ich verschiedene Akzente, die auch mit diesem eben bereits erwähnten Zugang zum Garten zu tun haben. Wir hatten letztes Jahr hier eine Intervention von Marlene Hausegger, einer Wiener Künstlerin, die ich gebeten habe, eine Intervention/ Installation zu machen, die sich auf diesen direkten Zugang jetzt bezieht, den es gibt seit einem Jahr jetzt, zwischen dem Schweizer Garten und dem Skulpturen Garten des Belvedere 21.
- 46 Und sie hat dann eine schöne Installation entwickelt, eine Art Sonnensegel, das sich auch auf so radikale Designgruppen aus den 70ern bezieht. Und eben: Do you want to sit in the sun, do you want to sit in the shadow? Also lieber ein Platz an der Sonne oder lieber ein Platz im Schatten? Und wir haben dann um dieses Segel herum Veranstaltungen gemacht. Wir haben gemeinsam gelesen, also so ein kollektives Lesen von Texten mit dem Thema Ökologie, Klimawandel. Wir haben von der Marlen Haushofer *die Wand* gelesen, aber auch von der Maja Lunde diese Klimatetralogie gelesen. Henry David Thoreau, *The Walden*. Und eben so verschiedene Bücher gemeinsam.
- 47 Und wir hatten auch kurze Vorträge.
- 48 Die Eva Berger – Kunsthistorikerin, spezialisiert auf Gartenanlagen – hat einen Vortrag gehalten.
- 49 Und die Anita Fuchs, eine Künstlerin aus Graz, hat im Rahmen dieser Installation drei Biodiversitätsspaziergänge angeboten. Und war eben einer draußen im Schweizergarten – weil ich dir ja gesagt habe, mit diesem alten Baumbestand, da wo's einfach einen ganz interessanten Baumbestand gibt im Schweizer Garten. Fand eine Tour im Garten statt.

- 50 Dann gab's eine Nachtfalterbeobachtung, auch im Schweizer Garten.
- 51 Und die dritte Tour hat uns rausgeführt, aus dem Schweizer Garten raus, auch in die Brachen. Eigentlich auf die Baugruben und Bauplätze der Nachbarschaft, wovon's sehr viele gibt. Um dort zu schauen, was sich dort ansiedelt. Was diese Flugsamen bringen und was sich dort für Vegetation ansiedelt.
- 52 Und das war so letztes Jahr dieses Programm im Rahmen des Community Outreach, das mit diesem Zugang zu tun.
- 53 Dann haben wir angefangen mit einem öffentlichen Mikrofon, also Open Mic-Format, das die Künstlerin Susanne Schuda, die ich da eingeladen habe, das mit mir zu entwickeln und die das total großartig adaptieren konnte für den Lockdown. Weil wir konnten hier zweimal das Open Mic live stattfinden lassen, dann kam aber wieder der Lockdown im März und dann hat die Suanne entschieden, weil es gab viele Rückmeldungen aus der Nachbarschaft – weil beim Open Mic geht's darum sich selbst zu präsentieren, das eigene Projekt, oder mit einem Anliegen zu kommen – die Susanne hat das dann im Lockdown so gemacht, dass sie zu den Leute gegangen ist und mit ihnen gefilmt hat und dann eben kurze Clips entstanden sind.
- 54 Und wir machen mit dem Open Mic jetzt dann weiter im September.
- 55 Und da gehen wir, sind wir nicht mehr hier im Museum und auch nicht nur im Internet, sondern wir sind dann hinterm Hauptbahnhof, bei dieser Installation, die du dir wahrscheinlich auch noch anschauen wirst, weil die sehr interessant ist, bei dem Favorit, bei diesem Pavillon von Transparadiso, der von Stand 129 programmiert wird, bis zum Herbst. Und da machen wir ein Gastspiel mit dem Open Mic am 2. September.
- 56 Genau. Also das sind so wichtige Projekte, innerhalb der Community Outreach, auch wiederkehrende Formate. Wiederkehrend: dieses Open Mic findet seit letztem Jahr statt, findet heuer auf alle Fälle nochmal statt.
- 57 Diese Biodiversitätsspaziergänge werden auch weiter gehen. Diese Sonnensegelinstallation war für letztes Jahr, also das war ja eine temporäre Installation, die wir auch immer bei dem Termin auf- und wieder abgebaut haben. Die gibt's in der Form heuer nicht, oder halt nicht mehr.
- 58 Dafür ist das [zeigt auf die Kappe unter der wir sitzen] neu, das Cap ist Ende letzten Jahres dazu gekommen, dieses Cap von der Maruša.

- 59 Und es kamen viele Stadtpaziergänge dazu. Also wir machen auch Erkundungstouren im Zuge des Nachbarschaftsforum. Also wo du dabei warst, war eigentlich mehr die Ausnahme, weil eigentlich ist es so – am ersten Juli ist das nächste, da schauen wir uns Cape10 und central university an. Da gehen wir wohin, treffen uns dort und bekommen von denen eine Führung durch das Haus.
- 60 Und dann machen wir noch ein Plenum und tauschen uns aus, was wir noch brauchen voneinander.
- 61 Und wir haben ja richtig einen Spaziergang gemacht da beim letzten Mal. Und Spaziergänge mache ich auch, da mache ich – da warst du eh auch dabei – *in Sorge bleiben*, feministische Abendspaziergänge für... ich habe den ganzen Titel nicht, den kann man eh im Internet nachschauen. Auf jeden Fall heißt der Spaziergang in Sorge und es sind eben diese feministischen Abendspaziergänge. Und da wollten wir mehr machen, konnten aber nicht so viel machen wegen dem Lockdown. Und hatten jetzt schon einen, durch das Arsenal, der schon sehr lange geplant war.
- 62 Da wo wir dann verschiedene Texte lesen. Und diese Spaziergänge gab's schon letztes Jahr. Heuer gab's erst zwei.
- 63 Einen, der fand im öffentlichen Raum, aber mit Anweisungen per Smartphone und der jetzt im Juni war ja im Präsenz und es wird wieder einen geben im Herbst. Und das ist auch Teil der Community Outreach.
- 64 Und dann was noch Teil der Community Outreach ist, ist diese Queer History Tour. Auch ausgehend vom Belvedere, vor allem von Prinz Eugen, weil das ist auch so eine Neubewertung dieser historischen Figur von Prinz Eugen, der ja unser Patron ist, quasi unser Hausherr vom Belvedere.
- 65 Und wo Andreas Brunner, ein Historiker aus Wien, der auch dieses Zentrum für queere Stadtgeschichte co-leitet – das heißt QWIEN. Der hat sich nochmal historische Quellen angeschaut, auch nochmal neu gelesen und neu gewertet, um auch nochmal Aussagen zu treffen zu der Queerness, die Homosexualität von Prinz Eugen. Auch über seine Kunstsammlung gearbeitet hat und wo dann auch ein ganz toller Text entstanden ist, der auf der Website erhältlich ist, also den kann man sich runterladen. Und ausgehend von diesem Text, haben wir eben nochmal diese Queer History Tour angeboten.
- 66 Ja und jetzt muss ich kurz überlegen, was haben wir noch. Wir haben im Sommer wieder so Biodiversitätsspaziergänge. Ich mache so eine Art Klimaforum zum Thema Kunst und Ökologie mit der Gabriele Sturm. Aus dem soll auch eine langfristiges Projekt entstehen.

- 67 Und es gab am Sonntag hier so eine Art Crip Convention, das war auch im Rahmen vom Public Programm. Und seit ich im Haus bin gibt's viele Synergien zwischen dieser Veranstaltungsreihe und der Community Outreach.
- 68 Und es gab am Sonntag auch diese Crip Convention, wo sich Leute mit speziellen Bedürfnissen, mit Behinderungen, zu einem Netzwerk treffen, zusammengefunden haben, um auch herauszufinden, was sie gemeinsam machen. Ja, das sind so die Projekte in der Community Outreach.
- 69 • **A:** *Super. Ok. So wie ich das online gesehen habe, bist du auch die einzige die bei Community Outreach arbeitet, oder?*
- 70 • **B:** Ja, also die Abteilung ist sehr klein, das bin ich. Und natürlich habe ich viel Kontakt und Austausch mit Kolleginnen aus dem Marketing, aus der Kommunikation, aus der Kunstvermittlung und natürlich auch mit anderen Kuratoren. Wie soll ich's jetzt sagen, ich mache vieles selbst, aber ich mache nicht alles selbst, das geht auch gar nicht. Ja. Ich arbeite da mit verschiedensten Abteilungen im Haus zusammen, um diese Projekte aufzustellen.
- 71 Und ich arbeite auch nicht Vollzeit – also vierzig Stunden –, sondern auf dreißig Stunden, weil ich auf Elternteilzeit bin mit meiner Tochter, die fünf Jahre alt ist.
- 72 • **A:** *Das heißt, wo genau sind dann deine Verantwortungen und wo überschneiden sie sich mit den anderen Abteilungen, die mithelfen?*
- 73 • **B:** Naja, also die Programmierung – die inhaltliche Hauptverantwortung – die Programmierung, liegt bei mir, beim Community Outreach.
- 74 Bei Public Programm gibt's eine zweite Kuratorin, die Claudia Slaner, mit der ich diese Veranstaltungsreihe programmiere. Die Veranstaltungsreihe – eben das Public Programme des Belvedere 21 – gibt's seit 2018 unter dem Namen *gemeinsame Wagnisse*. Und das ist auch so ein guter Übertitel, natürlich ändert sich jedes Jahr der Untertitel.
- 75 Wir hatten 2019 so einen Schwerpunkt zu: das gute Leben für alle. Wo es einfach um Fragen der Verteilungsgerechtigkeit, Umverteilung ging. Auch Co-Existenz der Arten damals schon. Große Frage Kunst und Ökologie, auch Ökofeminismus kommt rein. Wir hatten auch 2019, so im Juni, einen Programmschwerpunkt zu Queer im Belvedere.
- 76 Und haben dann 2020 fortgesetzt mit der Veranstaltungsreihe unter dem Titel *Draußen sein*.
- 77 Es hieß auch *Draußen sein*, weil wir das hierher, in den Skulpturengarten verlagert haben.

- 78 Und heuer haben wir, so als Übertitel, bisschen Soziale Plastik eigentlich. Einerseits Joseph Beuys 100. Geburtstag, andererseits ist er einfach mit seinen Konzepten der sozialen Skulptur und der sozialen Plastik einfach eine Schlüsselfigur, auch für die Community Outreach, auch für diese Arbeiten.
- 79 Was es eben heißt Community Outreach zu machen, also eben sich wegzubewegen von der Institution, rauszugehen in den öffentlichen Raum, dort in die Nachbarschaft, und sich eben in verschiedene Gruppen und Gruppierungen, auch zu Gruppen und Gruppierungen, die vielleicht im Museum nicht stark vertreten sind oder die gar nicht so oft ins Museum gehen, hinauszustrecken.
- 80 Und da ist eben Joseph Beuys eine wichtige Figur – es gab ja auch eine schöne Joseph Beuys-Ausstellung im Haus. Und deswegen ist eben dieses Jahresthema soziale Plastik.
- 81 Und wir hatten schon im März, wir haben jetzt verstärkt Programm im Juni. Im Juli haben wir immer viel, weil wir eben diesen Queer im Belvedere Schwerpunkt haben, und es kommt dann noch was im Juli und im September dazu.
- 82 Und das programmiere ich nicht alleine, das programmiere ich gemeinsam mit Kollegin Claudia Slaner, die hier Kuratorin ist für Film, also für's Blickle Kino auch zuständig ist.
- 83 Und sonst kann ich sagen, das ist in der Organisation der Veranstaltungen und in der Vermarktung oder Bewerbung des Events, habe ich zu tun natürlich zum einem mit Events. Das ist die Abteilung die Veranstaltungen organisiert. Mit dem Marketing natürlich, wo auch die Kommunikation – das ist ja bei uns eines, Kommunikation und Marketing. Also die Abteilung, die die Projekte bewirbt und vermarktet, auf Social Media hauptsächlich. Und kommuniziert; also Presseaussendung gab's auch schon zu Queer in der Belvedere. Das ist dann mit der Kommunikation. Und dann noch inhaltliche Abstimmung auch teilweise mit den Kollegen und Kolleginnen in der Abteilung KuratorInnen. Also mit anderen Kuratoren und Kuratorinnen.
- 84 Und eigentlich für mich auch wichtig und interessant; mit dem Research-Center. Das Belvedere hat ja dieses tolle Research-Center, das im unteren Belvedere die Räumlichkeiten und mit denen sich auch immer wieder Projekte ergeben.
- 85 Ja, aber im Großen und Ganzen würde ich sagen, ich bin diese Abteilung alleine. Und ich betone das auch deswegen, weil ich da ein starkes Interesse habe, dass diese Abteilung wächst. Also ich könnte mir gut vorstellen, dass mehr Leute in dieser Community Outreach Abteilung arbeiten.

- 86 • **A:** *Du hast die Ziele schon bisschen angeschnitten, von Nachbarschaft einbinden, Community erreichen und auch eben Personen anzusprechen, die vielleicht ins normale Museum nicht unbedingt kommen würden. Hast du das Gefühl, dass diese Ziele erreicht werden?*
- 87 • **B:** [kurze Pause]
- 88 Bei der Community Outreach gibt's ja verschiedene Definitionen und es gibt auch verschiedene Schnittmengen mit so einer Begrifflichkeit wie Kunst im öffentlichen Raum. Also unter Community Outreach verstehe ich auch so etwas wie aufsuchende Kulturarbeit, so als Definition. Also dass Kunst und Kultur dorthin geht, wo die Menschen leben, wo sie ihre Freizeit verbringen. Und das ist eben oft nicht dort, wo Museen situiert sind.
- 89 Also Museen sind ja oft in der Innenstadt, im Zentrum. Und bevölkerungsstarke Teile sind halt oft an der Peripherie von Städten. Wir haben hier dasselbe Beispiel, also der zehnte Bezirk ist ja einer der bevölkerungsstärksten Bezirke Wiens und beherbergt kein großes Museum. Also das ist an der Bezirksgrenze, aber wir haben eben noch diese Postleitzahl 1030.
- 90 Also eben mit den Angeboten dorthin zu gehen, wo die Menschen wohnen, also ihre Freizeit verbringen. Das wird unter aufsuchender Kulturarbeit verstanden.
- 91 Es wird darunter verstanden niederschwellige Angebote zu machen; niederschwellig heißt nicht nur kostenlos oder kostengünstig, sondern auch möglichst barrierefrei und das betrifft alles: also da geht's um accessibility at large. Accessibility heißt nicht nur, dass ich mit meinem Rollstuhl wo hin fahren kann, sondern auch, dass es in einer adäquaten Sprache, inklusiven Sprache, auch einfachen Sprache was angeboten wird, wo viele Menschen einen Bezug herstellen können und nicht das Gefühl haben, da müssen sie erst ein Seminar besuchen, um das überhaupt zu verstehen. Also das meint man auch mit diesen niederschweligen Angeboten.
- 92 Und dann ist es halt wirklich, also es geht um diese Begrifflichkeiten: diese aufsuchende Kultur hat halt auch was damit zu tun mit Inklusion, Partizipation, Diversität...
- 93 Inklusion heißt mal inklusive Angebote zu machen, Angebote niederschwellig zu halten.
- 94 Dann eben partizipativ: dass die Leute auch ihre Wünsche äußern können. Dass die Leute sich auch zu einem gewissen Stück einbringen können und dadurch auch selbst verwirklichen können.
- 95 Und Diversität ist natürlich ein Riesenthema, das meiner Meinung nach viel zu langsam geht und wo viel mehr gepusht werden muss und einfach auch mit Hochdruck gearbeitet werden muss, um auch Angebote die Museen machen viel diverser zu machen, um auch viel diversere Gruppen anzusprechen.

- 96 Und ich würde sagen; ja. Ich habe natürlich eine Erfolgsbilanz für mein Community Outreach Projekt. Aber natürlich ist mein Desiderat, dass da noch mehr passiert, noch mehr Erfolge einfährt. Aber für das, was es bis jetzt ist und sein konnte, finde ich es sehr... erfolgreich. Und warum finde ich das? Weil's eine große Sichtbarkeit hat, es hat viel Visibilität, es bekommt viel Interesse. Aber mir gibt auch das Recht, wenn ich sehe, wer kommt zu den Veranstaltungen.
- 97 Dass einfach ganz klar ist, ok, wir machen jetzt im Juli wieder, zum zweiten Mal eine Veranstaltung, da geht's um die, also es heißt *Geschichten wieder erzählen*, und es geht im größeren Bild um den Genozid in Srebrenica, der im Rahmen vom Jugoslawienkrieg stattgefunden hat, 1995 in einer bosnischen Kleinstadt. Und dieser Schwerpunkt hat natürlich damit zu tun, dass es eine große, ehemalige, also ex-jugoslawische Diaspora gibt in Wien.
- 98 Und es leben auch viele Künstler und Künstlerinnen in der Stadt, unter anderem zum Beispiel Nina Kusturica, Filmemacherin, die auch was machen wird, wieder im Juli. Und letztes Jahr hatte ich da eben den Schwerpunkt auf Literatur eigentlich – obwohl das stimmt nicht, es war auch Ana Hoffner dabei, eine bildende Künstlerin, die Nina Kusturica, Filmemacherin. Dann eben Autoren; die Babi Markovic und der Marko Dinic, zwei SchriftstellerInnen.
- 99 Und heuer ist es so, dass Jasmila Žbanić, eine bosnische Filmemacherin, die ja auch für den Auslandsoscar nominiert war, mit ihrem Film *Quo Vadis, Aida*, der eben über den Genozid in Srebrenica handelt. Sie habe ich eingeladen, mit ihr bin ich schon seit, weiß nicht, wahrscheinlich 15 Jahren im Austausch und arbeite immer wieder mit ihr. Sie wird alte Filme von sich zeigen, die Nina Kusturica auch einen alten Film. Also alte Filme, die eben in dieser Zeit entstanden sind, in dieser Zeit des Bosnien-Krieges, also in dieser Zeit 1991-1995.
- 10
0 Und dann war eben letztes Jahr diese Veranstaltung und danach hat mich eine Frau angesprochen, die im Publikum war, und hat gesagt, sie hat einen Chor bosnischer Frauen in Wien, den Mimosen-Chor. Und hat mir davon erzählt und dann haben wir uns mal getroffen und dann habe ich gesagt, bleiben wir im Kontakt, weil ich mache nächstes Jahr sicher wieder was zu dem Thema. Und jetzt ist es so, dass sie heuer auftreten werden. Also dieser Mimosen-Chor, die Frau, die verantwortliche, die mich letztes Jahr drauf angesprochen hat, tritt jetzt am achten Juli mit ihrem Chor – das sind 15 bosnische Frauen, die schon lange in Wien leben, teilweise schon die österreichische Staatsbürgerschaft haben – die treten dann auf mit dem Chor.
- 10
1 Und das ist auch für mich... das verbuche ich auch in meiner Erfolgsbilanz. Also auch diese, so Akzente zu setzen, Beziehungen aufzubauen und dann aber auch mit einem Commitment dranzubleiben an diesen Beziehungen. Weil das ist das eine, so eine, so ein Vertrauen zu bekommen,

von denen mit denen ich arbeite – also Nachbarn und Nachbarinnen –, aber dann ist das andere, diese Beziehungen zu pflegen und eben da an diesen Beziehungen dranzubleiben.

10 Und ich habe das auch schon öfter gesagt, auch in Interviews, ich sehe meine Arbeit schon auch zu
2 einem gewissen Stück so, dass ich Beziehungen kuratiere. Ich verwende eben bewusst dieses Wort des Kuratierens, weil der Kurator, die Kuratorin, das Wort kommt einfach von der Sorge – also cura, der Sorge und der Fürsorge. Also für eine Sammlung sorgen, aber auch füreinander sorgen und ich spreche in diesem Zusammenhang eben ganz gerne davon. Also Community Outreach heißt auch Beziehungen zu pflegen, im Sinne, dass man sie kuratiert.

10 Und genau, und dann habe noch andere so Stehsätze, weil ich sehe natürlich auch wie die Community
3 Outreach – und das ist auch was, was ich in meiner Erfolgsbilanz verbuche – wie halt die Community Outreach auch die Institution nach innen verändert. Das ist auch so einer meiner Stehsätze; outreach ist inreach.

10 Also wenn sich eine Institution entscheidet, sowas wie Community Outreach anzubieten, heißt das
4 auch, dass sich die Institution nach innen verändern sollte. Weil es geht darum, Denkmuster aufzubrechen, den Finger dahin zu legen wo's wehtut, auch dahin zu zeigen, zu sagen; ok, es geht nicht, im Jahr 2021, dass nicht mindestens 50 % Künstlerinnen gezeigt werden im Museum, es braucht viel mehr queere Positionen, People of Colour Positionen, diversere Positionen einfach im Museum, auch in den Ausstellungen. Und das merke ich schon, dass sowas auch durch die Community Outreach, wie soll ich sagen, so ein Prozess angestoßen wird. Ich würde nicht sagen, dass wir da schon bei einem Ergebnis sind, aber es wird angestoßen dadurch.

10 • **A:** Könntest du – am besten anhand des letzten Projekts – den Prozess erklären, von der
5 Ideensetzung bis hin zu dessen Realisierung?

10 • **B:** Naja, also zum einen; also im Museum hat man schon ganz andere Vorlaufzeiten. Also so
6 ich plane immer so, ich würde sagen, acht bis zehn Monate im Voraus. Was im Museum eher kurzfristig ist, weil im Museum, das Ausstellungsprogramm steht fest bis 2025/26, also Jahre im Voraus. Und da bin ich schon eher kurzfristig und habe halt diese zehn Monate.

10 Und da gibt's halt dann inhaltliche Schwerpunkt die immer wiederkommen. Zum Beispiel im März,
7 Internationaler Frauentag, also einen Fokus auf etwas feministisches zu machen. Dann eben im Juni mit Queer in der Belvedere, also im Juni Pride-Month und dann mit dem Queer in der Belvedere zu arbeiten, also das Museum queer zu lesen, ja. Das was schon da ist im Museum, aber auch queere Inhalte hinzuzufügen.

- 10 Und dann gibt's halt, würde ich sagen, so anlassbezogen, oder das was halt, ich weiß nicht, es gibt so
8 viele Baustellen zur Zeit. Also so was wie Klimawandel. Also sich mit so einem Thema zu befassen, mit Kunst und Ökologie, weil's eben viele Künstlerinnen gibt, die eben an dieser Schnittstelle arbeiten. Also so etwas. Das ist ein Thema, an dem ich immer wieder dran bin.
- 10 Ja und so würde ich sagen, also auch das was ich vorhin gesagt habe, das mit dem guten Leben,
9 Verteilungsgerechtigkeit und Umverteilung; natürlich sind das auch Themen die sowieso in der Luft liegen, weil du hast auch von den vereinten Nationen diese 17 Nachhaltigkeitsziele, dieses sustainable development goals, natürlich ist das auch eine interessante... Vorlage würde ich nicht sagen, aber es ist eine interessant Vorgabe mit sowas auch im Community Outreach zu arbeiten, mit diesen Ideen.
- 11 Genau, und dann entsteht die Idee, und dann wird die Idee, kommt zur Umsetzung, in dem Sinne, dass
0 hier ein Datum gefunden wird, das ist ja in einem großen System und das muss in ein System abgebildet werden, damit dieser Termin überhaupt sichtbar wird in dem Programm. Dann geht die Pressearbeit los.
- 11 Und, was aber hier wichtig ist und das ist für alle Projekte in der Community Outreach so, dass es
1 einen bestimmten Spielraum geben muss, wo sich das Projekt bis zum Schluss verändert. Und das ist eben da, wo die Leute reinkommen. Also wenn das praktisch stattfindet und dann halt von den Leuten mitgeformt wird und das passiert und die Leute fordern das auch ein.
- 11 Du hast das vielleicht auch schon gehört in den Interviews, Kunst im öffentlichen Raum hat einen
2 großen Schwerpunkt hier, in Favoriten, vor zwei Jahren und die Nachbarn und Nachbarinnen waren teilweise enttäuscht, dass sie da nicht mehr eingebunden waren.
- 11 Und das ist halt immer so eine Gratwanderung; inwieweit öffnet man diesen Prozess und lässt Leute
3 mitreden und inwieweit sagt man, ok bisher ist es ok wenn Leute mitreden, aber dann muss auch ganz klar sein, eine Entscheidung trifft dann ein Kurator, eine Kuratorin oder eine Jury. Und in diesem Spannungsfeld entstehen die Projekte von mir, fürs Belvedere 21.
- 11 Also Vorlauf so zehn Monate, dann wird das im Groben mal so abgesteckt der Rahmen für die
4 Projekte und dann geht's in die Umsetzung.
- 11 Und was auch noch wichtig ist, ich arbeite ja in fast allen Projekten mit Künstlern und Künstlerinnen
5 vor allem zusammen, und so werden diese Projekte gemeinsam eben entwickelt. Und diese Künstler mit denen ich arbeite, haben auch alle eigentlich einen Bezug zu dem Belvedere 21 in dem Sinn, dass sie entweder aus der Nachbarschaft sind oder ihr Atelier in der Nachbarschaft haben, hier die Gegend gut kennen über viele Jahre.

11 6	• A: <i>Das heißt die Ideen selber kommen dann quasi aus einem Dialog mit den KünstlerInnen?</i>
11 7	• B: Ja... also teils teils. Die kommen aus einem Dialog mit den Künstlerinnen aber auch aus einem Dialog mit den NachbarInnen. Aus verschiedenen Dialogen mit verschiedenen Stakeholdern, würde ich sagen. [Kurze Pause] Weil zu den Stakeholdern natürlich auch die Direktion und die Leute im Haus gehören.
11 8	• A: <i>Ok. Ich würde dann noch gerne auf die Orte und vor allem die Auswahl der Orte eingehen. Wie werden die Orte für Projekte ausgewählt und ist die Bevölkerung auch bei dieser Auswahl inkludiert?</i>
11 9	• B: Ja, also die Orte... ich mein... jetzt... den Schweizer Garten haben wir selbst gewählt als Ort, da haben die Nachbarn nicht mitgesprochen.
12 0	Auch bei diesen Touren, bei diesen Biodiversitätsspaziergängen zum Beispiel, die hat sich die Künstlerin überlegt, nach verschiedenen Gesichtspunkten, die für diese Tour relevant waren. Also wo sind die guten Brachen, wo sieht man was, auf welchem Bau.
12 1	Und dann ist es schon so, also wenn ich im Sonnwendviertel was mache, das geht ja gar nicht ohne die Nachbarschaft. Ich kann das gar nicht so genau differenzieren, weil die so Teil dieses Programms sind. Also wenn ich jetzt sage, – das entsteht jetzt im Nachbarschaftsforum, wenn ich sage, ok ich würde eigentlich ganz gerne nächstes Jahr mehr im Sonnwendviertel machen, was schlägt ihr vor. Und so entsteht das dann, wo die Leute schon wissen, das funktioniert hier gut an diesem Standpunkt, an diesem nicht.
12 2	Und so entsteht das, die Wahl der Orte.
12 3	Und dann würde ich sagen, dass es auch teilweise vorgegeben ist, ja, wo du Veranstaltungen machen kannst, wo du was machen kannst, und wo nicht. Also es ist eine Mischung, aus dem wo; auch in einem Dialog entsteht das.
12 4	Aber es ist ganz klar, dass die Community Outreach geht immer in periphere Orte. Ich gehe nicht mit der Community Outreach an den Stephansplatz. Also ich mach was im zehnten Bezirk, ich mache was im dritten Bezirk, im Arsenal, aber ich mache sicher nicht was... es ist keine Notwendigkeit mit der Community Outreach in der Innenstadt was zu machen. Ich habe auch schon mit der Seestadt Aspern, also mit dem Reinhold Zisser gesprochen, dass das auch interessant wäre mal dort was zu machen. Also eigentlich geht es mit der Community Outreach auch darum mal weiter wegzukommen. Mir

schwebt dann auch eine Bundeslandtour oder sowas vor, oder überhaupt, mal Wien zu verlassen. Was könnte man mit einer Stadt die so nahe ist wie Bratislava machen.

12 • **A:** Und wenn man dann diese Orte hat, die sind ja oft mit einer sehr spezifischen Geschichte
5 aufgeladen. Wie sieht da der Umgang damit aus?

12 • **B:** Also das habe ich ja vorhin schon gesagt, wie es überhaupt zu der Community Outreach im
6 Haus kam, also mit der Geschichte des Südbahnhofes, dann natürlich dieser Spaziergang, wo du dabei warst, ins Arsenal. Also was hat das für eine Geschichte und vor allem was für eine Gegenwart, das ist ja das spannende daran, an dem heeresgeschichtlichen Museum. Oder auch wenn wir so Queer History Touren machen, über Prinz Eugen, also definitiv, ja, Geschichte spielt immer eine Rolle, wird immer berücksichtigt. Manchmal gehen wir auch von der Geschichte aus für unsere Touren.

12 • **A:** Das heißt es gibt dann auch spezifische Hintergrundrecherchen?
7

12 • **B:** Ja genau. Also bei der Queer History Tour, die ja auch von einem Experten gemacht wird,
8 der Andreas Brunner, ist zum einen Historiker. Zum anderen ist der auch – also du brauchst ja in Wien, wenn du so Stadttouren machen willst, also Stadttouren; den feministischen Spaziergang kann jeder machen. Aber ich kann nicht dir was anbieten als Stadttour, wo du bezahlst und wo ich dich dann durch die Stadt führe. Das kann ich nur machen, wenn ich eine zertifizierte Fremdenführerin bin, da ist in Wien das Gesetz sehr streng. Und der Andreas Brunner hat diese Lizenz, ist quasi Austrira-Guide, und kann diese Touren machen. Genau, und dann hat er ja vorher schon diese ganzen Orte recherchiert, die Hintergründe, zu denen wir dann da gegangen sind.

12 Also wir sind im Belvedere gestartet, runter zum Theater Akzent, dann noch in die Favoritenstraße, in
9 verschiedene Häuser in der Argentinierstraße und sind dann geendet unten, bei der Rückseite vom Karlsplatz, beim Wohnhaus von Schubert.

13 Und da ist natürlich die Recherche, die Hintergrundrecherche von ihm. Oder auch ich mache
0 manchmal die Recherche, eine Hintergrundrecherche, wenn's wo notwendig ist. Auf alle Fälle bauen wir auf, wie soll ich sagen... es ist ganz klar, dass es um eine gewisse Wissenschaftlichkeit geht und dass diese Informationen auch wirklich stimmen und dass man da keinen Blödsinn verzapft. Dass das überprüf bar ist.

13 • **A:** Gibt's da dann auch einen Austausch mit den BezirksvorsteherInnen des zehnten, vierten,
1 fünften und dritten Bezirks?

13 • **B:** Ja. Ja, den gibt's, aber das könnte mehr sein. Das ist aber ein eigenes Thema, um das kurz
2 zu beantworten. Es gibt den Austausch, aber es könnte mehr Austausch sein. Für mich ist das halt kein
Manko, bei den Bezirksvorstehern wird das als Manko gesehen, dass wir bezirksübergreifend sind.
Weil die Bezirksvorsteher sind entweder für den Zehnten zuständig oder für den Dritten.

13 Aber ich bin halt mit meiner Community Outreach, oder wie mit der Community Outreach, sind nicht
3 nur für den Dritten und für den Zehnten zuständig, sondern wir machen was für den Dritten, für den
Zehnten, für den Vierten und für den Fünften und eigentlich für alle. Weil die Programme sind ja alle
public, also da kann ja kommen wer möchte.

13 • **A:** *Das heißt da kommt's dann manchmal auch zu Reiberein?*
4

13 • **B:** Nein, aber es gibt einfach ganz... wie soll ich dir das erklären... es sind einfach
5 verschiedene Zuständigkeiten.

13 Das Belvedere 21 gehört zum Verbund der Galerie Belvedere, wir haben drei Standorte: unteres
6 Belvedere, oberes Belvedere und hier Belvedere 21, das Museum für zeitgenössische Kunst ist ein
Bundmuseum und wird vom Bund verwaltet und finanziert.

13 Und die Bezirksvorsteher sind ja in Wiener Bezirken zuständig, das hat was mit der Verwaltung der
7 Stadt Wien zu tun. Also da gibt's schon mal so verschiedene Verwaltungsebenen; das eine ist Bund
das andere ist Stadt. Und dann gibt's einfach ganz unterschiedliche politische Interessen.

13 Also ich habe ein gutes Verhältnis mit zum Beispiel dem Markus Franz, der ist im zehnten Bezirk, die
8 machen auch viel und wir sind auch dran und weil wir auch im Dialog sind mit dem Bezirk, was eine
Art von Sichtbarkeit angeht, Visibilität von diesem Nachbarschaftsforum zum Beispiel. Da war der
Wunsch, oder ist der Wunsch in einem Plan sichtbarer zu werden. Und da bin ich zum Beispiel mit
dem Markus Franz – also nicht direkt mit ihm, sondern mit dem Harald Schuster, das ist sein
Pressesprecher. Also wir sind da gut vernetzt und wir haben einen Austausch.

13 • **A:** *Du hast es eh schon kurz angesprochen, bezüglich der Auswahl der KünstlerInnen. Gibt's
9 da einen Anspruch aus Diversität zu erreichen?*

14 • **B:** Natürlich, klar. Also ich arbeite, nicht ausschließlich, aber hauptsächlich mit Künstlerinnen.
0

14 Und dann ist es mir einfach wichtig die Themen, die wir bearbeiten und die ich da erschließe, aus der
1 Kunst, also aus der Kunst heraus das zu machen. Also aus einer Perspektive der Kunst heraus. Also
eben mit Künstlerinnen und Künstlern zu arbeiten.

14 2 Und dann ist es schon so, dass die halt meistens einen lokalen Bezug haben. Also entweder hier die Gegend gut kennen, in der Gegend schon gearbeitet haben zum Beispiel. In der Umgebung des Belvedere, Belvedere 21, in der Nachbarschaft vernetzt sind, entweder hier arbeiten oder leben, so würde ich sagen. Aber natürlich, das ist ja eh klar, dass das nicht nur so local, local, sondern bei den Veranstaltungsreihen, da kommen ja auch so internationale Gäste.

14 3 Und es gibt schon auch einen internationalen Austausch. Aber für mich macht's in der Community Outreach momentan vor allem Sinn, hier mit lokalen Künstlern und Künstlerinnen zu sprechen, die auch die Sprache sprechen und wo ich weiß; ok, sicher können viele englisch, aber sie funktioniert einfach besser hier mit jemandem deutschsprachigen zu arbeiten, als mit jemanden englischsprachigen.

14 4 • **A:** Und ist bei der Auswahl der KünstlerInnen noch jemand involviert?

14 5 • **B:** Naja andere Kuratoren und Kuratorinnen.

14 6 • **A:** Also von der Bevölkerung gibt's da nicht wirklich wen?

14 7 • **B:** Naja ich zähle die halt zu der Bevölkerung. Also so jemand wie die Gabriela Sturm die im zehnten Bezirk ihr Atelier hat und dort auch so eine Bürgerinitiative hat, dann zähle ich die eigentlich so quasi zur Nachbarschaft.

14 8 Aber ich mach nicht mit der, also so partizipatives Auswahlverfahren mit der Bevölkerung, das nicht.

14 9 • **A:** Dann würde ich gerne noch über die Auswirkungen sprechen. Du hast es vorhin eigentlich schon sehr genau erklärt, vor allem die positiven Effekte die der Community Outreach hat. Hast du auch schon Konflikte beobachtet?

15 0 • **B:** [Pause] Nein, kann ich nicht sagen, überhaupt nicht. Also momentan überwiegt wirklich die Neugierde und das Interesse und auch so positive Einstellung. Nein, ich kann überhaupt nichts negatives...

15 1 • **A:** Und gab's irgendwann mal Vandalismus gegenüber irgendwelchen Kunstwerken?

15 2 • **B:** Nein. Nein.... Es gab hier einen internen Vandalismus, also es ist schon so, dass es manchmal auch so bisschen im Haus an Verständnis mangelt. Und da habe ich dann eben darum gebeten, dass bis zu diesen Terminen bei den Spaziergängen alles stehen zu lassen, was hier ist im Garten. Weil du siehst ja auch, zwischen diesem Kopfsteinpflaster tut sich ja viel und da wächst viel.

Oder auch hier... jetzt haben sie's eh schon wieder weg, es ist eh schon wieder die Situation, dass sie's rausgerissen haben. Also da wird dann die Biodiversität vom Haus vernichtet. Interner Vandalismus, ganz frisch jetzt wieder seh ich gerade. Aber das kann man ja nicht als Vandalismus bezeichnen. Mangelndes Verständnis würde ich sagen.

15 • **A:** Und für die Betreuung von diesem Skulpturengarten?
3

15 • **B:** Das machen die vom Haus. Also für Sauberkeit und so.
4

15 • **A:** Also prinzipiell, es gibt jetzt vom Community Outreach keine stehenden Werke? Also auch
5 das Sonnensegel wurde abends wieder abgeräumt?

15 • **B:** Ja also die stand immer so einen Tag lang und dann wurde sie wieder abgebaut. Das war
6 auch so eine Anforderung. Und das was steht ist das hier [klopft auf die Kappen-Installation], aber das ist halt sowas.

15 Und für nächstes Jahr; ich möchte halt unbedingt mit so einem Lastenfahrrad arbeiten, das wollte ich
7 schon lange, und hab's immer verschoben. Und das nächste Jahr soll das einfach in die Umsetzung gehen mit so einem Lastenfahrrad, das auch als kleine Bühne nutzbar ist, arbeiten. Und das wird dann auch nicht rumstehen, da wird man halt hinfahren, dort irgendwas machen und dann wieder zurückfahren.

15 • **A:** Kannst du nochmal kurz zusammenfassend darstellen, worin du die positiven Effekte
8 festmachst und woher du auch das Feedback bekommst?

15 • **B:** Naja jetzt zum Beispiel beim Nachbarschaftsforum... natürlich halte ich das in den Händen,
9 weil ich die Termine festlege, die Leute E-Mails verschicke, aber dann gebe ich's auch aus der Hand. Und während dem Lockdown konnten wir uns ja nicht mehr treffen und dann war das ganz starke Bedürfnis, die Nachfrage der Nachbarinnen, dass wir uns auf alle Fälle weitertreffen. Und dann haben wir diese Treffen ins Internet verlegt und uns auf Zoom getroffen.

16 Also da gibt's Feedback und jetzt gibt's Feedback da mit diesem Mimosen-Chor, also mit dem Chor
0 bosnischer Frauen, die letztes Jahr schon zu Gast waren und heuer schon aufgeführt haben.

16 Und dann gibt's halt immer wieder wo Leute was an mich herantragen, interessant Neuigkeiten,
1 Projekte. Gerade im Sonnenwendviertel. Vieles an dieser Schnittstelle von Kunst und Ökologie, Ökologie im urbanen Raum. Wo's einfach um eine Vergemeinschaftung von diesem Wissen geht.

16 • **A:** Also Feedback holst du dir aktiv ein oder das passiert von alleine?
2

16 • **B:** Nein ich würde sagen das Nachbarschaftsforum ist ein gutes Sounding-board. Weil da ist ja
3 auch immer ein Plenum, und Plenum heißt ja auch Feedback, was liegt an. Also das ist da schon eingebaut im Nachbarschaftsforum.

16 In anderen Formaten, nein. Da habe ich auch noch nicht so die Notwendigkeit gesehen, weil jetzt
4 ging's ja mal darum, sagen wir mal so, Akzente zu setzen, das mal los steigen zu lassen und schauen was passiert. Und da bin ich noch nicht so in einer Evaluierungsphase. Und dann, weiß ich nicht, wird's schon mal den Moment geben des Innehaltens und schauen, was macht man weiter und was nicht. Jetzt kann ich mal sagen, das Open Mic wird weitergehen, die Spaziergänge werden weitergehen, also... die Resonanz ist gut und das Feedback ist gut, so dass ich mal bei keinem Format die Notwendigkeit sehe, dass ich das stoppe.

16 • **A:** *Hast du das Gefühl, dass die Wohnqualität der Bezirke durch die Projekte erhöht wird?*
5

16 • **B:** Ja definitiv. Also ich kann jetzt vor allem für den zehnten Bezirk sprechen und dort vor
6 allem für das Sonnwendviertel, also dort bin ich der Meinung, dass dieses Community Outreach Programm die Leute ganz gut abholt, dort wo sie sind.

16 Und die Wohnqualität... ja klar, also das ist ja immer so, wenn du dort eine schöne Installation hast,
7 ein schönes Kunstwerk... schön... das ist schon wieder so eine Bewertung. Wenn du da einen künstlerischen Eingriff hast, dass das ja oft einfach was macht, also die Wahrnehmung des Ortes verändert und den Blick einfach ändert, auf etwas, wo du vorher vielleicht noch nicht hingeschaut hast.

16 Das ist überhaupt so ein Potential der Kunst, unseren Blick zu lenken, zu steuern und wohin zu richten,
8 wo er vielleicht noch nicht hingeworfen war.

16 Also natürlich ich sehe das... es kann auch... zu einer Verbesserung der Wohnqualität beisteuern.
9 Aber natürlich ist das nicht der Anspruch, dass Kunst das macht. Es kann, aber es muss nicht.

17 • **A:** *Und umgekehrt, glaubst du, dass Kunst im öffentlichen Raum Gentrifizierungsprozess
0 evozieren kann?*

17 • **B:** [Kleine Pause] Das ist ein schwieriges Thema, weil ich meine, Gentrifizierung, das ist so
1 etwas, was in... also ich weiß nicht, also ich finde halt da ist einfach, obwohl in Wien natürlich auch ein totaler Bauboom zu beobachten ist in den letzten Jahren, ist diese Stadt einfach noch sehr politisch reguliert, was jetzt bauen und auch Gentrifizierungsmaßnahmen angeht. Aber natürlich haben sich auch Stadtteile total verändert in dieser Stadt. Also der zweite Bezirk ist da ein Beispiel dafür. Nicht nur der Nordbahnhof, wo jetzt ja dieses riesengroße innerstädtische Stadtentwicklungsgebiet ist,

sondern auch die Heinestraße oder so was, wie hat sowas vor 15 Jahren ausgesehen, da war das so ein Glasscherbenviertel und was ist es jetzt? Ja also ich würde sagen, für Wien eher nicht. Ich weiß was du meinst und ich sehe das auch kritisch und es kann auch sein, dass das in anderen Städten gezielt so eingesetzt wird. Aber ich sehe in Wien diese Gefahr nicht. Dass Kunst im öffentlichen Raum so Gentrifizierungsprozesse evoziert, nein.

17
2 Aber es wird natürlich gentrifiziert in dieser Stadt, das hier ist ja das beste Beispiel, also die Ausläufer vom Sonnwendviertel, also wir sind ja hier praktisch vor der Gleisanlage, die Gleisanlage, die trennt uns ja vom zehnten Bezirk und dahinter ist das Sonnwendviertel. Und da sind diese Filetstücke, diese Filetgrundstücke, die da von Renzo Piano und namhaften Architekten gebaut wurden, in Luxusappartements und Luxushotels. Und dahinter hast du dann die selbstorganisierten Wohngruppen, die sich darum bemühen; also das Bikes and Rails ist ja so ein Beispiel für, also das ist ja in so einem Syndikat organisiert, im Co-Habitat, da wo die das Grundstück praktisch der Immobilienspekulation entziehen indem sie's vom Markt nehmen. Das ist auf hundert Jahre, darf das nicht verkauft werden.

17
3 Und dann hast du so etwas wie Gleis 21, die so ein Passivhaus hinstellen, dieses niedrige Energiehaus, die sich da mit einem Holzbau bemühen und dass der Quadratmeterpreis so gering wie möglich bleibt. Ja das sind halt diese Synchronizitäten oder auch Ambivalenzen, in denen wir uns hier bewegen.

17
4 • **A:** Und für den Tourismus? Glaubst du das eine öffentliche Kunst für den Tourismus eine große Rolle spielt?

17
5 • **B:** Ja, definitiv. Also mit denen gibt's auch einen regen Austausch, auch für die Community Outreach, auch als Projekt, was hat das für Potential, was können die sich da auch anschauen von dem.

17
6 Und versucht ja auch den... also ich meine natürlich zieht so etwas wie das Sonnwendviertel auch Touristen an, aber das zieht Touristen mit special interest an. Das zieht Touristen an, die sich interessieren für alternative Lebensmöglichkeiten des Zusammenlebens in Wohngruppen, in gemeinschaftlich organisierten Wohnprojekten. Und natürlich ist das auch eine Klientel, das ist halt vielleicht so eine special interest Gruppe, ja. Aber das ist denen klar, dem Wien Tourismus, dass es diese Leute gibt und auch wie man diese Besucherströme steuern kann. Weil natürlich, nicht jedes Hausprojekt findet das geil, wenn jeden Tag irgendeine Gruppe auf der Matte steht und da eine Runde durch das Haus drehen will.

17
7 Und ich kann nur sagen, ja, mit dem Wien Tourismus gibt's einen guten Dialog, die sind interessiert an uns, was wir machen.

17 Und ich meine, dass Kunst- und Kulturevents für ein Motor sind für Tourismus, das wissen wir eh, das
8 haben wir ja schon vor dem Lockdown gewusst. Was da alles wegbricht, wenn Kulturveranstaltungen ausfallen.

17 • **A:** Und im Vergleich zu anderen Städten, wie würdest du das Angebot für öffentliche Kunst in
9 Wien einschätzen?

18 • **B:** Ja, ich denke, es ist gut, es hält dem internationalen Vergleich stand, macht gute Angebote.
0 Es hat halt diese Tanker, das kann man durchaus auch kritisieren, so wie Festwochen. Dass das so super gut finanzierte und hoch dotierte Festivals sind. Und andere Initiativen haben halt weniger Geld. Aber es gibt viel Angebot hier. Kann gerne noch mehr geben. Aber im Großen und Ganzen... Also ich finde man könnte mal so eine Biennale für Kunst im öffentlichen Raum geben, oder so ein Festival. Weil Wien macht ja wahnsinnig viel, also KÖR macht ja wahnsinnig viel, und KÖR ist halt der städtische Player. Und dann gibt's noch gewisse städtische Player, die auch ein gewisses Volumen der Bausumme in Art-in-Architecture, also Kunst am Bau verwenden.

18 Und dann gibt's natürlich die BIG, die Bundes Immobilien Gesellschaft, die ja auch Projekte macht
1 für Kunst im öffentlichen Raum. Und ich meine hier ist ein super Beispiel, das kann ich dir auch empfehlen für deine Recherche, am Erste Campus, diese Kunst am Bau Projekte, die sehr international ausgelegt ist. Und einfach total tolle Projekte realisiert hat. Da gibt's vom Lois Weinberger diesen Komposthaufen hinter dem Haus, von Ashley Hans Scheirl diese allgender-Toilette, also eine genderneutrale Toilette.

18 • **A:** Ok, dann abschließend noch; wie siehst du denn die Zukunft vom Community Outreach?
2

18 • **B:** Ja, also ich muss sagen, ich sehe die Zukunft von Kunst- und Kulturarbeit in der
3 Community Outreach. Ich bin davon überzeugt, dass das einfach ganz was Zukunftsweisendes ist, was uns in Zukunft noch viel mehr beschäftigen wird und eben auch das, wie kann man lokal situiertes Wissen nutzen, sichtbar machen, damit arbeiten. Viele Leute sehen sich selbst als Experten und Expertinnen. Und mit dem ist auch der Auftrag mit dem zu arbeiten und mit dem zu tun. Ich sehe auch eine ganz eine emanzipierte Bestrebung des Publikums, eben sich zu emanzipieren aus der Rolle des Publikums. Weil das sind genauso Akteur und Akteurinnen, die hier ihre Erfahrungen und ihr Wissen einbringen und mit dem müssen die Institutionen viel mehr arbeiten, viel, viel mehr. Und in dem sehe, ja, ich bin davon überzeugt, dass das in Zukunft eine viel wichtigere und größere Rolle spielen wird. Ja. Das ist meine Zukunftsvision...

ANHANG E: Transkript Herr C. (Calle Libre)

1	Transkript, Herr C. /Arens, 1.6.2021 – 19:05 – 19:53, Telefongespräch, Aufnahme und Namensverwendung zugestimmt.
2	• Kaspar Arens: So, hören Sie mich?
3	• Herr C.: Ja.
4	• A: Ausgezeichnet. Erstmals vielen Dank für die Bereitschaft mir hier auszuhelfen. Ich würde mich nur ganz kurz vorstellen, damit das Verständnis besser ist: ich studiere Zeitgeschichte und Medien an der Uni Wien und schreibe eben meine Masterarbeit über Kunst im öffentlichen Raum – wie Kunst im öffentlichen Raum, organisiert, produziert wird und wie auch den Wünschen der Bevölkerung gerecht wird. Genau. Ich würde gleich mal anfangen mit ein paar organisatorischen und persönlichen Fragen. Gleich vorweg die Frage, wie lange es das Calle Libre Festival schon gibt?
5	• C: 2014.
6	• A: 2014 ist das entstanden, ok. Und wie ist es dazu gekommen? Und vor allem: wie ist Ihr beruflicher und akademischer Hintergrund, der Sie dazu gebracht hat?
7	• C: Also ich habe als Hintergrund Kulturwissenschaften studiert und hab dann über urbane Kunst in Lateinamerika meine Dissertation geschrieben, habe dort eine Feldforschung durchgeführt und auf Basis derer ist dann eine künstlerisch basierte Forschungsarbeit entstanden, die eben einerseits aus einem Dokumentarfilm bestanden hat, der die urbane Kunstszenen Lateinamerikas portraitiert hat, und der wissenschaftlichen Arbeit. Und daraus resultierend ist das Festival entstanden, als quasi praktischer Teil.
8	• A: Verstehe. Und war das für Sie persönlich dann die erste Anlaufstelle zum Thema Kunst im öffentlichen Raum oder gab's da vorher schon Auseinandersetzungen?
9	• C: Also wenn man Street-Art und Graffiti als Kunst im öffentlichen Raum versteht, dann schon seit der Jugend. Weil ich quasi seit meiner Jugend in der Hip Hop-Szene aktiv bin, aber als Rapper, aber in der Hip Hop Szene quasi Graffiti immer omnipräsent war.
10	• A: Und selbst auch Graffiti gemacht?

- 11 • **C:** Sporadisch, aber nicht wirklich, nicht wirklich ernsthaft. Eher so erste Gehversuche und dann eher gelassen. Also ich war nie der bildende Künstler. Mein Ding war immer eher die Kuration oder die Texte und die Wörter. Deswegen auch der Rap und nicht das Graffiti.
- 12 • **A:** *Verstehe. Und wie viele Personen arbeiten sonst noch für Calle Libre?*
- 13 • **C:** Ja, das ist ein stetiges Hin und Her, da kommen welche dazu, paar kommen wieder weg. Aktuell sind wir fünf... fünf oder sechs... fünf bis sechs, ja. Also waren schon mal mehr, waren schon mal acht oder so, aber wie gesagt, wie machen das alles ehrenamtlich und dann gibt's mal wieder Leute, die müssen studieren oder haben Arbeit gefunden, oder, ja. Also ungefähr fünf bis sechs Personen.
- 14 • **A:** *Und wie sind da die Aufgaben so aufgeteilt?*
- 15 • **C:** Ja es gibt halt die künstlerische Leitung, die liegt eher bei mir. Dann gibt's zum Beispiel Material und Logistik, so Farben und Hebebühnen. Dann gibt's Künstlerbetreuung. Und dann noch so Öffentlichkeitsarbeit, so Social Media-Betreuung, etc. Ja und dann gibt's auch noch Events... also so Gastro und so. Aber das wird dann quasi unter den Leuten aufgeteilt, beziehungsweise teilweise haben wir auch Volunteers – Freiwillige – oder Praktikanten, die da mithelfen.
- 16 • **A:** *Und die künstlerische Leitung, unter Ihrer Obhut; könnten Sie mir da bisschen erklären, wo da genau die Verantwortungen liegen?*
- 17 • **C:** Naja, in der Kuration, Auswahl der Künstler, der Themenfindung und der inhaltlichen Ausrichtung des Festivals. Bis hin zur grafischen und ästhetischen Gestaltung des Plakats, Look und Stil. Beschreibung, also alles Inhaltliche, und Künstlerische halt.
- 18 • **A:** *Und wie würden Sie sagen sind die Ziele von Calle Libre definiert?*
- 19 • **C:** Die Ziele sind einerseits einen transkulturellen Austausch in Gang zu setzen, durch Kunst. Ein Austausch der Künstler mit der Bevölkerung zu ermöglichen, grad in diese Kunstform ist dieser eher nicht möglich, weil diese Künstler eher im Verborgenen arbeiten. Ein besseres Verständnis für Street-Art, Graffiti oder urbane Kunst zu ermöglichen. Und quasi den Anspruch auf Partizipation im öffentlichen Raum, ja, irgendwie auch zu beanspruchen, oder halt herauszutragen und zu kommunizieren.
- 20 • **A:** *Und würden Sie sagen, dass Sie diese Ziele in den letzten – sechs Mal war jetzt schon das Festival...*
- 21 • **C:** ...sieben Mal...

22	•	A: ...sieben Mal; dass diese Ziele erreicht wurden?
23	•	C: Ja [lacht], würde ich sagen, ja.
24	•	A: Gibt's da eventuell noch irgendwo Nachholbedarf?
25	•	C: [kleine Pause] Ja, es gibt immer Luft nach oben, ganz klar. Öffentlichkeitswirksam zu sein haben wir glaube ich ganz gut geschafft, aber natürlich könnte man noch breiter sein.
26		Aber wo ich am meisten Aufholbedarf sehe, ist in der Finanzierung einer Förderinitiative. Also die quasi, de facto, nicht oder nur sehr spärlich vorhanden ist, also von öffentlicher Hand.
27	•	A: Wie wird Calle Libre denn finanziert?
28	•	C: Ja eben verschiedene Förderstellen der öffentlichen Hand. Das ist einerseits der Bezirk, die Stadt Wien – also das Bundesland Wien, und Bund. Das wären die öffentlichen Stellen. Und durch Privatwirtschaft, also Sponsoren, Kooperationspartnern, das kann dann teilweise in Form von Waren sein, aber auch in Form von, ja, Bereitstellungen von anderen Leistungen wie Infrastruktur, Räume, Technik, oder so was, in die Richtung. Oder halt... Geld.
29	•	A: Wer ist denn so ungefähr die Zielgruppe dieses Festivals?
30	•	C: Also eigentlich ist die Zielgruppe super breit, also... es gibt jetzt nicht nur die Jungen, nur die Künstler. Im Endeffekt; wir sind ja ein Festival für urbane Ästhetik, das heißt jeder der sich durch oder im urbanen Raum bewegt und das ist dann eigentlich wirklich jeder, also jeder der durch die Stadt geht, also man kann es vielleicht eingrenzen der visuelle Rezeptoren hat, eventuell für Blinde sind wir nicht, weil die unsere Werke nicht sehen, aber sowohl für BewohnerInnen, Passanten, Touristen, Besucher,... also wir verstehen uns da sehr... populistisch, eigentlich für alle.
31	•	A: Könnten Sie mir – an einem typischen Ablauf – erklären, wie es von der Ideenfindung eines Kunstwerkes bis zu dessen Durchsetzung kommt, wie so ein Prozess ungefähr aussieht?
32	•	C: Ja am Anfang steht die Suche der Wand.
33		Wenn eine geeignete Wand gefunden ist, dann die Suche nach dem Eigentümer. Dann sozusagen die Kommunikation mit dem Eigentümer und die Überzeugungsarbeit diese Wand zu bekommen, meistens mit einem konkreten Künstlervorschlag.
34		Wenn der Eigentümer dann sein Einverständnis gegeben hat, wird sozusagen eine Skizze erstellt. Auf Basis der Skizze werden dann Materialien besorgt und die nötige Technik angemietet; Hebebühne, etc. Und dann kommt's dann wirklich zur Produktion, da wird der Künstler eingeflogen,

Reise organisiert, Unterkunft organisiert, Verpflegung organisiert, Assistenz organisiert. Dann malt er fünf Tage lang. Und dann, im besten Fall ist alles gut gelaufen und es wird fotografiert und es wird abgebaut, Materialien entsorgt, der Künstler ist glücklich, wir sind glücklich und das wäre dann der Abschluss des Kunstwerks.

35 • **A:** *Und die Thematik des Werks wird dann vorgegeben von der künstlerischen Leitung, respektive von Ihnen?*

36 • **C:** Ja, wir haben prinzipiell immer ein Team im Festival, das aber sehr breit ist, also es gibt jetzt nicht „mal uns bitte einen Vogel“, sondern das Thema heute, heuer ist zum Beispiel „represent“, Repräsentationsformen von Minderheiten. Und der Künstler ist dann generell sehr frei in seiner Gestaltung, ausgeschlossen sind halt irgendwie diskriminierende, politische oder sexistische Inhalte.

37 • **A:** *Und die Wände, die zur Verfügung stehen sind im Normalfall Privateigentum?*

38 • **C:** Auch, ja. Also hauptsächlich, aber zum Beispiel heuer haben wir drei Wände von „Wiener Wohnen“, also das ist dann im Besitz der Stadt Wien.

39 • **A:** *Und zu den Orten der Wände: wie werden diese Orte ausgesucht?*

40 • **C:** Naja, in dem wir mit offenen Augen durch die Stadt gehen und entscheiden welche Wand für uns in Frage kommen würde. Und das hat zwei Hauptfaktoren: das Eine ist die Sichtbarkeit. Dass es von möglichst vielen Menschen gesehen wird. Und das zweite wäre die Größe und die Attraktivität der Wand, das heißt wir suchen prinzipiell schon große Wände... genau... an frequentierten Plätzen.

41 • **A:** *Und das Team sind dann quasi alle die zu der Zeit bei Calle Libre mitarbeiten?*

42 • **C:** Genau.

43 • **A:** *Und wird da auch manchmal die Bevölkerung für die Auswahl der Orte herangezogen?*

44 • **C:** Also teilweise kommen dann auch Leute zu uns und sagen, ich hätte eine Wand für uns. Teilweise kommen auch Leute zu uns und sagen, ich habe da eine Wand gesehen und die schaut gut aus. Und genau... passiert, aber der Großteil wird schon von uns ausgewählt und angefragt.

45 • **A:** *Und gibt es manchmal einen spezielleren Zugang zu gewissen Orten, wenn diese Orte mit einer gewissen Geschichte aufgeladen sind?*

46	• C: Ja auf jeden Fall. Also wir sagen den Menschen und den Künstlern natürlich immer die Verortung und den lokalen Bezug. Und rufen natürlich, oder fordern den Künstler dazu auf, auf diesen Kontext Bezug zu nehmen.
47	Also es gab jetzt Wände, wo wir zum Beispiel auch über die Wandbemalung hinweg weitere Elemente eingebaut haben, wie zum Beispiel einen Brutkasten in einem Hotel, also Miststätten für Mauersegler. Und die Mauersegler wurden dann auch in die Gestaltung umgesetzt und auf die Wand wurden dann eben Brutkästen für Mauersegler installiert, weil dort, besonders im innerstädtischen Bereich, die Behausungen für Mauersegler immer weniger werden.
48	Oder wir haben auf die Wiener Linien Wand eine Art Dschungel gemalt, weil's da um das Thema grüne Mobilität ging und die ja auch auf E-Mobilität setzen und mit grünem Strom fahren. Und dahingehend haben wir einen Dschungel und eine Pflanzenwelt gemalt. Also das wären so Beispiele für einen ganz konkreten Bezug.
49	• A: <i>Wo sind diese Werke?</i>
50	• C: Die Mauersegler sind in der Burggasse. Und der Dschungel ist bei der Wiener Linien Garage, das ist die... Spetterbrücke heißt das glaube ich.
51	• A: <i>Das heißt, gibt es dementsprechend auch Hintergrundrecherchen zu den jeweils ausgewählten Orten?</i>
52	• C: Ja sicher, ja. Also entweder das kommt vom Hausbesitzer aus oder wir sagen dann den Menschen, den Künstlern was da passiert.
53	Keine Ahnung, auf dem Ludwig-Hirsch-Platz, da gibt's eine große Wand vom Zesar Behamonte und der hat dann, der hat dann, ja, eine Figur gemalt, die eine Gitarre in der Hand hält und gleichzeitig war das auch der 100. Todestag von Schiele und der hat auch ein Schiele-ähnliches Motiv eingebaut. Also, kommt dann auch von uns ein Input, zum Platz oder zum Motiv. Aber wie gesagt, wie versuchen dem Künstler möglichst viel Freiheit zu lassen.
54	• A: <i>Und inwiefern werden dann in den jeweiligen Bezirken dann auch – beispielsweise für Hintergrundrecherchen oder bei der Auswahl der Orte selbst – auch die BezirksvorsteherInnen oder Magistratsräte herangezogen?</i>
55	• C: Eigentlich von uns aktiv gar nicht, aber zum Beispiel im 6. Bezirk haben wir eine langjährige Kooperation mit dem Bezirksvorsteher, der einfach unser Projekt super findet und uns da

gerne unterstützt. Und von dem kamen schon mehrfach Vorschläge zu diversen Wänden, die wir dann auch umgesetzt haben.

- 56 • **A:** *Aber das heißt bei der Auswahl und bei der Anfrage, ob man eine Wand bemalen darf, wird kein Kontakt gesucht? Braucht man den nicht?*
- 57 • **C:** Zu den Bezirken? Nein... Nein, weil der Bezirk besitzt ja keine Wände. Der wird erst konsultiert, wenn wir dann die Wände haben und wir dann im Bezirks- Kulturbudget um eine Förderung der Bemalung der Wand ansuchen.
- 58 • **A:** *Das heißt die Erlaubnis vom Eigentümer reicht quasi?*
- 59 • **C:** Ja es gibt einige Magistratsstellen, wo man auch eine Erlaubnis braucht, die MA19 zum Beispiel oder die MA37. Aber die haben nichts mit dem Bezirk zu tun.
- 60 • **A:** *Ok verstehe. Dann zu der Auswahl der KünstlerInnen; wie werden die KünstlerInnen ausgewählt und gibt es ein Bemühen Diversität unter diesen zu erreichen?*
- 61 • **C:** Ja also ausgewählt werden sie einerseits nach ihrer künstlerischen Qualität und nach ihrer... ja, nach ihrem Schaffen und wie das zu unserem Thema dazu passt. Und Diversität steht ganz weit oben, also auch verschiedene Richtungen einzufangen. Also möglichst viele Richtungen oder Ästhetiken einbauen und wie gesagt auch, einerseits gibt's bei uns immer die Komponente, dass wir immer wen aus Lateinamerika dabeihaben wollen, ist ja quasi auch im Namen des Festivals, spanisch, freie Straße. Das ist auch so ein Aspekt. Und ja... auch die weibliche Beteiligung ist uns wichtig. Man muss aber auch sagen, dass gemessen an der Szene es weniger Frauen als männliche Künstler gibt, die in der Szene aktiv sind und dahingehend, ja, versuchen wir trotzdem natürlich ausgeglichen zu sein, aber, ja... eine 50:50 Quote wäre jetzt zum Beispiel auch nicht repräsentativ für die Szene. Aber uns ist schon wichtig auch weibliche Positionen zu integrieren.
- 62 • **A:** *Und wer ist bei Auswahl der KünstlerInnen involviert?*
- 63 • **C:** Eigentliches das ganze Team.
- 64 • **A:** *Und Vorschläge kommen dann quasi von allen aus dem Team?*
- 65 • **C:** Ja es ist, also einerseits kommen die Vorschläge aus dem Team, andererseits gibt's auch sehr viele Künstler die sich direkt bewerben bei uns. Und dann gibt's auch, sozusagen, durch Mundpropaganda, oder Künstler, die schon mal bei uns waren, die dann einen Freund vorschlagen, oder sowas in die Richtung.

66	• A: <i>Und wird die Bevölkerung bei dem Prozess irgendwie involviert?</i>
67	• C: Nein.
68	• A: <i>Immer schwer zu beantworten natürlich diese Frage und schwer einzuschätzen, aber welche Effekte würden Sie sagen haben die aufgestellten, die gemalten Kunstwerke für die lokale Bevölkerung?</i>
69	• C: Ja also ich würde mal sagen ein Wertzuwachs für den Eigentümer. Eine Aufwertung des Bezirks, wir nennen's dann eigentlich immer so Art Ikonen der Stadt, also es wird quasi fast so wie ein Markenzeichen eines Bezirks oder eines Stadtteils.
70	Internationale Berichterstattungen oder auch quasi Aufmerksamkeit, gerade wenn Künstler mit Reichweite und Social Media-Reichweite bei uns sind, dann hat das auch, dann strahlt's auch auf andere Länder.
71	Ja und einfach so ein bisschen eine Aufwertung der Lebensqualität.
72	Also es gibt sehr oft Kommentare und Feedback von Menschen, die sagen, ich geh an eurem Bild vorbei und find's einfach schön – ich sitz' jetzt gerade auf einem Spielplatz wo zwei Werke von uns sind. Ja oder oft auch die Kinder, die da sagen, he, was ist denn da oben. Und eigentlich Reaktionen hervorrufen. Also Emotionen und Reaktionen. Das auf jeden Fall.
73	Und teilweise auch, ja bisschen, also teilweise könnte man es auch als politische Statements sehen. Also wir haben auch schon gegenüber von einer Burschenschaft drei große Frauen gemalt und wo eine dann noch ein Fuck Nazis-Schriftzug auf der Schulter hatte. Und ja, prinzipiell würde ich sagen, ist das Bemalen von Gebäuden im öffentlichen Raum schon politisch per se.
74	• A: <i>Wie meinen Sie das? Politisch per se?</i>
75	• C: Naja, das man eben draußen, im öffentlichen Raum ein Kunstwerk anbringt, das ist schon ein politischer Akt für sich. Weil es heißt, wir nehmen uns das Recht raus eine Wand zu finden und diese mit unseren eigenen Vorstellungen zu bemalen, abseits von Werbebotschaften, politischer Werbung, Verkehrsregulierung oder sonstigen Zeichen oder Semeiotiken, die eben in diesem Raum herrschen... ist das dann ein politischer Akt.
76	• A: <i>Und gibt's auch manchmal Konflikte bei den Gemälden?</i>
77	• C: Selten... selten. Also... vielleicht mal, dass die Hebebühne, der Motor zu laut ist, oder so, aber sonst... haben wir eigentlich durchwegs positives Feedback.

78	• A: <i>Und werden die Kunstwerke nachgehend auch nachbetreut, sobald sie einmal stehen?</i>
79	• C: Nein. Nein, also wir haben eine Vereinbarung, dass sie eigentlich ein Jahr lang nicht übermalt werden dürfen, aber im Endeffekt sind sie dann... frei, in der Natur, in der freien Wildbahn. Genau. Und der Eigentümer darf sie dann auch theoretisch übermalen, was eigentlich nicht passiert.
80	Oder wenn's übermalt wird, also, das kann man vielleicht noch als Konflikt nennen, Konflikte mit der Graffiti-Szene, die uns regelmäßig unsere Bilder übermalen, also das könnte man vielleicht als, das ist wahrscheinlich der größte Konflikt den's gibt.
81	• A: <i>Ok, gibt's da Beispiele?</i>
82	• C: Ja ganz viele. Ob das jetzt der AlfAlfa ist bei der Reinprechtsdorfer Straße, oder... beim Emil-Mauer-Park das Umspannwerk der Wiener Linien, oder ... ja, also, dutzende unserer Werke wurden übermalt.
83	• A: <i>Auch mit textuellen Kommentaren?</i>
84	• C: Ja, also teilweise sind das dann irgendwie die Namen der Graffiti-Crews, die da draufstehen und teilweise auch persönliche Angriffe. Also auf einem war auch schon „fick dich Jakob“ [lacht leise] zu lesen und... ja. Also meistens sind's dann Tags oder throw ups die da drauf gemalt werden. Oder auch teilweise so Antifa-G'schichten.
85	• A: <i>Und habt ihr da eine spezifische Art und Weise mit solchen – sagen wir mal Konflikten – umzugehen?</i>
86	• C: Ja, wir ignorieren's eigentlich... das ist unser Umgang damit.
87	• A: <i>Würdest du das als Vandalismus bezeichnen?</i>
88	• C: [lacht] Das ist eine Fangfrage...
89	• A: <i>Ok schlecht gestellt... vielleicht anders ausformuliert: wie würdest du in diesem Zusammenhang von Straßenkunst, Vandalismus bezeichnen und bewerten?</i>
90	• C: Naja, es gibt da mehrere Betrachtungsweisen. Es gibt sozusagen die Gesetzgebung unseres Landes, die relativ genau ausjudiziert, was Vandalismus ist oder quasi Beschädigung von Eigentum und das ist halt quasi, wenn man, zum Beispiel, mit einer Spray-Dose auf einer Wand malt, die jemandem gehört, dann ist das Vandalismus. Das ist jetzt einfach die geltende Gesetzgebung. Ob man das jetzt dann persönlich als Vandalismus bezeichnen würde, oder ob man sagt, Kunst darf frei sein, darf überall sein, das ist dann subjektiv...

- 91 Prinzipiell, ich würde mal von meinem Standpunkt – aber das ist wirklich eher eine persönliche Meinung – sagen, dass man auch unterscheiden muss, ja, zwischen ästhetischer Qualität, ob das jetzt – es gibt ja unterschiedliche Bemalungen – ob das jetzt figurativ ist, ob das jetzt nur ein Penis-Symbol ist, ob das „ich liebe dich Lina“ ist, ob das ein Hooligan-Ding ist, also... kann man auch nicht so über den Kamm scheren finde ich, sondern müsste man immer im Einzelfall bewerten. Genau... aber das ist natürlich eine Grauzone, wo sich Graffiti und Street-Art bewegt, aber,... also... wir sind auf jeden Fall der Meinung – innerhalb des Teams –, dass Kunst im öffentlichen Raum einen Wert hat und eine Berechtigung hat und... genau... das auch gefördert werden sollte.
- 92 • **A:** *Wir haben vorher schon über positives Feedback von der Bevölkerung gesprochen; holt ihr sowas auch aktiv ein?*
- 93 • **C:** Aktiv würde ich jetzt eher sagen nein, also wir machen jetzt keine Umfragen oder schicken Mails raus. Also es gibt dann vielleicht Newsletter oder Presseaussendungen, oder wie würdest du sagen, was meinst du mit aktiv einholen?
- 94 • **A:** *Ja genau so was in der Art, alles was irgendwie versucht aktiv Feedback für möglicherweise auch zukünftige Projekte, möglicherweise Änderungen einzuholen.*
- 95 • **C:** Naja, wenn dann ist das Feedback so der direkte Kontakt zu den Menschen und das wird dann auf jeden Fall aufgenommen. Und wenn jemand wirklich Mitteilungsbedürfnis hat, dann schreibt er uns das über E-Mail, also das hatten wir auch schon, dass die unsere Initiative gut finden oder über Social Media, aber, ja.... Aktiv holen wir das jetzt nicht ein.
- 96 • **A:** *Ok. Ihr habt ja auch im Zuge der Festivals – also dieses Jahr sehe ich, ist es bisschen schwieriger, wegen Covid, aber ansonsten – auch Guided Tours und ähnliches? Wird dort auch Feedback geäußert oder auf die Kunst eingegangen aktiv, als Kritik?*
- 97 • **C:** Also das Guided Tour-Programm ist ja eher so eine Kunst- und Kulturvermittlung im öffentlichen Raum, wo wir eben Künstler vorstellen, Hintergründe, Techniken, Motive, etc., erklären und durch die Stadt mit den Leuten gehen und natürlich auch überhaupt über die Kunstform Graffiti, Street-Art, über das Festival erzählen. Da kommt's kontinuierlich zu Fragen oder Inputs der Besucher, aber das ist auch eher so eine Vermittlung von uns an die Besucher und jetzt nicht ein aktives Feedback-Einholen von den Leuten. Aber prinzipiell kann man schon sagen, dass die immer sehr begeistert sind und die Touren sind auch stetig gewachsen und hatten teilweise mit über 100 Besuchern extrem gute Resonanz. Ja...
- 98 • **A:** *Und Workshops habt ihr auch angeboten schon, oder?*

- 99 • **C:** Ja genau, das machen wir eigentlich jedes Jahr. Und das ist eigentlich die Idee, das Konzept, dass wir Hintergrundwissen vermitteln, es gibt ja jetzt nicht wirklich eine Graffiti-Schule oder so, oder die Möglichkeit sich das anzueignen und das ermöglichen wir eben durch verschiedene Künstler in Form von Workshops. Spezifisch für Jugendliche, also auch gezielt Jugendliche aus unterprivilegierten sozialen Klassen oder halt ein Kunst- und Kulturvermittlungsprogramm für junge Menschen.
- 100 • **A:** *Nochmal ganz kurz zu den Orten auch, spielen da für euch die Bezirke selbst auch eine Rolle?*
- 101 • **C:** Ja schon eine große. Prinzipiell wollen wir als Masterplan in allen Bezirken präsent sein, besonders jetzt auch in der Peripherie die generell jetzt künstlerisch nicht so bespielt ist, weil das kulturelle Leben spielt sich ja eh meistens in den innerstädtischen Bezirken ab, aber dort hast du natürlich auch die meiste Strahlkraft und die meiste Sichtbarkeit, deswegen: wir sind auch selbst so im innerstädtischen Bereich angesiedelt und leben hier, das ist unsere Lebensumgebung, deswegen wollen wir schon immer auch im innerstädtischen Bereich sein. Aber diesen auch um Orte in der Peripherie erweitern und das haben wir jetzt auch gemacht, wir waren in Floridsdorf und am Floridsdorfer Markt oder sind jetzt im 20. Bezirk, gehen raus in den 16. Bezirk, also... das passiert schon, ich glaube wir haben jetzt 11 von 23, also wir sind auf einem guten Weg.
- 102 • **A:** *Aber würdest du sagen, der Großteil ist immer noch in den innerstädtischen Bezirken, oder eine ungefähre Balance?*
- 103 • **C:** Ich würde sagen, dass... ist die Frage was ist innerstädtisch, also innerhalb des Gürtels wahrscheinlich, dann würde ich schon sagen, dass über 50 % innerstädtisch sind... Aber jetzt auch gar nicht so als geplantes Vorhaben, sondern das ergibt sich halt auch immer. Ich könnte mir vorstellen, dass irgendwann nur in der Peripherie gemalt wird und gar nicht innerstädtisch, Also es ist jetzt nicht so, wir wollen das unbedingt, aber es ist wahrscheinlich, dass wir hier, auch unseren Lebensmittelpunkt haben und deswegen auch dort die Wände finden.
- 104 • **A:** *Glaubst du, dass auf Grund von öffentlicher Kunst und Straßenkunst Gentrifizierungsprozesse – also Mieterhöhungen und Wegziehen sozial schwächer gestellter AnwohnerInnen – gefördert werden könnte?*
- 105 • **C:** [kurze Pause] Ja... kommt drauf an, ob das jetzt auf Wien bezogen ist, also es gibt ja relativ gute Beispiele, da weiß man's, also zum Beispiel Wynwood... und so... da war das ja sozusagen ein gezieltes Vorhaben und quasi eine Strategie dahinter. Also ja, kann schon, aber muss

nicht direkt sein. Also ich glaube jetzt nicht, dass unsere Bilder jetzt direkt Gentrifizierungseffekte hatten. Aber wenn man sie so benutzen möchte, dann könnte man sie so einsetzen, wenn es im Zuge einer größer angelegten Strategie und Bauträger-Strategie angesetzt ist, glaub ich könnte das schon der Fall sein.

106 • **A:** *Ok. Würdest du sagen, dass ihr versucht, in irgendeiner Weise, derartige Prozesse auch zu vermeiden? Und wenn ja, wie?*

107 • **C:** Also... nein, ich würde jetzt nicht wissen, wie wir sowas vermeiden können. Aber wir würden es auf jeden Fall nicht bewusst fördern. Also wir würden uns jetzt nicht bewusst... in so eine Strategie einbinden lassen, um sowas zu fördern, aber ich weiß jetzt auch nicht, wie wir's vermeiden können.

108 • **A:** *Und welche Rolle würdest du sagen, hat eine öffentliche Kunst – also auch eine Straßenkunst – für den Tourismus Wiens?*

109 • **C:** [kurze Pause] Ja ich glaube, dass es auf jeden Fall ein bisschen so eine Image-Aufwertung ist. Die Stadt bisschen moderner, urbaner, jugendlicher, frischer, innovativer, dynamischer darstellt, für Außenstehende. Und teilweise kommen ja durch uns auch wirklich Leute aus dem Ausland zum Festival. Aber es wird quasi – also ich glaube da fehlt einfach noch das Bewusstsein, es gibt da das Mural-Festival in Kanada, das ist schon von der Stadtverwaltung gefördert und wird extrem vermarktet, beim Tourismusverband, da gibt's dann auch wirklich aktiven Tourismus, aber da man uns ja auch nicht bewirbt oder... die Stadt Wien, oder der Wien-Tourismus nicht wirklich das als Vehikel sieht, hat's jetzt glaube ich nicht die direkten Massenanstürme zur Folge, unser Festival. Aber prinzipiell glaube ich trägt urbane Kunst und Kunst im öffentlichen Raum auf jeden Fall zur Akktraktivierung einer Stadt bei, und somit auch Auswirkungen auf die touristischen Besucherzahlen.

110 • **A:** *Und im Vergleich zu anderen Städten, wie würdest du das Angebot öffentlicher Kunst in Wien sehen und werten?*

111 • **C:** Das Angebot... ja ist die Frage, was ist das Angebot...wenn man jetzt sagt... was versteht du da unter Angebot?

112 • **A:** [kurze Pause] *Naja, was man als Bevölkerung, als Publikum an öffentlicher Kunst in Wien genießen kann und darf, wie das im Vergleich zu anderen Städten zu werten wäre?*

113 • **C:** Ja da müsste man dann auch wieder genau definieren, was ist denn jetzt Kunst im öffentlichen Raum, weil viele Denkmäler; ist ja dann auch eine Skulptur, ist das dann auch Kunst im

öffentlichen Raum oder sind das eher einfach nur Skulpturen oder sind dann, teilweise, ist dann die Frage, zählt man dann auch... also Straßenkunst, im Sinne von, Straßenmusiker oder sowas, auch dazu, ist das dann auch Kunst im öffentlichen Raum, wenn da Musik gespielt wird?

114 Oder ist dann Graffiti Kunst im öffentlichen Raum, weil das – dann wäre ja Berlin sicher viel besser als wir, weil die ganze Stadt voll mit Graffiti ist. Ist ja eine Frage der Definition, was man da jetzt dann alles in Kunst im öffentlichen Raum einordnet und gilt Tag auch oder nicht? Oder die Straßenmusiker... das ist schwer zu definieren, glaub ich, also müsste man... genauer eingrenzen, was man dann meint damit... aber generell – ich glaube –, es gibt sowas wie die KÖR, die quasi Kunst im öffentlichen Raum aktiv fördert, also quasi Initiativen die gefördert werden, also ich würd sagen international, wie ich jetzt Kunst im öffentlichen Raum sehe und da alle Kunstformen zusammenzähle, auf einem pauschalisierenden Beurteilungsniveau würd ich sagen sind wir international im oberen Mittelfeld.

115 • **A:** *Ok und wenn wir jetzt öffentliche Kunst mal nur auf Straßenkunst und Street-Art begrenzen?*

116 • **C:** Naja,... Dann würde ich sagen nur im unteren Drittel. Also da gibt's halt, also wenn man's wirklich weltweit betrachtet, und dann geht man auf Sao Paulo, wo die ganze Stadt voll ist, im Osten wo die Züge alle gebombt sind, in Südamerika... also da haben wir sicher nur ein Bruchteil der Kunst im öffentlichen Raum, wenn man jetzt zum Beispiel auch auf Street-Art und Graffiti geht. Auf jetzt so, ich sag mal, Installationen und Skulpturen und temporäre Kunstobjekte kann ich jetzt gar nicht so genau eingehen, weil da fehlt mir auch die Kenntnis auf globaler Sicht, wo das quasi... aber Street-Art und Graffiti ist bei uns eher wenig, also eher –, dass wenn man sich im unteren Drittel...

117 auch besonders weil wir halt eine sehr... ja... also Denkmahl-geschützte Innenstadt haben und auch von der Exekutive ein eher rigides Strafrecht haben, was die Bestrafung und so angeht, also... da sind wir... da ist sicher nicht so viel zu sehen im öffentlichen Raum wie in anderen Städten.

118 • **A:** *Weil Calle Libre – wie du schon gesagt hast – eine südamerikanische Verbindung zumindest aufweist. Was jetzt Street-Art betrifft, wie ihr sie auch betreibt, gibt es da ein internationales Netzwerk, in dem ihr euch bewegt und mit dem ihr euch austauscht?*

119 • **C:** Ja, also ich würde sagen punktuell... es gibt jetzt nicht die eine, allumfassende Plattform, wo dann irgendwie alle Street-Art-Festival-Organisatoren verbunden sind, das finde ich eh schade ist, also das hätte ich auch schon mal angedacht und auf EU-Ebene fördern lassen wollen – ist nicht

durchgegangen. Aber es gibt, ich würde sagen, das funktioniert auch bisschen über persönliche Verbindungen, also... wir sind zum Beispiel mit der Freiraumgalerie in Halle an der Saale verbunden, es gibt Verbindungen zum Street-Art-Belgrad-Kollektiv, wir haben Verbindungen nach Italien, nach Deutschland, nach Holland, eben auch nach Lateinamerika zu einzelnen Kollektiven, zu Druckereien, zu Printshops, zu Graffiti-Crews,... da ist auf jeden Fall ein Netzwerk da. Und über die Jahre hat man sich auch einfach mal einen Namen aufgebaut. Aber ja, es ist jetzt keine Organisation mit Organigramm und gescheiterten Organisationsstrukturen dahinter. ... Aber ja es gibt auf jeden Fall ein Feld. Ich meine alleine – die Künstler, die in unserem Roaster drinnen sind über, ich glaube 270, ja Künstlern und Kontakten die mit uns schon in Verbindung getreten sind, eigentlich schon relativ groß.

120 • **A:** *Ist der – jetzt über die Jahre, seit 2014 gesehen – der Andrang und das Interesse an dem Festival gestiegen?*

121 • **C:** Ja, auf jeden Fall. Wir haben auf jeden Fall auch von den Medien gesteigertes Interesse und von der Bevölkerung, das sieht man auch an den Besucherzahlen und ja, kann man auf jeden Fall bestätigen.

122 • **A:** *Wie macht ihr die Besucherzahlen aus?*

123 • **C:** Ja einerseits bei unseren Events, wo wir halt wirklich Besucher zählen können auch. Die beim Closing oder bei den Ausstellungen oder bei den Workshops oder bei den Street-Art-Tourn oder bei den Film-Screenings vorbeikommen. Einerseits. Und andererseits auch natürlich mit Zählungen, was so quasi bei den Wänden passiert. Also bei den Wänden gibt's teilweise Leute, die halt wirklich vorbeikommen und aktiv uns besuchen. Es gibt natürlich auch wahnsinnig viele Laufkundschaft die einfach an den Wänden vorbeikommen und schauen und reden und ins Gespräch kommen.

124 • **A:** *Nochmal ganz kurz eine Frage zu den Workshops: wo macht ihr die?*

125 • **C:** Im Mumok-Museum.

126 • **A:** *Bei Museumsquartier?*

127 • **C:** Genau.

128 • **A:** *Ok, dann noch die letzte Frage: Wie sieht die Zukunft von Calle Libre aus? Gibt's Pläne für eine Ausweitung?*

- 129 • **C:** Ja, also es gibt bilaterale Austauschprojekte: wir waren 2019, glaube ich, in Kiew. Das war so ein erster Austausch. Es ist auch geplant jetzt ein Austausch mit Washington, wo wir eben nach Washington fahren und ein Washington-Künstler dann nach Wien kommt. Also auf jeden Fall auf internationaler Ebene einen Austausch stattfinden zu lassen.
- 130 Weiterer Plan könnte sein, wirklich die Bezirke auszuweiten und sozusagen, ja, alle 23 Bezirke zu bespielen und auch auf andere Formate noch überzugehen.
- 131 Also wir machen heuer zum Beispiel eine große Ausstellung aus dem Weltmuseum und quasi unsere kuratorische Praxis hier zu erweitern.
- 132 Und in der Zukunft muss es dann auch irgendwann eine Art, ja, ich sag mal, Umwegrentabilität geben oder Selbsterhaltung, da es auf langer Sicht einfach nicht... möglich ist, so etwas zu stemmen auf ehrenamtlicher Basis. Da müssen Strukturen gefunden werden, damit die Leute auch, sozusagen, bezahlt werden. Da ist jetzt eh – ein Team-Mitglied ist jetzt geringfügig beschäftigt.
- 133 • **A:** *Mir sind – noch mal ganz kurz – zwei weitere Fragen eingefallen: erstens, in dem Team selber, in Wien; habt ihr auch lokale KünstlerInnen die regelmäßig malen?*
- 134 • **C:** Nein im Team sind so per se eigentlich gar keine Künstler, da sind jetzt keine Maler dabei.
- 135 • **A:** *Und dann wollte ich noch einmal quereinsteigen, zurück zu den Graffiti Bemalungen über eure Gemälde: Wenn da jetzt beispielsweise solche Beschimpfungen kommen, wie du es vorher gesagt hast; hast du eine Ahnung woher da sowas kommen würde, solche negativen Reaktionen?*
- 136 • **C:** Die kommen halt aus der Graffiti-Szene und das resultiert aus... mir unersichtlichen Gründen, aber vielleicht hat's was mit Neid zu tun, oder... so was. Der Nicht-Akzeptanz unserer Initiative, gegenüber dem was wir machen. Weiß nicht, dass das keine Berechtigung hat oder... Ich wüsste jetzt nicht wieso sonst...
- 137 • **A:** *Ok, super. Ich wäre dann fertig. Nochmal vielen lieben Dank, wirklich eine großartige Hilfe für die Arbeit. Gibt's von deiner Seite noch abschließende Fragen?*
- 138 • **C:** Ja vielleicht wenn du mir schicken willst, wenn das ganze fertig ist und publiziert, dann.
- 139 • **A:** *Ja selbstverständlich, sehr gerne.*

ANHANG F: Transkript Frau D. (SHIFT)

1	Transkript, Frau D. /Arens, 10.6.2021 – 10:00 – 11:08, Zoom-Gespräch, Aufnahme und Namensverwendung zugestimmt.
2	• Kaspar Arens: <i>So, gut. Ich würde gleich einmal anfangen, kurz mich vorzustellen, damit Sie ein besseres Bild davon haben, was überhaupt passiert.</i>
3	• Frau D.: Ja genau [lacht].
4	• A: <i>Also, mein Name ist Kaspar Arens, ich studiere an der Universität Wien den Master Zeitgeschichte und Medien und schreibe meine Arbeit aktuell zu Kunst im öffentlichen Raum. Also wie Kunst im öffentlichen Raum produziert wird, organisiert wird und wie versucht wird den Ansprüchen, den Vorstellungen des Publikums, der Bevölkerung gerecht zu werden. Genau, und diesbezüglich versuche ich mit verschiedenen planerischen Initiativen Wiens, mir da ein besseres Verständnis einzuholen.</i>
5	• D: Ok, ich hoffe ich kann was beitragen, weil es ist nicht sozusagen, mein vorrangiges Thema.
6	• A: <i>Schauen wir einfach mal, aber ich glaube da wird's sicher genug geben. Ich würde prinzipiell einfach mal mit dem persönlichen und organisatorischen Hintergrund anfangen. Wie lange gibt es denn — also wie ich das verstehe ist SHIFT eine Förderinitiative von Basiskultur Wien...</i>
7	• D: Ja genau.
8	• A: <i>Wie lange gibt 'Shift schon?</i>
9	• D: Seit 2016, also wir sind jetzt in der vierten Runde.
10	• A: <i>Und wie ist es dazu gekommen?</i>
11	• D: Das ist eine Initiative gewesen, der damaligen Stadtregierung. Unter Mailath Pokorny wurde diese Initiative gestartet, gemeinsam mit dem Koalitionspartner, mit den Grünen unter Klaus-Werner Lobo, der hat sich damals sehr eingesetzt für die freie Szene und hat gesagt, wir müssen sozusagen nicht nur für die großen Tanker dieser Stadt was tun, sondern auch für freie Szene.
12	Und da haben's diese Extra-Subvention in der Höhe von 1,5 Millionen für die freie Szene dann gegeben.

13	• A: <i>Und Sie persönlich, was haben Sie für einen beruflichen oder akademischen Hintergrund, der Sie zu dieser Stelle gebracht hat?</i>
14	• D: Ich bin europäische Ethnologin, aber warum ich hier sitze, ist glaube ich, weil ich in meiner beruflichen Laufbahn ziemlich viel gesammelt habe, was hier her passt, dass dieser Job, den ich hier in der Basiskultur Wien mache, habe ich auch schon vor vielen Jahren in Niederösterreich gemacht, es gibt etliche Organisationen in ganz Österreich, dort nennen sich die Bildungswerke und da habe ich das niederösterreichische Bildungswerk geleitet. Wie der Name schon sagt, die haben dort mehr den Bildungsbereich, in Wien ist es mehr der Kulturbereich.
15	Das war mit ein Grund wahrscheinlich warum ich gefragt wurde, dort zu arbeiten. Und der zweite ist, dass zur Basiskultur die Schaubühne auch gehört, also ein Theater. Und ich lange in den vereinigten Bühnen Wien auch tätig war. Deshalb; sozusagen die Kombination glaube ich, hat's ausgemacht, warum ich jetzt hier sitze. Einen verwirrten Lebenslauf also [lacht], aber alles kann man irgendwann im Leben brauchen.
16	• E: <i>Und beim Theater, was haben Sie dort gemacht?</i>
17	• D: Begonnen habe ich im Kontrolling und dann war ich aber in der technischen Direktion aber eher für so koordinative Tätigkeiten Damals unter Drozda, wurde die Struktur der vereinigten Bühnen Wien völlig umgebaut. Und die koordinative Schlüsselstelle kam mit der technischen Direktion, um diese Prozesse zu besprechen mit den Mitarbeitern, Gespräche zu führen, das auch zu erklären.
18	• A: <i>Und nochmal persönlich, wie ist ihr persönlicher Zugang zu Kunst im öffentlichen Raum?</i>
19	• D: Also ich finde das unbedingt notwendig. Also ich selber – in der Basiskultur, wir haben sehr viele Kulturveranstaltungen im öffentlichen Raum, gerade jetzt in den Festivals. Wir haben jetzt wieder das Wir sind Wien Festival im Juni, wo wir 95 % der Veranstaltungen im öffentlichen Raum machen.
20	Und mein Ansatz ist, man soll Kunst und Kultur dahin bringen, wo Menschen Leben. Und sie können dort immer Kunst und Kultur im Vorbeigehen erleben.
21	Und gerade in Wien haben wir ja so einen unglaublichen Kunstbereich im öffentlichen Raum, also gerade was KÖR betrifft. Das ist ja unfassbar, wenn man sich überlegt, was alles von KÖR gefördert wird und wie viel Kunst es im öffentlichen Raum gibt. Und ich finde das einfach so einladend für die Menschen, dass sie in der U-Bahn-Station, im Park Kunst erleben, sehen können.

22	Und das ist eine lange Tradition in dieser Stadt, das hat's ja immer schon gegeben, dass man den Gemeindebau verschönert hat; ich selber sitze in einem Gemeindebau, da unten ist eine Skulptur aus den 20er Jahren, also [lacht]. Das war immer schon glaube ich der Ansatz in dieser Stadt und ich finde das total wichtig. Und das bereichert die Stadt, das irritiert manchmal, es lädt ein. Also ganz ein wichtiger Ansatz.
23	Und Menschen; nicht alle Menschen sozusagen sind es gewöhnt, einfach in eine Ausstellung zu gehen oder überhaupt irgendwelche Kulturinstitutionen zu besuchen, zu betreten, es gibt immer irgendwie Hemmschwellen und so, wenn einem die Kunst und Kultur so begegnet, auf der Straße oder eben dort wo man ist, ist das eben wichtig für eine Stadt.
24	• A: Was genau würden Sie sagen sind die Ziele bei Basiskultur und Shift?
25	• D: Bei Shift haben sich die Ziele ein bisschen geändert. In der ersten Phase war's in erster Linie einmal der freien Szene vernünftige finanzielle Mittel zur Verfügung zu stellen für einzelne Projekte, dass die auch einmal ganz aus dem Vollen schöpfen können und auch künstlerische Arbeiten ohne Selbstausbeutung umsetzen können.
26	Das war so der erste Ansatz, jetzt hat sich das ein bisschen erweitert. Es geht jetzt darum, vor allem auch dezentral zu arbeiten, das ist, das war so der nächste Schritt. Projekte sollten vorwiegend auch im dezentralen Raum stattfinden. Das ist jetzt nicht ein 100%iges Muss, aber die Jury entscheidet eher für Projekte, die dann auch in Floridsdorf oder Favoriten oder im 16. Bezirk stattfinden, das ist mit, sozusagen, ein Kriterium.
27	Das zweite große Kriterium ist, dass sie partizipativ sein sollten, müssen. Es geht ganz stark auch darum, in den Konzepten schon herauszuarbeiten, wie wird die Bevölkerung vorab eingebunden, wie geht man mit der Umgebung um, dort wo man sich verorten will. Da gibt's sogar eine Begleitung, wir haben Kulturvermittlerinnen jetzt im Programm dabei, die die Projekte dabei unterstützen, in dieser Vermittlungsarbeit.
28	Also das denke ich ist der wesentliche, weitere Schritt, wo man sagt, es soll kein Kulturtourismus sein. Natürlich fährt man einem Projekt auch nach. Aber eigentlich soll's für die Menschen sein, die da vor Ort leben. Und das ist auch der Ansatz der Basiskultur. Wie der Name schon sagt, Basiskultur, aus unserer Tradition heraus, wir arbeiten mit ehrenamtlichen Strukturen, mit Vereinen, Kulturvereinen der ganzen Stadt, und die waren immer vor Ort, die waren immer im Grätzl, das ist der Sinn der Sache.

- 29 Es gibt den Kulturverein Penzing und es gibt den Kulturverein Floridsdorf. Und die, diese Vereine haben sich immer zur Aufgabe gemacht, vor Ort Kultur anzubieten. Und darum ist das für uns genau derselbe Ansatz. Möglichst im Grätzl, also; für mich ist die Bezirksstruktur schon zu groß. Ich komme selber aus Erdberg, also ich komm aus der Landstraße und wie man schon hört; der eine kommt aus Erdberg, der andere aus der Landstraße, aber die zwei Bezirksteile haben aber so gar nichts miteinander zu tun. Ich breche das noch weiter herunter quasi, aufs Grätzl. Hier am Kriemhildplatz im 15. Bezirk ist das dasselbe. Der 15. Bezirk ist ja richtig geteilt durch die Westbahn, das heißt du hast immer irgendwie einen Ansatz im Grätzl gesehen und nie in irgendwelchen großen Strukturen und schon gar nicht Wien-weit.
- 30 • **A:** *Wenn ich jetzt so die Projekte anschau, die bisher bei Shift gewonnen habe, dann finden die – meisten zumindest – im öffentlichen Raum statt. Das haben Sie jetzt aber nicht als Kriterium oder Ziel genannt. Ist es dann quasi Zufall, dass es in den öffentlichen Raum fällt oder spielt das doch eine große Rolle auch?*
- 31 • **D:** Also für die Basiskultur Wien gilt, alles was im Festival ist, ist vorwiegend im öffentlichen Raum. Das ist aber dieses punktuelle Festival. Übers Jahr ist es ein bisschen schwierig, sozusagen im Winter im öffentlichen Raum Veranstaltungen zu machen, das heißt, da ist es nicht so durchgehend, aber wir versuchen trotzdem immer wieder den öffentlichen Raum einzubinden.
- 32 Bei Shift ist es eher Zufall. Es ist keine Zielsetzung bei Shift, dass es im öffentlichen Raum sein muss, aber, natürlich, wenn ich mich damit auseinandersetze, wenn ich mich mit der Umgebung auseinandersetze, mit den Menschen, wenn ich die Menschen einladen will, dann ist es schon ein bisschen aufgelegt, sozusagen, sich nicht in irgendeinem Gebäude zu verstecken, weil da wird's umso schwieriger.
- 33 Also sind die Projekte auch so angelegt, dass sie nach außen gehen. Also dann geht man halt in einen Fußballkäfig, weil dort ist's klar, da findet man genau die Community mit der man zusammen arbeiten will.
- 34 • **A:** *Ok. Und – auch wenn's dann Zufall ist –, ist das für Sie die erste Anlaufstelle, persönlich, zum Thema Kunst im öffentlichen Raum?*
- 35 • **D:** Naja, dadurch, dass sozusagen KÖR in Wien seit 20, 30 Jahren, ich weiß nicht – sozusagen, das immer Thema war, das sich so entwickelt hat, das habe ich immer sehr verfolgt, sozusagen, was machen die, was tun die. Das war immer schon Thema auch in meinem persönlichen Leben, auch die temporären Ausstellungen, zum Beispiel am Graben oder so. Das

habe ich immer sehr spannend gefunden. Das fand ich überhaupt immer sehr spannend, alles was sich sozusagen im öffentlichen Raum auch präsentiert. Auch die Festwochen hatten vor so 20, 30 Jahren schon so Ansätze, dass sie Performances oder, dass sie... bildende Kunst im öffentlichen Raum gezeigt haben. Also es war immer schon Thema, hat mich immer interessiert.

36 Ich war einmal in China – und das möchte ich irgendwann mitbringen [lacht] – wir haben in China gesehen, so Art Tiere, eine Installation, furchtbar kitschig und so Plastiktiere, riesengroß, zweimal ein Mensch. Aber es war so eine spannende Installation, in einer Großstadt wie in China... das fesselt einen so, da kommt man nicht vorbei, wenn da eine Riesenschildkröte... da geht man dort hin und schaut, was ist das, und setzt sich damit auseinander.

37 Und ich finde, genau das soll's sein, es soll einladend sein. Ob einem jetzt rosarote Plastikschildkröten gefallen oder nicht, das ist dann der künstlerische Anspruch. Aber so, Menschen ein bisschen einladen, irritieren, dass sie sich mit dem Thema auseinandersetzen, finde ich einfach sehr, sehr wichtig und spannend.

38 • **A:** Würde ich nochmal ganz kurz zu personellen Aufteilung bei Shift kommen; wie viele Personen arbeiten insgesamt für Shift?

39 • **D:** Wir haben eine Projektleiterin die in erster Linie für die administrativen Belangen zuständig ist. Früher war das immer so, dass das die alleinige Mitarbeiterin war. Bis ich dann, sozusagen, die Stadträtin ersucht, oder besser gesagt; in der Reflexion der letzten Projekte hat sich herausgestellt, wir brauchen jemanden in der Kulturvermittlung, das heißt es hat im letzten Schritt schon jemanden gegeben, der die Projekte begleitet hat, das war nur extern.

40 Dann ist, sind wir in der Analyse noch einen Schritt weitergegangen und haben gesagt, wir brauchen noch jemanden der die Projekte in der Produktion begleitet, also diese ganzen administrativen Dinge, Behörden, Bewilligungen, alles sozusagen, der ganze Magistrat, was ist mit der MA 36, 42... Und diese Projekte auch ein bisschen von dem zu befreien. Oder mal zumindest so zu unterstützen, dass die meiste Arbeit nicht für administratives, sondern für künstlerisches aufgeht.

41 Also das war dann der letzte Schritt, also wir haben eine Hauptamtliche die die Abwicklung macht, administrative Verwaltung, jemand der Kulturvermittlung macht und jemand der Projekt-, Produktionsleitung macht – aber begleitend. Wir haben auch noch jemanden extern, stundenweise für Social Media, Pressebetreuung, aber das sind nur Stundenverträge. Wir machen ja nicht die

	Pressearbeit für die Shift-Projekte, die müssen sie ja selber machen, aber wir schicken – das wär wichtig –, dass das als Kulturförderungsbewegung, eigentlich, präsentiert wird.
42	Es ist ein bisschen schwierig mit Corona jetzt, wir sind alle ein bisschen in Verzug, aber das ist in etwa der personelle Umfang. Aber es hat sich entwickelt, also am Anfang war's wirklich nur; wir verwalten die Kulturgelder, aber das ist einfach zu viel. Man kann nicht 1,5 Millionen ausschütten und das dann sich selber überlassen. Und die Projekte sind sehr, sehr angetan davon, dass es diesen Support gibt, dass da jemand da ist, der sich um die Kulturvermittlung kümmert, der Ideen einbringt, das Ganze bisschen strukturiert und vor allem auch die Produktionsleitung, das ist ganz was Wichtiges.
43	Das ist wirklich schwierig, wenn man den Magistraten nicht so gut kennt und wir haben da schon einen guten Ruf, das heißt, wir können da wirklich unterstützen. Wir kennen die Bezirksvorsteher, wir können da im Vorfeld schon aufbereiten und sagen, Achtung, hier kommen Projekte, wollt's die wohlwollend genehmigen. Oder wenn nicht, dann fragt's wenigstens bei mir nach, was das ist oder ob man da in irgendeiner Form unterstützen kann. Das läuft hervorragend mittlerweile.
44	• A: <i>Und Ihre eigenen Verantwortungen, wo liegen die?</i>
45	• D: Meine Verantwortung ist, sozusagen, dadurch, dass ich Geschäftsführerin in der Basiskultur bin, und für den ganzen Bereich verantwortlich bin, bin ich natürlich auch für Shift verantwortlich. Schlussendlich, sozusagen, für Alles zuständig. Für die ordnungsgemäße Vergabe, die ordnungsgemäße Abrechnung, das ist eigentlich, sozusagen, mein Hauptteil. Natürlich kümmere ich mich auch um künstlerische Belange, aber dafür gibt es eben die Expertenjury, die wir zugezogen habe. Ich muss dem Stadtrechnungshof und dem politischen Feld in Wien einfach Verantwortung gegenübertragen. Wie ist mit den Geldern umgegangen worden und was ist dabei rausgekommen.
46	• A: <i>Ich würde da gerne noch ganz kurz nachhaken; Sie sagen, es gibt eine ExpertInnen-Jury, aber Sie sind selbst auch manchmal verantwortlich für künstlerische Belange; Wie genau kann ich mir das vorstellen?</i>
47	• D: Naja, die Jury wird ja sozusagen bei der Zusammenarbeit mit der Stadträtin oder mit den politischen Verantwortlichen erstellt, das machen wir zusammen und überlegen; wer kann in die Jury kommen?
48	Und dann in der künstlerischen Verantwortung hier, ist es so, dass die Projekte einfach überprüft werden. Es gibt, sozusagen,... die Jury entscheidet auf Grund einer Einreichung. Und in meiner

Verantwortung liegt es dann schon, wenn es zu künstlerischen Abweichungen kommt, dann müssen mir die Projekte das zurückmelden. Und wenn dann am Ende des Tages, von dem Projekt, das die Jury ausgewählt hat, nichts überbleibt, dann ist es einfach... dann ist das nicht möglich. Dann muss ich – das hat's zwar noch nie gegeben, aber dann würde ich noch einmal rückmelden an die Jury und fragen, was soll ich jetzt tun...

49 Aber in den meisten Fällen ist es so, um ein Beispiel zu nennen: wie gesagt, ist die Zielsetzung im dezentralen Raum Projekte zu machen und dann hat sich ein Projekt dahingehend verändert, in dem sie gesagt haben, sie machen alles im Volkstheater. Wie gesagt, das geht nicht, das hat mit dem nichts mehr zu tun, was die Idee war ursprünglich. Ihr müsst euch da überlegen, dass ihr das irgendwie anders organisiert. Also solche – da greif ich dann einfach ein, das war nicht die Entscheidungsgrundlage für die Jury und das geht so nicht.

50 Ich meine jetzt mit Corona ist's ganz schwierig, da haben wir sehr viel verändert. Zum Beispiel keine Workshops mit Kindern, das ist heuer alles nicht gegangen. Die haben dann einfach diese Arbeit verändert und haben das online gemacht oder sonst irgendwelche Dinge. Also da muss man eh flexibel bleiben.

51 Aber es muss immer mit mir rückgesprochen werden oder mit meiner Mitarbeiterin, die sozusagen die Projektleitung macht. Aber das hat sich schon gut eingespielt. Die Projekte wissen das und fragen eigentlich regelmäßig an, ob das ok ist.

52 • **A:** Und diese Jury, wie kommt die zusammen? Aus wie vielen Personen besteht die?

53 • **D:** Aus fünf Personen. Und das ist eben wirklich so, wie man sich; man sucht immer aus allen Genres irgendwie einen, also Film, Architektur, was auch immer. Und dann überlegt sich mal; wer hat sich in den letzten Jahren einen Namen gemacht, Kuratorinnen oder so. Und dann schaut man mal; wenn hatten wir schon, wir haben schon einige Jurys verbraucht [lacht], ist ja nicht so einfach. Dann ist immer so bisschen die Zielsetzung immer wen dabei haben, der schon dabei war, damit hier die Kontinuität gewährleistet ist. So, da gibt's einfach so Kriterien und dann sammelt man halt Namen und überlegt, ob das zusammenpassen könnte. Das ist dann mal ein Prozess, der dauert ein paar Wochen.

54 Die meisten freuen sich auch dann sehr. Es ist offensichtlich eine Ehre in der Shift-Jury ist, also es ist, glaube ich, eine schöne Aufgabe.

55 Hut ab vor diesen Jury-Mitgliedern der letzten Jahre, die das mit so viel Sorgfalt und so viel Ernsthaftigkeit gemacht haben. Also, 500 Projekte zu lesen. Sich ein Bild zu machen, die dann zu

bewerten, zu diskutieren. Es gibt dann sehr viele Jury-Sitzungen vorab und dann gibt's ja – das ist auch neu – eine zweite Runde, wo die Projekte die weiter kommen, die Möglichkeit haben, der Jury auch das Projekt noch einmal zu erklären, in einem persönlichen Gespräch. Das ist ganz wichtig, weil wir sind draufgekommen, manches versteht man einfach in der Einreichung falsch oder unzureichend. Also es ist eigentlich sehr, sehr viel Arbeit, die Jury-Mitglieder sind einige Monate sehr beschäftigt.

56 • **A:** *Dann noch abschließend kurz zur Finanzierung; Wie wird Shift finanziert?*

57 • **D:** Das ist eine Subvention der Stadt Wien, mit 1,5 Millionen. Zusätzliches Kulturgeld, das man halt damals geschaffen hat. Soll nächstes Jahr wieder weitergehen [lacht leise]. Ich gehe davon aus. Die Stadträtin hat schon sowas angedeutet, aber ich habe noch keine Zusage. Es wird immer abverhandelt bis zum Ende des Jahres.

58 • **A:** *Dann würde ich gerne noch bisschen konkreter auf die Entwicklung eines Kunstwerks eingehen. Könnten Sie mir – am besten anhand eines Beispiels – einen typischen Ablauf erklären, von der Ideensetzung bis zur tatsächlichen Durchsetzung?*

59 • **D:** Naja, wenn ich da jetzt, sozusagen von unseren eigenen Projekten kann ich ja nur so im Musikbereich, oder im Werbebereich denken. Wenn ich an KÖR denke, zum Beispiel; wir hatten ein schönes Projekt, Kunst im öffentlichen Raum, in Favoriten. Eine Übermalung von drei Gemeindebauten von Straßenkünstlerinnen.

60 Und das war eben ein Projekt; das hat eine Künstlerinnengruppe eingereicht, die haben dann eine internationale Ausschreibung gemacht, wer sich hier; also man konnte sich bewerben, für die Bemalung der Gemeindebauten. Die haben dann irgendwie eine eigene Jury gegründet, mit lauter Expertinnen, für diese Straßenkunst und haben dann drei Künstlerinnen ausgewählt.

61 Und dann ist es eben um die Umsetzung gegangen; das heißt, die ganze behördliche Abwicklung der Stadt Wien, Wiener Wohnen, klären wir, wer ist dafür zuständig, wo muss man das einreichen, was gibt es für Fragen.

62 Da geht's um Sicherheit, da geht's um, sozusagen, nicht Beschädigen der Hauswände, Sicherstellen, dass die Struktur nicht beschädigt wird. Also langer, langer Prozess der Genehmigung und dann die Umsetzung – ich glaube sie haben zwei Wochen... war dann die Phase der Bemalung, wo wir auch die Bevölkerung eingeladen haben, zuzuschauen, mit den Künstlerinnen zu reden. Ja, und dann haben wir's abgeschlossen. Dann hat's eine offizielle Eröffnung gegeben.

63	Ja, und damit war das Projekt dann abgeschlossen. Das ist eines meiner Lieblingsprojekte, weil es einfach so wunderschöne Malereien sind. In einem Gemeindebau, sehr, sehr ansprechend, moderne Kunst, also eines meiner Highlights.
64	• A: <i>Wie heißt das?</i>
65	• D: Namen hat das glaube ich gar keinen, also ich weiß nicht wie das Projekt geheißen hat. Könnte ich noch einmal rausfinden. Aber das war eine Künstlergruppe in Wien, die eh sehr bekannt ist für Malerei, also so Street-Art. Und das war ein Erinnerungsprojekt; die Mutter eines Künstlers, also der Künstler, ist verstorben und sie hat dann, sozusagen, eine Foundation gegründet, um seine Idee weiterleben zu lassen. Und hat dann die jungen Künstler in Wien sehr unterstützt und eben auch dieses Projekt, das dann zusätzlich finanziert wurde. Also das kann ich noch raussuchen.
66	• A: <i>Ja das wäre super.</i>
67	• D: Ich kann das dann gleich raussuchen. Gibt's sehr schöne Fotos davon [lacht].
68	• A: <i>Dann würde ich noch ganz gerne auf die Orte eingehen; Sie haben vorhin gesagt, dass es ein zentrales Kriterium ist, dass es dezentral ist und dass es auch von der Jury aktiv bevorzugt wird. Wird da bei der Auswahl der Orte auch irgendwo die Bevölkerung miteinbezogen?</i>
69	• D: Nein. Es ist, sozusagen schwer genug Orte zu finden, die beispielbar sind und sozusagen, hier dann auch noch; der Prozess wäre zu lange, da die Bevölkerung noch miteinzubinden.
70	Außer; wir hatten auch schon Projekte, die schon lange mit der Bevölkerung gearbeitet haben und da, sozusagen, das schon aus der Bevölkerung gekommen ist und dann erst...
71	Also eine Einreichung zum Beispiel in Floridsdorf, die lange Kunstprojekte schon dort gemacht hat und gesagt hat, es wäre... oder wie die Bevölkerung sich gewünscht hat, es wäre toll, wenn man dort... es wäre damals so ein Gemeindebaufest gewesen, ist aber leider nicht genehmigt worden von der Jury. Es gibt schon so Dinge, die sich entwickeln und dann erst bei uns auf dem Tisch landen, aber prinzipiell ist die Ortsauswahl eher, oft pragmatisch angelegt.
72	Oder halt, wie das große Projekt, Guggenheim in Floridsdorf – ich weiß nicht, ob Sie das verfolgt haben –, am Floridsdorfer Spitz. Natürlich nimmt man für so ein riesiges Projekt einfach den größten Platz und den zentralsten Platz, es soll ja sichtbar werden und möglichst viele Menschen ansprechen.
73	Also es ist immer die Frage; was ist die Zielsetzung, nicht? Käfigkonzerte sind zum Beispiel das klassische Beispiel, wo man sagt, ich möchte diese Jugendlichen, die dort Fußball spielen

	ansprechen und dann geht man natürlich dorthin, wo die Käfige sind und das ist über ganz Wien verteilt.
74	Da gibt es ja sehr viele Käfige. Heuer haben wir auch wieder zwei solche Käfig-Projekte: eines ist klassisch musikalisch und das andere ist eine Performance.
75	Ein Frauenprojekt; wo Frauen, eine Fußballerin –Profi – und Künstlerinnen, Tänzerin gemeinsam performen und diese Käfige, die ja meistens männlich dominiert sind, jetzt auch weiblich einfach miteinbeziehen wollen.
76	Also es gibt so die unterschiedlichen Ansätze, aber die Bevölkerung ist in die Ortsauswahl eigentlich nicht eingebunden. Weil die Anbindung an die Bevölkerung kommt erst eigentlich danach, wenn's nicht vorher schon Vorarbeit gegeben. Sonst gehen wir mit einem Projekt erst an einen Ort und dann erst an die Bevölkerung.
77	A: <i>Gibt's außer der Dezentralität noch andere Kriterien, nach denen Orte schlussendlich ausgewählt werden? Also die für die Jury wichtig sind?</i>
78	D: Nein, die Orte sind der Jury in erster Linie; also natürlich schaut die Jury drauf... man kennt ja die Stadt ein bisschen. Also ist ein Ort völlig ungeeignet, hinterfragt das die Jury schon. Oder Orte werden ausgewählt, wo man schon von vornherein sagt, ihr werdet dort keine Genehmigung kriegen.
79	Also wir hatten ein ganz tolles Projekt in den Wiener U-Bahnen und ich habe lange gehofft, dass es wirklich umgesetzt wird, aber es hat einfach nicht funktioniert. Also da ist man dann schon so; liebe Leute, überlegt's euch das, ob ihr dort wirklich eine Genehmigung kriegts und in den meisten Fällen kriegt man's dann nicht.
80	Wir haben jetzt ein Projekt mit einer Beschriftung von Bodenflächen, Messages, die am Boden, am Gehsteig irgendwie, aufgetragen werden. Die kriegen keine Genehmigung. Wir sind da jetzt wirklich schon seit Monaten dran, von der MA46 einzuholen, im öffentlichen Raum, am Gehsteig. Und die sagt, nein, das ist irritierend, die Menschen schauen dann auf den Boden und nicht auf die Straße.
81	Da muss man dann sagen, geht's in einen Gemeindebau, geht's in privaten, also... halb-privaten Bereich. Findet's dort jemanden, der euch das machen lässt und dann geht's.

82	Also solche Dinge, manche Orte sind einfach ungeeignet und die Jury weiß halt dann auch manchmal auch um die Orte, weil sie einfach große Erfahrungswerte haben. Aber sonst gibt's kein Kriterium.
83	A: <i>Dann sind natürlich in Wien gewisse Orte mit einer spezifischen Geschichte aufgeladen. Gibt's da einen speziellen Umgang, auch mit der Auswahl oder auch mit der Umsetzung, die sie vielleicht mitbekommen haben von BewerberInnen?</i>
84	D: Ja schon, aber das ist eher... also wir haben jetzt ein Zirkusprojekt. Eine Gruppe Artistinnen setzt sich sozusagen mit dem Umgang des Nationalsozialismus mit Artisten und Artistinnen auseinander und da gibt's dann schon Orte die geladen sind... Da bin ich jetzt bisschen überfragt, das war im 20. Oder 22. Bezirk... Hat es, sozusagen, dort eine Community gegeben und die gehen jetzt ganz bewusst wieder an diesen Ort zurück, um dort auch das Projekt umzusetzen und auf die Umgangsweise aufmerksam zu machen.
85	Also so gibt's schon Verknüpfungen wo einfach historisches, geschichtliches eingebunden wird, das kommt schon vor. Aber es ist jetzt nicht... es wird schon damit gearbeitet.
86	A: <i>Gibt es von Ihrer Seite, oder von Seiten der Produktionsleitung oder Projektleitung oder auch der Jury, Hintergrundrecherchen zu den ausgewählten Orten?</i>
87	D: Zu den Orten nicht, nein. Nur zu den Projekten.
88	A: <i>Also Begehungen würde es nicht geben?</i>
89	D: Nein. Man kennt in Wirklichkeit die Orte und genau diese Kriterien, wo man dann sagt; ok, jemanden wollte am Gürtel, Matzleinsdorfer Gürtel zum Beispiel, so ein Ausstellungsprojekt machen... das ist da am Matzleinsdorfer Gürtel, wo die Abzweigung nach Meidling ist, wo es so ein riesen Verkehrsknotenpunkt gibt und da war aber der Jury... die haben sich das angeschaut und da war gleich die Frage, kommt dort überhaupt jemand vorbei, weil das ist so eine Insel. Und dann hat man sich es einfach im Internet angeschaut und die Verkehrswege gesehen. Das war klar, das überprüft man jetzt kurz, dann war klar, da muss man drei Ampeln überqueren, bis man überhaupt zu diesem Platz kommt, das wäre so eine kleine Fläche gewesen, die dann eh nicht genehmigt wurde.
90	Also so was wird dann schon hinterfragt; kann das überhaupt funktionieren, dass man dort eine Ausstellung macht, weil da kommt dann sowieso niemand vorbei, wenn man drei Ampeln überqueren muss, bei einer sechsspurigen... also... aber das sind so kleine Hintergrundinformationen, die man sich dann halt holt.

91	• A: <i>Ok. Und gibt es einen Austausch mit den BezirksvorsteherInnen?</i>
92	• D: Ja, den gibt's. Den forcieren wir immer mehr. Es hat ja jetzt auch einen Wechsel gegeben in den Bezirksvorstehungen, durch die letzte Wahl. Es ist jetzt auch wieder frischer Wind in den Bezirksvorstehungen und es gibt ein großes Interesse auch sich im Kunst- und Kulturbereich sich einzubringen. Sind sehr unterstützend. Mein Ansatz ist immer, die politisch Verantwortlichen ganz von vorne einzubinden, gerade bei SHIFT-Projekten, die sich jetzt nicht so vordergründlich erklären. Und wir haben da die besten Erfahrungen. Wir versuchen immer auch Projekte gleich vorzustellen, den Bezirksvorsteher einzuladen, uns bei den Bezirksvorstehungen einzuladen, da gehe ich sogar persönlich mit, um die Projekte vorzustellen. Das ist uns ganz wichtig.
93	Und da ist es auch so... wir hatten im 20. ein Projekt angedacht, am Brigittaplatz, und die Bezirksvorsteherin hat gesagt, vergesst's das, dieser Platz hat sich so verändert, dort ein Kulturprojekt zu machen, das hat keinen Sinn, das ist ein Durchzugsplatz geworden. Geht's doch lieber dorthin, oder so. Die kennen die Bezirke natürlich am besten und können da sehr unterstützend sein. Und die Zusammenarbeit ist mittlerweile hervorragend und unterstützend. Aber eben, weil wir immer versuchen so in die Vorleistung zu gehen und versuchen sie von Vornherein einzubinden.
94	• A: <i>Ok. Ich würde noch ganz gerne auf die KünstlerInnen eingehen. Also prinzipiell, so wie ich das verstanden habe, werden die KünstlerInnen nach ihren Projekten ausgewählt, von der Jury. Gibt es dort aber ein Bemühen Diversität auch unter den KünstlerInnen zu erreichen?</i>
95	• D: Es ist sehr schwierig, weil wir die – also die Jury ... die meisten kennen ja irgendwie die Künstler so, also es ist... man versucht, alles zu berücksichtigen, so aufzuteilen... es gibt mehrere Kriterien: Bezirke, es gibt... wie die Projekte verortet sind und dann natürlich Männer und Frauen.
96	Aber in Wirklichkeit ist es dann so, dass man zum Schluss sagt: ja, das ist so ein tolles Projekt, jetzt nehmen wir nur das und da geht's eigentlich um die künstlerische Ausrichtung. Es wird alles diskutiert aber zum Schluss ist einfach das, was am künstlerischen Input da ist das Entscheidende. Und Diversitätsfragen sind da nicht im Vordergrund. Das finde ich auch sehr ok. Weil die Jury sich sehr, sehr intensiv mit den Projekten auseinandersetzt und den Inhalten. Und das auch so sorgfältig hinterfragt alles, wo man denkt, da kommt am Ende dann wirklich das raus, was am Schluss die beste Chance hat auch durchgesetzt zu werden.
97	Wir hatten so ein [unverständlich] Projekt – das ist eh jetzt in der Einreichung –, wo die Jury gesagt hat, aber warum an diesem Ort, warum wollt ihr das gerade da umsetzen, glaubt ihr wirklich, dass

	das der richtige Ort ist. Und eine breite Auseinandersetzung, mit dieser Frage, ob dieses Projekt auch dort ankommt, wo's verortet sein soll. Und das wurde lange hinterfragt von der Jury und die Künstlerinnen waren dann auch da und konnten das erklären...
98	Also da geht man sehr nach: was passt wohin und wie soll das ausschauen und wird es auch angenommen. Weil es gibt nämlich so Projekte die sehr ambitioniert sind, aber dann nicht so umgesetzt, also nicht so die Resonanz bekommen.
99	A: <i>Noch eine kurze Frage zu den KünstlerInnen; bei der Auswahl der KünstlerInnen, wird dort irgendwie die Bevölkerung involviert?</i>
100	D: Nein, nein, gar nicht. Nein, das ist die Jury und das ist sozusagen der Weg, der gegangen wird. Es gibt keine Einflussnahme. Die Jury erarbeitet einen Vorschlag an die politischen Verantwortlichen, aber der wird in Wirklichkeit 100 % umgesetzt. Ich persönlich bin nicht in der Jury, aber ich bin beratend in der Jury.
101	Kenne auch wirklich die Kunst- und Kulturszene sehr gut in Wien und kann dann hin und wieder was hinweisen, wo man sagt: ah diese KünstlerInnengruppe gibt's schon lange, arbeitet dort und dort und das wäre auch einmal gut die zu unterstützen, dass die einmal richtige Projekte machen können. Aber da gibt's schon – also Einflussnahme gibt's von keiner Seite.
102	A: <i>Noch ein paar Frage zu den Auswirkungen solcher Kunstwerke. Welche Effekte würde Sie sagen haben ausgestellte Kunstwerke für die lokale Bevölkerung?</i>
103	D: Um noch einmal zurückzugehen auf das Street-Art Projekt. Also es gibt dort eine starke Identifizierung der Bevölkerung, die sagen, das sind ihre Kunstwerke. Also obwohl sie am Anfang vielleicht ein bisschen irritiert war, auch über die Art der Kunst – also, wunderschöne Wandmalereien, aber halt doch sehr modern. Aber in Wirklichkeit gibt's eine große Identifikation der Bevölkerung mit den Kunstwerken. Es gibt sogar...
104	[Telefongespräch kommt dazwischen, telefoniert für 3 Minuten]
105	Wir waren bei der Identifikation mit den Kunstwerken. Zum Beispiel, ja. Da ist schon was entstanden, aber das sind halt dauerhafte Kunstwerke. Installationen, wie zum Beispiel Guggenheim, da... ist halt immer so bisschen die Frage, also die Bevölkerung findet das irritierend, spannend, schön, was auch immer, alle Kategorien durch...
106	Aber wenn es temporär ist, ist es dann auch schnell wieder vergessen, weil ganz andere Dinge kommen. Also bei langfristigen Projekten, wie zum Beispiel hier; wir haben jetzt hier unsere

Rollläden – wir haben so ein Gastlokal – wir haben die Rollläden von Street-Art Künstlern gestalten lassen und das ist hier im Gemeindebau die Riesendiskussion.

107 Also ob das erlaubt ist, wer die Künstler ausgesucht hat und ob es schön ist oder nicht, und das finde ich super. Man ist, sozusagen in seiner Neighborhood, dann einfach, da muss man sich einfach damit auseinandersetzen. Und genau das passiert jetzt, da wurden diese Rollläden bemalt und da ist jetzt hier [lacht] die große Diskussion, ob das das Bundesdenkmalamt erlaubt hat oder nicht.

108 Also... das ist einfach ein super Beispiel, wo man sagt, wenn Kunst irgendwo auftaucht in meiner Umgebung, dann setzen sich die Menschen damit auseinander.

109 Und irgendwann werden sie auch unsere Bemalungen hier lieben... oder auch nicht. [lacht]. Aber sie sind wunderschön geworden, sind ganz stolz drauf.

110 • **A:** *Das waren jetzt sehr schöne positive Effekte. Gibt's da umgekehrt auch Konflikte, die auftreten? Und wenn ja, zwischen wem?*

111 • **D:** Also jetzt, zum Beispiel ein KÖR-Projekt... Es gibt eigentlich sehr oft politische Projekte, die gibt's viel öfter als Konflikte mit der Bevölkerung. Im Bezirk, vor der kleinen Galerie, gibt es Vogelhäuschen von Josef Bernhard. Da stehen glaube ich 50 Vogelhäuser vor der kleinen Galerie. Das war ein ganz, ganz heftige Diskussion, auch politisch. Wie hier mit Steuergeldern umgegangen wird, also es werden Vogelhäuser aufgestellt und für was das gut sein soll und da kann sowieso kein Vogel nisten drinnen.

112 Also spannende Diskussion, bis hin zu Demaskierungen. Also wirklich, die sind hin, in der ersten Zeit, wurden die wirklich zerstört und so. Aber jetzt stehen die schon seit – keine Ahnung – 10 Jahren oder so und jetzt ist eine Ruhe, jetzt wurden sie saniert und jetzt gehört dieses Kunstwerk einfach dorthin, als wäre es immer schon da gewesen. Also das ist so ein Beispiel für mich, wo's einfach einen großen Konflikt gegeben hat.

113 Aber vor allem auf politischer Ebene. Und bei Shift ist es immer wieder so. Ich weiß nicht, ob Sie das mitgekriegt haben, wir haben die... mein Namensgedächtnis. Barbara... egal. Wir hatten in Favoriten ein Shift-Projekt, da hat die Künstlerin sich in eine Litfaßsäule gesetzt und hat die Staatsministerin für... ah jetzt fällt's mir nicht ein. Aber sehr kontrovers hat die da ihr Projekt gemacht und dort residiert und war halt Ministerin. Und das war dann sofort, da hat's dann heiße politische Diskussionen gegeben, das wurde in ganz Europa wahrgenommen und auch medial, sozusagen, war das sehr präsent.

114	Aber da gibt's dann immer wieder Anfragen von politischen Parteien, ob man da überhaupt mit Steuergeldern unsere Projekte machen darf. Also da gibt's Themen. Ich finde immer, die Bevölkerung ist sehr interessiert, auch wenn's irritierende Projekte sind. Und das ist ja auch die Aufgabe der Kunst, wachzurütteln oder zu hinterfragen. Und das finde ich... ja, genau so soll's sein.
115	Man muss halt immer aufpassen, wichtig ist, dass man Bezirke einbringt, dass man die Verantwortlichen einbindet, dass die dann wissen, worum es geht, dass die dann nicht vor das Ende der Tatsachen gestellt werden. Und Anfragen beantworten müssen, wo sie nicht wissen, was sie sagen sollen.
116	• A: <i>Werden Kunstwerke dann auch nachbetreut, sobald sie einmal stehen?</i>
117	• D: Bei diesen, zum Beispiel, diesen Wandmalereien. Die werden schon, das ist im Vertrag festgehalten, dass man die, sozusagen, überprüfen muss, dass das auch wirklich hält. Und sonst gibt's natürlich; jedes Kunstwerk muss regelmäßig überprüft werden, weil das eine Sicherheitsfrage ist. Also zum Beispiel die Vogelhäuser im dritten Bezirk, die müssen gewartet werden und schauen, dass da nichts passiert. Aber da übernimmt die Stadt dann auch in vielen Bereichen auch die Aufgabe.
118	• A: <i>Also die Stadt übernimmt das meiste und Sie selber von Basiskultur und Shift müssen da jetzt nicht...</i>
119	• D: Also wir selber haben, also zum Beispiel unsere Malereien hier – ich weiß nicht was im Vertrag steht –, da haben wir zu gewährleisten, dass das die nächsten fünf Jahre... etwa gleichausschaut. Dass das nicht devastiert wird, dass das Material hält. Das hat uns das Denkmahamt auch aufgetragen, weil das gilt als historische Bemalung, also wird auf historischem Material gemalt.
120	Aber gibt's immer Vereinbarungen, je nachdem was das ist, ob das jetzt eine Skulptur ist... diese großen Bereiche machen wir ja gar nicht. Nicht einmal Shift-Projekte die dann nachhaltig bleiben, wie Skulpturen oder so, die werden einmal aufgestellt und dann nach drei Monaten auch wieder abgebaut. Und alles andere geht dann irgendwann in die Stadt über und da ist dann die Stadt verantwortlich, auch für die Sicherheit.
121	• A: <i>Sie haben's gerade schon bei den Vogelhäusern gesprochen; wie gehen Sie prinzipiell mit Vandalismus um?</i>

- 122 • **D:** [kurze Pause] Die KünstlerInnen sind entspannt. Also das ist, eigentlich, das gehört dazu, wenn man sich in die Öffentlichkeit wagt mit einem Kunstwerk.
- 123 Wobei ich immer mehr die Erfahrung mache, dass Kunstwerke... das war wirklich schade, aber das war so politisch motiviert, da hat's eine Kundgebung dazu gegeben. Normalerweise, das beste Beispiel ist der Karlsplatz. Der Karlsplatz war wirklich unansehnlich über Jahrzehnte und seit es diese Kunstwerke am Karlsplatz gibt, gibt es dort keinen Vandalismus, gar nichts. Das ist einfach ein schöner Ort geworden, man geht durch, man schaut sich die Kunstwerke. Aber ich bin jahrelang über den Karlsplatz gegangen, ich habe keine einzige Schmiererei oder so was gesehen.
- 124 Also ich glaube, es gibt da doch einen großen Respekt in dieser Stadt gegenüber Kunstwerken im öffentlichen Raum. Oder zumindest beobachte ich das. Ich habe irgendwie so das Gefühl, wenn man Kunst in die Stadt bringt, dann ist auch ein sehr respektvoller Umgang damit.
- 125 Also wenn drei Vogelhäuser um geschnitten werden, dann ist der Künstler ganz entspannt in seine Garage gegangen, passt, und hat's wieder aufgestellt [lacht].
- 126 Also damit ist natürlich immer zu rechnen, aber es kommt so selten vor, kommt mir vor. Und ich glaube es gibt ja gerade auch bei diesen Wandmalern in der Szene so einen Kodex, dass die KünstlerInnen untereinander respektvoll sind und dann nichts übermalen, oder so. Also... hoffe ich zumindest.
- 127 • **A:** *Gibt's prinzipiell viel Feedback von der Bevölkerung?*
- 128 • **D:** Eher in persönlichen Gesprächen, so wenn man vor dem Kunstwerk steht oder bei Eröffnungen oder so. Da gibt's immer wieder Feedback, dass die Bevölkerung sich da einbringt. Ich habe keine Erfahrungen... naja es gibt vielleicht mal eine einsame E-Mail wo jemand sich beschwert, was ist denn das für ein Dreck, warum muss das sein, dass man die Stadt so verunstaltet und sowas.
- 129 Das kommt aber ganz selten vor, also wir haben im Jahr vielleicht... ich kann mich gar nicht erinnern, wann wir das letzte bekommen haben... also negatives Feedback, über irgendwelche Projekte. Also ich glaube in der letzten Runde hat es vielleicht zwei oder drei gegeben, mit dieser Staatsministerin. Aber sonst eigentlich... es ist vor Ort eine Diskussion, aber nur, wir sind ja auch nicht immer vor Ort, also insofern. Das passiert höchstens bei Eröffnungen, dass wer sagt, was ist das, wozu soll das dienen, warum macht man das... aber sonst ist es eigentlich... die Menschen nehmen es wahr, es gefällt ihnen oder es gefällt ihnen nicht.
- 130 • **A:** *Versuchen Sie auch aktiv auch manchmal Feedback einzuholen?*

- 131 • **D:** Nein, wir machen das eigentlich nicht, also nicht in den Shift-Projekten und in unseren Basiskultur-Projekten – ich meine, da sind wir ja nicht so sichtbar. Also wir holen kein Feedback ein, nein. Also kann mich jetzt auch nicht erinnern, dass irgendein Shift-Projekt irgendwelche Anrufe gemacht hätte... nein, kann mich nicht erinnern.
- 132 • **A:** *Denken Sie persönlich, dass Kunst im öffentlichen Raum auch zu Gentrifizierungsprozessen, also dem Wegziehen sozial schwächer gestellter AnwohnerInnen führen kann?*
- 133 • **D:** [Pause]. Ja ich glaube schon, also ich denke... Kunst und Kultur bewegt immer was in der Bevölkerung und so werden viele Dinge möglich, oder auch nicht. Aber Kunst kann irgendwie in alle Richtungen sehr unterstützend sein. Und hier auch... ich hoffe, dass hier dann auch alle Menschen die in dieser Stadt leben, ganz egal welchen Hintergrund sie haben, also dass hier auch eine Entwicklung in unserer Gesellschaft passiert, also davon gehe ich aus, bin ich überzeugt. Und hoffe auch, dass hier immer mehr auch passiert.
- 134 Also gerade diese Zielsetzungen auch von Shift, wo man sagt, Rausgehen, die Menschen an ihrem Wohn- und Arbeitsplatz abholen. Das ist ja schon... das ist so ein gesellschaftlicher Anspruch, wo man sagt, man geht zu den Menschen und geht weg von diesen großen Tankern, die haben wir eh alle und die sind super. Was wäre Wien ohne das Burgtheater. Aber dieser ganz große Ansatz, auch in der politischen Zielsetzung, dass man sagt, es muss viel mehr in die Breite gehen und die Menschen dort abholen. Und ich glaube, das ist wirklich die richtige Entwicklung. Und ich bin jetzt gerade eingeladen, bei einem Wohnprojekt auch mitzuarbeiten, bei einer Ausschreibung für Architektur. Ein Projekt, wo das jetzt auch immer mehr zum Thema wird, also wenn Neubauten gebaut werden, wie kann man auch die Bevölkerung dort mit Kunst und Kultur versorgen, wo sie leben werden – in dem Fall Verteilerkreis Favoriten. Und da kann einfach so viel gesellschaftliche und soziale Entwicklung – auch durch andere Dinge; durch Sport, auch ein Medium denke ich, wo man was tun kann. Da glaube ich, oder hoffe ich, dass da in nächster Zeit viel passiert.
- 135 • **A:** *Und glauben Sie, dass durch Kunst im öffentlichen Raum dann auch Mieterhöhungen und Verdrängungen sozial schwächerer AnwohnerInnen passieren könnte?*
- 136 • **D:** Nein! Ich hoffe nicht, eher im Gegenteil. Das wäre ja die völlig falsche Entwicklung, das könnte ja in dieser Stadt niemand wollen, weil... ich habe schon den Eindruck, wir leben ja auch in einer sehr sozialen Stadt. Und gerade in den neuen Stadterweiterungsgebieten oder so... die richten sich ja auch an Menschen, die vielleicht sozial schwächer sind, einkommensschwächer sind.

- 137 Und dort, dort ist es am aller wichtigsten; man macht für alle Menschen diese Stadt lebenswert und Kunst und Kultur ist ein großer Teil davon, das brauchen wir alle. Und hier die Menschen einzuladen, das wäre zumindest meine Vision. Also ich arbeite sehr daran... Was man vielleicht in den Neubauten der 70er, 80er, 90er zu wenig beachtet hat, kommt jetzt immer mehr wieder in den Fokus. Und ich denke mir gerade, die Seestadt war genau so an der Kippe, hat man auch noch nicht allzu viele Gedanken sich gemacht.
- 138 Und jetzt kommt das immer mehr, dass man... man muss einfach wieder mehr für die Menschen, dort wo sie leben, sozusagen, ihnen Kunst und Kultur anbieten. Und das ist ja was sehr sozialistisches, was sozial-demokratisches. Das hat's ja in den Gemeindebauten der 20er Jahre gegeben, da hat's ja Gemeinschaftsräume gegeben, da hat's Kulturveranstaltungen gegeben, da hat's viele Dinge auch noch im Sozialbereich gegeben, wie Hygiene-Stationen oder sonst irgendwas. Aber genau das ist es ja, ganz unabhängig vom Einkommen, von der sozialen Status. Für die ist es in der Verantwortung der Stadt, die Menschen zu versorgen, mit allem was sie brauchen.
- 139 Und Kunst und Kultur ist ein Lebensmittel und gehört genauso, so wie Schulen und Kindergärten und Ärzte... Aber ich glaube da sind wir auf einem sehr, sehr gutem Weg. Und ich habe auch das Gefühl, da ist so eine Rückbesinnung in der Politik, auf das, was dieses rote Wien auch immer ausgemacht hat. Das war jetzt ein politisches Statement, kein persönliches [lacht].
- 140 Aber ich glaube wirklich, ich orte das, die neue Kunst- und Kulturstadträtin ist da sehr interessiert. Wie sie mir auch aufgetragen hat, einen ganz einen großen Fokus auf die Menschen, die da auch zugezogen sind, zu legen. Sie sagt, ich vergebe Kulturgelder, ich habe viele Jurien, aber 15 % der Menschen sind nicht aus Österreich, in Wien. Ich habe da lauter ÖsterreicherInnen und niemanden mit Migrationshintergrund.
- 141 Und so denkt sie und ich glaube, dass ist der richtige Weg. Sozusagen, in den Jurien, keine Menschen mit Migration. Oder ganz wenige. Wir haben so eine plurale Gesellschaft und dann entscheiden ein paar Leute, welche Kunst und welche Kultur gerade gut ist. Und das ist aber das Anliegen der Stadträtin und deswegen glaube ich, da tut sich schon noch sehr viel in den nächsten Jahren.
- 142 • **A:** *Anschließend noch, welche Rolle hat Kunst im öffentlichen Raum für den Tourismus Wiens?*

- 143 • **D:** Also ich denke mir,... also wenn ich ins Ausland fahre, mich interessiert immer auch die Kunst im öffentlichen Raum. Und ich glaube umgekehrt wird's genauso sein. Dass Touristen und Touristinnen gerade, also wenn man sich vorstellt, die Kunstwerke entlang der Wiener Oper, was wir da für fantastische Kunstwerke haben, die man ja auch überall findet und auch nachlesen kann und es gibt entsprechende Nachschlagewerke. Ich glaube, dass das die Touristen sehr wohl wahrnehmen und das als.... Auch ein Grund dafür ist, dass man nach Wien kommt. Allerdings muss ich sagen, dass wir da noch viel zu wenig tun. Ich glaube, da könnte man noch vielmehr Fokus drauflegen, was kann die Stadt noch.
- 144 Ich habe gestern mit einer Kollegin geredet, die am Land gearbeitet, auf einem Festival. Und die hat einfach Bilder gezeigt, was alles möglich ist, in einer Stadt mit öffentlichem Raum. Ja da sollten wir auch hin. Weil wenn man nach Wien kommt, dann geht man halt zum Stephansdom, ins Belvedere, zu Schönbrunn. Aber wenn man sagt, es gibt entlang der U2 fünf ganz tolle Kunstwerke und es zählt sich aus, bei jeder zweiten U-Bahn-Station auszusteigen, um sich das anzuschauen, dann denkt man, da könnte man noch mehr. Aber ich weiß natürlich, bei Bau der U5 ist das ein großes Thema. Die Wiener Linien nehmen generell sehr viel Geld in die Hand, um Kunst in der U-Bahn zu ermöglichen. Also ich glaube, das hat für die Touristen sicher auch einen Mehrwert.
- 145 • **A:** *Und so im Vergleich zu anderen Städten; würden Sie das Angebot als besonders bezeichnen?*
- 146 • **D:** [kurze Pause] Ich glaube, dass wir sehr viel haben, aber tragen es nicht so nach außen, auch für Touristen – noch nicht einmal für die eigene Bevölkerung richtig. Immer nur so ein bisschen im Verborgenen. Man könnte hier noch ein bisschen mehr Marketing machen, was in der Stadt ist. Wenn man sich als Wiener oder Wienerin am Sonntag mal auf das Rad setzt, und einen Kunst- und Kulturausflug machen in der Stadt... also das gibt's eh schon, aber ich glaube, da könnte man noch vielmehr Publicity machen, um das auch herzuzeigen und zu sagen, was wir für tolle Kunst im öffentlichen Raum haben. Und für die Touristen erstrecht.
- 147 Also ich glaube, da sind andere Städte schon weiter. Aber da tu ich mir auch schwer das richtig einzuschätzen, das ist nur meine persönliche Einschätzung. Also ich war in Kolumbien und ich hab's ein bisschen mit der Street-Art, dort gibt's diese eine Community... also ich suche sowas auch immer. Aber ich kann's nicht so beurteilen, weil ich's in Wien nicht so suche [lacht]. Insofern tu ich mich schwer, ob meine Wahrnehmung richtig ist...
- 148 • **A:** *Dann noch abschließend: gibt es eine internationale Kommunikation mit anderen Förderstellen ähnlicher Art?*

- 149 • **D:** Nein, noch nicht, aber das liegt im Fokus. Mit den Kulturvermittlerinnen, mit denen ich jetzt zusammenarbeite sind wir gerade dabei, Shift zu dokumentieren und auch international zu vergleichen und zu schauen, wo gibt's ähnliche Projekte die so ähnlich funktionieren. Aber da sind wir erst in den Kinderschuhen. Das ist mir ein großes Anliegen, weil ich glaube, dass das ein sehr, sehr singuläres Projekt ist, wo es nicht sehr viel vergleichbares gibt in anderen Städten. Und darum wäre das total spannend, dem nachzugehen. In Lissabon soll's ähnliche Projekte geben, in Berlin... aber wie gesagt, da sind wir ganz am Anfang. Wir wollen eine Broschüre rausbringen, über die Arbeit von Shift. Also nicht nur über die Projekte, sondern auch über die Prozesse. Den Kulturvermittlungsprozess der einzelnen Projekte. Und den auch zweisprachig gleich bearbeiten und dann mal schauen.
- 150 • **A:** *Das wäre es eh schon, noch eine aller letzte Frage: Wie sieht denn die Zukunft von Shift aus? Gibt es da Ausweitungspläne oder ähnliches?*
- 151 • **D:** Ich denke bei Shift müssen wir froh sein, wenn, sozusagen, der finanzielle Rahmen gehalten werden kann, das ist immer ein bisschen schwierig, mit dem Budget dieser Stadt. Ich gehe einmal ganz stark davon aus, das ist mittlerweile so ein starker Bestandteil der Kulturszene Wiens, das kann man nicht mehr abschaffen. Ich glaube, dass wird jetzt, so wie es jetzt aufgestellt ist, jetzt noch... diese Komplexität würde ich gerne mal zwei, drei Shift-Runden so belassen und dann schauen, ob das der richtige Weg ist, ob das funktioniert. Bei Basiskultur ist es so, dass wir jetzt immer stärker auch uns in die Bezirkskultur einbringen wollen. Wir wollen immer mehr wieder nach außen gehen, eben mit so sichtbaren Projekten. Aber da sind wir auch, haben wir jetzt vor drei Jahren ins Leben gerufen unter dem Namen Kultur vor Ort. Um wieder bewusst in Grätzln zu gehen. Ja. Das ist so die Vision, dass man da so ein Netzwerk der Basiskultur auch der Räume... Es ist immer so schwierig in Wien Räume ausfindig zu machen. Es gibt sehr viel, aber das ist alles nicht dokumentiert. Es geht uns wirklich darum, diese Vernetzung zu animieren, diese Synergien zu verknüpfen.
- 152 • **A:** *Super, vielen Dank!*

ANHANG G: Transkript Frau E. (SHIFT)

- 1 Transkript, Frau E./Arens, 14.6.2021 – 13:10– 13:57, Gespräch *in persona*, Aufnahme und Namensverwendung zugestimmt.

2	• Kaspar Arens: <i>Also, ich studiere an der Universität Wien, den Master Zeitgeschichte und Medien. Das ist ein interdisziplinärer Master und läuft über insgesamt acht Institute. Und ich schreibe da jetzt eben meine Abschlussarbeit zum Thema Kunst im öffentlichen Raum. Wie Kunst im öffentlichen Raum in Wien organisiert und produziert wird, und wie dabei versucht wird, den Wünschen des Publikums gerecht zu werden.</i>
3	• Frau E.: <i>Ja also wie gesagt, ich bin quasi freiberuflich da, im Moment für die beiden Projekte zuständig, im Bereich der Basis.Kultur aber eben, ich habe eine eigene Agentur, die eben verschiedene Dinge auch realisiert, manchmal für Künstlerprojekte, manchmal auch für andere Projekte. Ich mach halt recht viel Produktion. Manchmal bin ich auch Projektleitung, dann, also für den Zürs Tourismus habe ich fünf Jahre lange die Fantastic Gondolas kuratiert und umgesetzt und überhaupt das ganze Projekt mit aufgebaut, wo wigr ganz viele bildende Künstler mit am Werk genommen haben und so Disco-Gondeln gebaut haben und ich weiß nicht was alles. So bisschen was Überraschendes für den Winteranfang geschaffen haben [lacht kurz].</i>
4	Und ja, ich bin jetzt seit zwölf Jahren in Wien, und hab halt auch für die Wien Woche schon gearbeitet und keine Ahnung. War so in allen möglichen Situationen schon dabei.
5	• A: <i>Ja super. Also ich würde einfach paar Fragen, die ich – auf Grund der Vergleichbarkeit – mal so ungefähr abarbeiten würde. Und da würde ich mal mit einem persönlichen Zugang, und auch organisatorisch, bezüglich der Rolle, die du hier hast, mal anfangen. Also du hast gesagt seit einem Jahr bist du jetzt hier?</i>
6	• E: <i>Ich bin für ein Jahr hier gebucht, weil es ist jemand in Karenz, und auch was fehlte. Und eben für die SHIFT ist es auch so eine neue Position, die sie ausprobieren, dass es so eine Projektbegleitung gibt, für die Produktion. Dass die Künstler quasi jemanden haben, wo sie fragen können und wo ich mal hingucke und sage, nein, mach das lieber so, weil sonst fällt das Geld in den Gulli, weißt du so [lacht]. Also, dass man da nicht Geld verschwendet aus den Förderungen. Was man besser ins Projekt wirklich anlegen kann. Weil wenn man Erfahrung hat schon mit bestimmten Sachen, dann kann man viel Geld sparen. Und nicht das erst ausprobiert und sich denkt, oh das kann nicht, da muss ich nochmal anfangen.</i>
7	Und das sind auch oft nur Kontakte, die ich weitergebe. Also das ist ganz unterschiedlich. Also da habe ich eine beratende Funktion für die SHIFT-Förderstelle. Während man eben, wie es bei Wir sind Wien gerade gemacht, da laufe ich dann selber rum und trage irgendwelche Sachen in der Gegend rum. Also das ist halt so, da organisiert man das halt selbst und setzt das dann auch um.

8	• A: Und wie ist dein beruflicher oder akademischer Hintergrund, dass du quasi als Produktionsleitung bei SHIFT jetzt arbeitest?
9	• E: Ja, also mein beruflicher Hintergrund ist extrem lang [lacht]. Um es kurz zu halten.
10	Also ich komme eigentlich aus der Musik. Ich habe schon mit sechzehn aufgelegt in der Schule. Und habe immer gedacht, ich muss mit Musik arbeiten. Also da habe ich versucht beim Radio, dann habe ich Musikschrreiber probiert, ich habe halt alles ausprobiert. Und dann war ich irgendwie beim Musikverlag als Assistentin und habe mir gedacht, ok, am besten gehe ich vielleicht in die Musikindustrie. Weil ich gemerkt habe, moderieren ist nicht so mein Ding, also Radio war nichts. Also ich habe schnell mal paar Sachen ausprobiert, was man mit Musik machen kann und ich habe sehr schnell Veranstaltungen gemacht. Also ich habe mit 17 das erste Kino gemietet und dann eine Party zu machen. Also das ging unmittelbar Hand in Hand. Musik. Event.
11	Dann habe ich für die Phonogramm gearbeitet in Frankfurt, habe Promotion gemacht. Bis mir da dann langweilig wurde und gesagt habe, Kinder, ihr müsst mich da mal in die Zentrale in Hamburg setzen, ich komme aus Hamburg. Dann haben die mich zurückgeholt.
12	Dann hat mich Warner abgeworben, für A und R, also artists und repertoire. Da haben wir artists abgekauft, also acts abgekauft. Und dann ging das so in die Techno Richtung. Dann habe ich die erste Dance-Abteilung für Warner in Deutschland gemacht. A und R und Marketing.
13	Und dann war mir das zu langsam und ich habe mich selbstständig gemacht. Und in den frühen 90ern habe ich dann so eine 360 Grad Sache gemacht. Also Musikverlag, Booking und so Management für DJs im weitesten Sinne. Und hab mich da auf House und Techno fokussiert.
14	Und da war ich in Deutschland die House-Frau – also mit ou. Und die wurde angerufen, für alles. Also so Werbeagenturen für jugendlichen Spots und so was. Das war ganz witzig.
15	Und dann haben wir da alles Mögliche gemacht eben. Und das wurde immer größer, dann haben wir noch eine Fernsehsendung gemacht nebenbei, also das kann man fast nicht nebenbei machen. Und das war dann riesig irgendwann, also ich hatte dann fast zehn Mitarbeiter irgendwann. Und das galoppierte dann so dahin. Und irgendwann lief das dann mit dem Geld nicht mehr so gut und musste den Kran dann so rumreißen.
16	Und dann hab ich lustiger weise in der Zeit in Diskothek – also das lief nicht so gut und ich hab dem Vermieter gesagt, also für die halbe Miete, dann würde ich's nehmen und irgendwann hat er mir den Schlüssel zugeworfen, so hier, mach mal.

- 17 Und dann habe ich wirklich die Agentur an die Wand fahren müssen irgendwann, weil das hat sich vorne und hinten nicht mehr gerechnet. Weil ich konnte gar nicht so schnell schrumpfen, wie ich das Geld nicht mehr verdient habe, wie ich das nicht mehr umgesetzt habe. Und ja, wie das so ist, wie man mal einknickt und relativ schon eine Größe war, dann kriegt man das auch zu spüren, weil dann hauen einen die anderen auch noch in die Kniekehlen und dann hab ich gesagt, ok, jetzt einmal full stop.
- 18 Und dann habe ich aus dem Club heraus, also vier Jahre habe ich ihn gemacht, mal meine Schulden abbezahlt. Also 500 Gäste, 1000 im Durchlauf, ging schon wenn's voll war, also damit kann schon Geld vergingen. Und alles so im eigenen, kleinen, netten Team, alles gemacht.
- 19 Und als ich damit durch war, habe ich mal zwei Semester studieren.
- 20 Und dann habe ich mir gedacht, ok, als kleine Agentur, man kann's schon probieren, aber es wäre schöner, wenn ich mich wieder anstellen lassen könnte. Und dann bin ich lustiger weise zur Stage Entertainment gekommen, wo man ja eigentlich mit Musical und so rechnet, und habe aber so riesen Technopartys gemacht [lacht]. Und zwar hatten die ein Joint Venture mit ID&T. Und die haben sich zusammengetan und wollten diese großen Raves importieren. Und dann haben wir gleich mit dem größten Stadion in Deutschland, auf Schalke angefangen und da habe ich so 1,5 Millionen auf einen Abend ausgeben dürfen [lacht]. Also das war echt riesig. Das habe ich dann irgendwie drei Jahre lang gemacht und dann ist die Joint Venture leider zusammengebrochen.
- 21 Und dann bin ich, also hab gesagt, ich würde gerne das Land wechseln, und wollte nach Zürich. Weil da kenne ich sehr nette Menschen, weil in Deutschland hätte ich nicht gewusst wohin. Außer Berlin, und Berlin wollte immer nichts bezahlen und dann habe ich gedacht, vielleicht würde die Schweiz gut gehen.
- 22 Und dann bin ich hier gelandet, dann hat mich die Sony nach Wien geholt. Sony Music. Und die wollten eine Live-Entertainment-Abteilung und irgendwie was eigenes aufbauen und das ist mein Ding. Weil ich bin so ein Pionier, mir wird schnell was langweilig. Wenn mir wer sagt, hier ist so ein Ding, ein Festival, das machen wir schon zwanzig Jahre, kannst du das bitte jetzt machen. Und dann denke ich mir, ja kann ich machen. Aber da fehlt mir die Begeisterung.
- 23 Und das habe ich gerne übernommen, da hat aber nach eineinhalb Jahren der Geschäftsführer gewechselt und dann hatten wir in dem Moment ein neues Festival was überhaupt nicht funktioniert hat und der neue fand das überhaupt nicht witzig und hat gleich die ganze Abteilung eingestellt und zusammengeschrumpft und irgendwie nach München verlegt und was ich denn.

24	Das heißt, da war ich den Job los, und war gerade mal zwei Jahre hier in Wien und hab gedacht, naja, jetzt gefällt's mir hier aber, jetzt geh ich nicht weg, jetzt bleib ich mal da. Seitdem bin ich selbstständig hier, mit dem kleinen Büro und so ist das halt gelaufen.
25	Und jetzt bin ich in Wien und habe auch eben fünf Jahre lang für den Lech/Zürs Tourismus eben die größeren Veranstaltungen gemacht, also vom Tanzcafé Arlberg bis zu den Gondeln.
26	Also sehr unterschiedliche Veranstaltungen eben. Also ich komme halt ursprünglich vom Event, aber ich habe auch zwischendurch immer so – also die SelfSightSeeing Company, so ein Performance Künstler Team, für die habe ich auch die letzten fünf Jahre alle Veranstaltungen produziert.
27	Nicht unbedingt im öffentlichen Raum unbedingt alles, also mal so mal so.
28	• A: <i>Verstehe. Und jetzt hier, bei SHIFT, was sind da so deine Verantwortungen und Aufgaben?</i>
29	• E: Also hier bei SHIFT, wir haben dreißig Fördernehmer. Und für diese Fördernehmer, da gucke ich halt, dass sie ihre Produktionen auch so umsetzen können, wie sie sich das vorstellen.
30	Das fängt an mit der Location, wo sie das machen können, ob das da funktioniert, tatsächlich. Und Einreichungen für die Magistrate und wen man ranmuss und wann man ranmuss. Wie man das am besten aufsetzt und weiß ich nicht. Wo kriege ich Strom oder Bühne her. Also berate die halt für das was sie brauchen.
31	• A: <i>Und dann einzeln die Projekte quasi?</i>
32	• E: Ja, genau. Also dann gibt's auch manchmal so kleine Seminare. Also zum Beispiel Anfang des Jahres, wir haben ein neues Veranstaltungsgesetz in Wien und haben da ein kleines Seminar gemacht. Da können Personen sich reinklinken zum neuen Gesetz, zu sehen, was ist jetzt wichtig, was ist jetzt anders.
33	Also wir machen halt immer so Themen, die alle interessieren. Also nächste Woche mach ich über so PR mit kleinem Budget. Und so Werbemitteln. Einfach wie kommt man da bisschen raus, ohne dass man zu viel Geld ausgibt. Also ganz basic und Praxis-orientiert.
34	• A: <i>Und so, also jetzt auf die bisherigen Erfahrungen, rückblickend auch; du hast es gerade angesprochen, dass teils teils, waren da auch Veranstaltungen, die im öffentlichen Raum waren. Hast du da einen spezifischen Zugang und dieser Art von Events, die dann quasi wirklich im öffentlichen Raum arbeiten?</i>

35	• E: Naja, ich sage einmal, der öffentliche Raum, bei SHIFT ist das sehr gefragt, da geht's eben um diese Kulturvermittlung oder auch, dass man sich ein Publikum auf der Straße sucht und nicht irgendwelche Tickets verkaufen muss und irgendwelche vorgefertigten Hallen hat, sondern wo man irgendwo zufällig erscheint und Leute vor den Kopf stößt. Oder auf Ideen bringt oder Themen anbringt.
36	Bin ich ehrlich gesagt bisher nicht die Superspezialistin, ich habe halt sehr viele Veranstaltungen gemacht, die eben in Veranstaltungsräumen stattgefunden haben, also nicht ganz öffentlich. Also schon, kann halt jeder kommen, in Anführungszeichen, aber man muss sich halt dafür entscheiden. Also insofern ist es nicht im öffentlichen Raum.
37	• A: <i>Aber jetzt hier bei SHIFT...</i>
38	• E: ...jaja, bei SHIFT ist es schon hauptsächlich
39	[Pause]
40	Ja was meinst du mit Erfahrung oder, wo.
41	• A: <i>Alles mögliche. Also wenn du jetzt zum Beispiel mal ein Event hattest, was wirklich komplett im öffentlichen Raum war. Ob da vielleicht auch unterschiedliche Herangehensweisen waren, im Vergleich zu solchen, die zum Beispiel in einem Raum waren, für den man zum Beispiel Eintritt zahlen musste. Also ob da irgendwelche Unterschiede waren, auch in der Planung, was da dein Zugang ist zum öffentlichen Raum, als Produktionsleitung und Kulturvermittlerin.</i>
42	• E: Naja, wenn du halt im öffentlichen Raum bist, bist du halt ungeschützt. Dann musst du auf ein paar Eventualitäten Rücksicht nehmen. Und wenn du das was machst, was provokant ist, dann kann das auch zu provokanten Gegenreaktionen führen. Also du musst für die Sicherheit anders sorgen. Oder dich zurückziehen, wenn das irgendwie nicht läuft. Oder – weiß ich nicht, man muss mit Reaktionen rechnen jedenfalls, die sind ja auch erwünscht, aber vielleicht auch unerwünschte Reaktionen können passieren, sozusagen. Also es kann natürlich sein, dass jemand die anpöbelt und spuckt, irgendwas kann passieren. Das hast du natürlich eher weniger, wenn jemand Eintritt bezahlt für einen Act oder irgendeine Tanzperformance. Also wenn jemand weiß, das ist so eins zu eins übersetzt, das möchte ich, da zahle ich, da gehe ich hin. Da entfällt so was natürlich, weil Menschen ja nicht konfrontiert werden. Das ist aber natürlich das Interessante am öffentlichen Raum. Die Konfrontation mit Themen, mit Dingen, die sie sich sonst vielleicht nicht angucken würden.

43	• A: <i>Und jetzt so bei SHIFT. Könntest du mir so anhand eines Beispiels, einen typischen Prozess erklären, den du mitmachst, von Beginn bis Ende, also von der Durchsetzung oder Begleitung eines Projekts.</i>
44	• E: Das ist ja ganz unterschiedlich, weil jedes Projekt auch ganz unterschiedlich ist. Ich habe jetzt den letzten Monat mehr für Wir sind Wien gearbeitet, weil da war das Festival. Das heißt wir haben bis jetzt überhaupt erst drei Projekte von SHIFT die jetzt abgeschlossen sind. Eines, das jetzt die ganze Zeit, den ganzen Sommer über läuft und mehrere die jetzt irgendwie kommen und irgendwie viele die jetzt im Herbst so quasi abschließen müssen. Und das sind aber größere und kleinere Sachen. Und das sind ja nicht alles Veranstaltungen. Teilweise sind das auch Filmscreenings oder so Sachen, wo's auch noch Diskussion gibt, wo machen wir das. Gehen wir da ins Le Studio, machen wir das öffentlich, und so.
45	Also von meinem Arbeitsablauf her ist das eher so, dass man sich erklären lässt und ich mir erklären lasse, was sie vorhaben. Dann manchmal berät man eben, wo man das machen könnte, falls es noch keinen Ort gibt. Also weil. Also es soll industriell sein, oder in einer Halle oder irgendwas mit einem industriellen Hintergrund, weil das irgendwie, das hat so ein Thema.
46	Oder sie haben halt einen Platz, dann ist halt der nächste Schritt, ok, dann muss man halt die Einreichung machen, also schauen, was genau wird da aufgebaut, was wird da dann passieren, an welche Behörden muss man dann ran. Also das ist mal die Grundvoraussetzungen, das zu selektieren. Und dann, was für Veranstaltungen sind dann hinterher da drauf. Weil das sind verschiedene Einreichungen.
47	Ja, und da sind wir halt unterstützend dabei. Also ich ermächtige die Projekte, das selber zu machen, nur wenn sie's nicht können. Also die Beratung können sie annehmen oder nicht. Also ich bin nicht deren Chefin [lacht]. Also die können das nutzen, oder das sein lassen. Wir kümmern uns natürlich schon in gewisser Weise da drum, weil wir's auch wissen wollen, was da los ist. Weil wenn man jetzt lange nichts hört, dann melden wir uns, und fragen, wie geht's, macht ihr vorwärts, habt ihr irgendwelche Probleme, können wir helfen.
48	• A: <i>Das heißt, bei der Auswahl der Orte selbst, gibst du da Vorschläge?</i>
49	• E: Also ja, wenn es gewünscht ist, klar. Also manche haben sehr viele Orte gesucht, das war ein problematischer Prozess teilweise, den richtigen Ort zu finden, wo man spielen möchte.
50	• A: <i>Und wenn man da jetzt gerade spezifisch auf dem öffentlichen Raum bleibt, gibt's da eine spezifische Art und Weise Orte auszuwählen?</i>

51	• E: Naja es gibt so bestimmte Orte, die werden andauernd gewählt, von denen rate ich inzwischen eher ab.
52	• A: <i>Wie zum Beispiel?</i>
53	• E: Naja, ich weiß nicht, Yppenplatz zum Beispiel. Da hat man alle zwei Minuten irgendwas, die Leute haben da überhaupt keinen ‚Bock‘ mehr drauf. Weißt du, so. Das macht irgendwie keinen Sinn. Da muss man irgendwas anderes finden. Also uns ist es immer sehr recht, wenn es dezentral ist, muss aber nicht sein, es kommt wirklich immer drauf an.
54	Also wenn man jetzt eine Performance hat, wo es um Flucht oder Geflüchtete geht oder so, ist es glaub ich ganz schön, wenn man ein gemischtes Publikum hat, und nicht am Yppenplatz, weil da sind das dann selber alles Menschen mit Migrationshintergrund, die dann vielleicht geflüchtet sind, die verstehen das Problem. Man will aber eigentlich mit der Idee und dem Problem irgendwohin, wo man Verständnis bekommt oder für Verständnis werben kann, in den Köpfen von Leuten, die da vielleicht nicht jeden Tag drüber nachdenken. Da würde ich eher woanders hin.
55	• A: <i>Zum Beispiel?</i>
56	• E: Naja, zum Beispiel zum Platz der Menschenrechte, da geh ich vielleicht doch zentral wohin. Also das ist, wo ich eben sehr viele unterschiedliche Menschen finde, keine Ahnung. Das könnte auch ein Einkaufszentrum in Floridsdorf sein, also davor. Wo einfach viele unterschiedliche Menschen sind, aber man braucht halt eine gewisse Masse.
57	Weil sonst, wenn ich da eine Performance mache, und dann laufen da so vier Omis vorbei, dann brauch ich das auch nicht machen, das hat dann die Wirkung verfehlt.
58	• A: <i>Verstehe. Gibt's prinzipiell gewisse Kriterien, die notwendig sind, für so einen öffentlichen Ort?</i>
59	• E: Naja, man muss feststellen wen man ansprechen will, um den Ort zu finden. Also es gibt ja auch Sachen, die finden oft in Basketball-Cages, in den Fußball-Cages und so weiter statt. Da werden eben, auch so drum herum, die Leute, die da mitwohnen, oder Geschäfte oder so, werden da miteinbezogen. Das sind dann halt eher so kulturvermittelnde Geschichten. Aber es ist natürlich im öffentlichen Raum.
60	• A: <i>Das heißt, gibt's von SHIFT selbst eine ausgewählte Zielgruppe?</i>
61	• E: Nein. Nicht das ich wüsste [lacht]. Nein, aber, ich sag einmal so, die Jury wählt ja diese SHIFT-Projekte aus, nach den Inhalten, nach deren Konzepten, die sie abgegeben haben und

findet dann auch eine Mischung heraus, aus eben unterschiedlichen Projekten, unterschiedlichen Stadtteilen. Weil Bezirke werden auch so mit angegeben, wenn sie einreichen, wo sie sich vorstellen, dass sie stattfinden würden, oder möchten. Nicht alle haben das, aber viele.

62 • **A:** *Und die Projekte selbst, die mit den Vorschlägen zu euch kommen, machen die eine Zielgruppe schon aus, wenn sie zu euch kommen?*

63 • **E:** Unterschiedlich. Also ich glaube manche haben dann so ihr Thema und müssen dann nochmal reflektieren an wen sie das senden möchten. Andere haben das schon fertig, sozusagen. Und stellen sich vor, wir möchten jetzt gerne mit Kindern arbeiten oder mit alten Leuten oder diese Gruppen zusammenbringen. Und haben dafür Walks und Talks.

64 Also Kulturvermittlung ist ja nochmal ein ganz eigener Bereich, der dann auch noch mal von wem betreut wird, für die SHIFT, also das mache nicht ich.

65 • **A:** *Verstehe. Und wenn dann Orte ausgewählt werden – öffentliche Orte –, gibt's dann von deiner Seite auch manchmal eine Hintergrundrecherche zu den Orten, wenn du quasi nochmal extra Wissen für die KünstlerInnen, an sie herantragen möchtest?*

66 • **E:** Also ich sage mal so, also das passiert nur bei den Orten, die wir empfehlen. Für die öffentlichen Orte, die werden häufig von den Künstlern selber ausgewählt und darüber diskutieren wir eher weniger muss ich sagen.

67 Orte werden öfter mal gesucht, wie Ausstellungsräume oder irgendwas. Oder wir wollen im Museumsquartier irgendwas machen, wie macht man das, wen fragt man da überhaupt. Oder so. Weil das sind natürlich so Institutionen, die kennen wir natürlich schon und wir wissen auch wenn man da fragen muss oder wie man da überhaupt rankommt. Oder wie realistisch das ist, wie teuer das ist und so. Und da kann man sich einfach sehr viel Zeit sparen, wenn man mit jemanden sprechen kann, der das überhaupt weiß so.

68 Und was wir noch versucht haben, dass wir die Projekte auch immer wieder miteinander vernetzen. Weil die einen haben irgendwie hier Erfahrung, die anderen hier, die anderen haben auch wieder die selben Probleme. Auch das hilft schon oft, einfach zu sein, ich bin nicht alleine, auch andere haben dasselbe Problem, also es schwierig. Und dann kann man schauen, wie man auch Alternativen auch einflechtet, die vielleicht nicht im ersten Moment so auf dem Tisch liegen.

69 Also wir haben da so ein Projekt, da hätte ich geschworen, dass das klappt, aber die dürfen das nicht machen. Und zwar, sie wollen, im öffentlichen Raum, Handlungsanweisungen auf den Boden kleben. Also im 20. Bezirk hauptsächlich, so um den Hanovermarkt und so. Und haben

sich das alles genau ausgedacht, und gedacht, vielleicht darf man das nicht an allen Stellen, aber irgendwie da beim Markt und hier und da und trallala. Und dann haben wir das zurück gekriegt vom Amt und die haben gesagt, nein, auf keinen Fall, wenn einer das macht, dann klebt hier die ganze Stadt im nächsten Moment voll, und dann weißt du gar nicht mehr, wo was wohin gehört, so ungefähr. Also das können sie nicht machen, grundsätzlich nicht. Dann haben wir gesagt, ok, vielleicht könnt ihr irgendwie bei Wiener Wohnen oder beim Marktamt, vielleicht könnt ihr da irgendwie so Ausnahmen bekommen, also alles was so irgendwie außerhalb von diesen Verkehrsflächen ist. Also nicht auf Gehsteigen ungefähr, die an der Straße sind, so unbedingt. Weil wenn dann jemand da draufstartet und in ein Auto reinläuft, ist am Ende die Verkehrsverwaltung Schuld, weißt du. Das ist dann so eine Verkettung.

70 Ja, jetzt sind wir da am Rumwühlen, jetzt hat das Marktamt auch wieder abgesagt, und so. Also man ist dann so bei Alternativen, da habe ich gesagt, jetzt müssen wir uns mal was ganz anderes ausdenken, vielleicht machen wir das bei der Seestadt, oder irgendwo, wo's viele Fußgängerzonen gibt, wo das dann aber Wohn- und Bauträger sind, die uns das freigeben können. Also man muss dann irgendwie umshiften oder umdenken, das Projekt nochmal irgendwo anders hinversetzen, wenn man das nicht hinkriegt. Also das ist so... ich weiß nicht wo's stattfindet, wir werden sehen. Und wir sind da schon ziemlich lange dran. Ja, das kommt vor [lacht].

71 • **A:** *Das hängt dann natürlich wieder mit dem Ort und auch der Zielgruppe zusammen und ich bleibe hier auch wieder vor allem im öffentlichen Raum: Wie würdest du so die Effekte von öffentlichen Kunstwerken für die lokale Bevölkerung einschätzen?*

72 • **E:** Also auf jeden Fall anders, als wenn ich das in einem geschützten Raum mache, weil man natürlich Leute streift, die sich sonst gar nicht damit auseinandersetzen würden. Also manche würd's vielleicht immer noch nicht interessieren, aber die Aufmerksamkeit in unterschiedliche Gruppen zu bringen, das ist irgendwie interessant daran. Wenn ich jetzt in einer Galerie ausstelle, dann kommen da irgendwie Leute, die vom Galeristen eingeladen wurden und dann ist das halt eine homogene Masse, das löst sich ja im öffentlichen Raum total auf. Das finde ich halt interessant daran.

73 Und mit den Corona Maßnahmen ist es natürlich stark fokussiert auf den öffentlichen Raum, weil auf einmal ist der öffentliche Raum, also Outdoor Veranstaltungen, also egal was es ist, aber irgendwie draußen, irgendwas machen, das ist ja schon mal das erste und da werden jetzt ganz viele Sachen gefördert, also es ist ohne Eintritt. Also in dem Moment, wo jetzt irgendwie die 3G-Pflicht outdoor nicht notwendig ist, ist auch alles irgendwie wieder möglich.

74	Also ist alles stark fokussiert im Moment auf outdoor- Veranstaltungen sowieso und auch im öffentlichen Raum.
75	• A: Würdest du umgekehrt auch sagen, dass es zu Konflikten kommen kann, durch öffentliche Kunstwerke?
76	• E: Natürlich [lacht]. Ja sicher!
77	• A: Wie zum Beispiel? Oder hast du vielleicht auch ein Beispiel an Kunstwerken, die bei SHIFT eingereicht wurden?
78	• E: Naja, wir haben zum Beispiel Manifesta. Da wird's jetzt so ein paar Sachen geben, die sind natürlich provokant, weil es ist quasi ein politisches Festival gegen Rechts. Und die sind in Magarethen. Dieses Migrating Kitchen, ich weiß nicht, ob dir das was sagt, das ist so ein Verein, Böhm heißen die. Und die haben ein Projekt eingereicht, eben für diese Manifesta Geschichten und ja. Die machen halt so Demos und Umzüge und so Aktionen im öffentlichen Raum, die schon ein bisschen provokant sind. Und da kommt eine queere Parade die vorbei zieht, an diesem Haus im fünften, wo nur die ganzen lustigen Neonazis drin wohnen. Wo auch diese Verbindung gezogen wurde zu dem komischen Typen, der dieses Attentat verübt hat. Also das ist irgendwie alles gar nicht so ganz ohne. Also es gibt im fünften dieses eine Haus, wo nur Nazis – also was heißt Nazis, das ist so salopp ausgedrückt. Wie nennen die sich, diese Kerlchen? Das freundliche Wort für Nazis... Fällt mir gleich ein, wenn ich nicht drüber nachdenke. Egal.
79	• A: Aber das Manifesta ist jetzt noch nicht gelaufen, oder?
80	• E: Nein, das fängt jetzt an. Das ist jetzt, die ersten Sachen sind jetzt draußen und jetzt geht das irgendwie. Kommen verschiedene Aktionen. Aber das ist halt Aktionismus, im Grunde! Im öffentlichen Raum
81	• A: Gab's auch schon bei vergangenen Projekten von SHIFT Konflikte, die du direkt mitbekommen hast?
82	• E: Also ich war beim Viktor-Adler-Markt, war ich nur als Besucherin. Und... das war auch recht provokant, da ist aber gar nichts passiert, also ich habe gedacht, da sitzt jetzt irgendwer mit dem Arsch im Gesicht, in Anführungszeichen [lacht].
83	Ne, ich weiß nicht. Ich habe auch für das Wir sind Wien Festival mit Künstlern einmal so eine kleine Tour gemacht, also da war ich auf der Künstlerseite. Das nannte sich Queer-Souvenirs on Tour. Also auch eine queere Geschichte, mit zwei Jungs, die sich so im Königsgewand quasi, als

	ein schwules Pärchen [lacht kurz] mit einem goldenen Wagen herumstolzierten. Und dann hatten wir so Postkarten und so kleine Souvenirs, die zum Bezirk passten, wo übersetzt quasi, in so eine queere Geschichte. Wo ich mir dann auch dachte, naja, kommt mal wer und meckert, aber das ist uns glaub ich nur vor dem Museumsquartier passiert.
84	Und da haben sie sich auch nur echauffiert, weil's ihnen zu laut war. Wir hatten so eine Performance dabei, da hat dann jemand gesungen. Und da oben, so eine Frau, ich glaube die Frau von irgendeinem Konsul oder so, die beschwert sich aber immer [lacht].
85	Nein, aber die Öffentlichkeit hält relativ viel aus offensichtlich, also man geht dann auch weiter. Aber Beschwerden oder so was kommen bestimmt immer wieder vor. Aber ich glaube, dass da die Leute eher die Polizei anrufen, als da selber einzugreifen.
86	I don't know. Also vielleicht werden wir noch was erleben, also bisher hatten wir noch nicht so viele Dinge, die so...
87	wir konnten ja immer nur so halböffentlich sein, weil wir mussten ja zum Teil so absperren, wegen der 3G-Regelungen. Das heißt man hatte zwar ein Gratis-Event, also outdoor, aber man musste trotzdem 3G prüfen. Wie mach ich das denn? Also musst du irgendwas absperren. Und jetzt fällt das irgendwie. Mal sehen wie lange das gut geht.
88	Ja es war jetzt auch ein besonders schwieriges Jahr, weil man jetzt erste mal gar nichts machen konnte und gar nicht wusste, wann man wieder was machen darf. Ist ja quasi Ausgangssperre jetzt die Hälfte der Zeit. Total witzig.
89	• A: <i>Gibt's prinzipiell Feedback von der Bevölkerung? Bekommt ihr sowas mit?</i>
90	• E: Ich glaube SHIFT ist insgesamt als Marke nicht so bekannt. Da wurde – es ist ja jetzt der vierte SHIFT Durchgang – da wurde bisher nicht sehr viel wert oder Druck drauf gelegt, also SHIFT musste irgendwo als Logo mitgeführt sein, irgendwo. Das heißt, das eigentlich bis jetzt niemand so wirklich wahrgenommen, außer den Künstlern selbst. Die wissen, dass sie da irgendwie Geld abholen können, wenn sie irgendein Konzept abgeben [lacht], also salopp gesagt.
91	Nein, aber es ist als Förderprogramm mit einer recht guten Finanzierung bekannt, in den Künstlerkreisen, und in der Bevölkerung ist SHIFT relativ unbekannt. Also das war selbst bei der MA36, als ich da gesprochen habe, und gesagt habe, ich wollte mich noch mal vorstellen und ich mach jetzt in Wien die ganzen Einreichungen, für unsere eigene Bühne dort, und ich mache auch für die Basiskultur die SHIFT, oder ich berate die jedenfalls. Und dann war so: SHIFT? SHIFT?

	Helfen Sie mir mal, welches SHIFT denn? SHIFT? Förderprogramm der Stadt Wien! Ja, das kannte dir gar nicht, noch nie von gehört.
92	Wir haben jetzt generell eine kleine Begleitung, eine kleine PR installiert. Also jetzt für SHIFT, nicht für die einzelnen Projekte, um deren Projekte irgendwie zu promoten, das müssen die schon selber machen.
93	Aber generell, was bei SHIFT passiert, kann man sich auf Facebook und Instagram schon ganz gut angucken. Und wir wollen als nächstes mal schauen, dass man so ein bisschen. Also wenn man hier so schaut [zeigt auf einen Flyer]. Goldene Revolution und so weiter, dann sieht man, ok, das Logo hätte eigentlich hier hergemusst. Und wo sind wir dann irgendwo... aja, da in dem Logograben, obwohl SHIFT ja wirklich der Träger ist, der alles bezahlt. Das ist dann schon unglücklich. Also so als Empfehlung, wenn es noch eine weitere Runde gibt, das sollte immer in dem oberen Drittel auf den Vorderseiten erscheinen. Weil das ist eine SHIFT Veranstaltung, die ist davon finanziert, zu 100 %. Insofern sollte das nicht in irgendeine Logoleiste, wo dann irgendwie so paar Projektorenfirmen stehen, die sie da billiger bekommen haben. Also ich finde das ok, aber das sind halt so Sachen, auf die haben wir im Moment nicht so drin. Weil dann könnte man auch die Marke SHIFT mehr in die Köpfe der Öffentlichkeit bekommen, weil im Moment kennt das niemand.
94	• A: <i>Verstehe. Die nächste Frage ist jetzt vielleicht ein wenig schwieriger zu beantworten ist. Aber glaubst du, dass öffentliche Kunst Gentrifizierungsprozesse ankurbeln könnte. Also sozial schwächer gestellte AnwohnerInnen durch die Aufwertung eines Bezirks vertreiben könnte.</i>
95	• E: Schwierige Frage, ich glaube eher nicht.
96	[Pause]
97	[lacht]
98	Nein, weil ich die Gentrifizierung findet ja nicht statt, weil da irgendeine Kunstperformance auf der Straße ist. Und SHIFT, also wir versuchen jetzt auch nicht, also wir versuchen jetzt keinen Tourismus. Also wenn ich jetzt sage, wir wollen auch in äußeren Bezirken oder in dezentralen Bezirken stattfinden, oder. Dann ist es jetzt aber nicht so, dass die jetzt aus dem 7. alle in den 21. fahren. Das ist nicht unser Ziel. Also wenn wir in den 21. fahren, versuchen wir den 21. einzubinden. Darum geht's dann. Weil, dass ein paar Leute kommen, die man kennt, ist ja eh klar. Aber es soll eben kein Kulturtourismus innerhalb der Stadt entstehen, wenn jetzt – weiß ich nicht

– da draußen irgendwas passiert. Dass man jetzt sagt, oh, jetzt kommt bitte alle, dass man das sieht, und dann sind alle wieder weg. Das bringt ja auch nichts.

99 Also wenn ich jetzt da draußen eine Performance mache, meinetwegen im 21. Bezirk, dann bin ich in Floridsdorf, dann möchte ich irgendwie, dass die Floridsdorfer da drauf aufmerksam werden, dann werde ich im Vorfeld irgendwelche Kleinigkeiten dort in den Läden abgeben, mal Bescheid sagen, eventuell. Oder irgendwie in dem Umfeld. Dass es so zentral ist und voller Aufmerksamkeit, dass sie nicht drum herumkommen. Zum Beispiel dieses Guggenheim Museum, stand in Floridsdorf am Spitz. Ich meine, das konnte man dort gar nicht übersehen und die Leute waren natürlich interessiert, was da jetzt sollte. Und drumherum haben sie noch Flächen genutzt, haben noch so große Banner aufgehängt, an die Häuser sogar. Also es waren sehr große Drumherum Flächen auch noch.

100 Also das ist auf jeden Fall angekommen. In welchem – also wie auch immer. Also manche sagen dann, was soll denn das, wer hat denn das wieder gezahlt. Aber es ist auf jeden Fall, man erst dann vor Ort im Gespräch.

101 • **A:** Ja. Und würdest du prinzipiell sagen, dass öffentliche Kunst die Wohnqualität eines Bezirkes dann auch steigert?

102 • **E:** Schwer zu sagen. Ich denke mal, dass wir dazu beitragen, aber es ist nur ein Mosaikstein. Also die Qualität kann nur gesteigert werden, wenn ja andere Dinge auch passieren. Aber es ist bestimmt ein Teil davon.

103 Auf der anderen Seite muss man auch sagen, wenn das zu viel passiert, wie an bestimmten Punkten der Stadt, dann haben die Leute auch gar keine Lust mehr dazu. Weil's auch einfach stört irgendwann. Also wenn ich jetzt jeden zweiten Tag über irgendeine Performance stolpere, dann bin ich auch irgendwann so, ja Leute, könnt ihr nicht mal woanders hingehen? Ich brauche mal meine Ruhe. Also es ist auch das. Also jeder Mensch braucht Ruhezonen, braucht irgendwie Abstand, möchte auch mal für sich sein.

104 Also ich meine klar, es gibt bestimmte Viertel, die sind eh sehr eng, wo man weiß, sobald man auf die Straße tritt, ist da was los. Es gibt andere, wo man halt mehr Weite hat. Also ich meine, man sucht sich das ja teilweise auch aus, aber manche Menschen können sich das auch nicht aussuchen, wo sie da genau landen, die sind halt im Gemeindebau oder so. Also wenn ich jetzt jeden Tag vor dem Gemeindebau eine Performance mache, dann kriege ich halt irgendwann voll den Arschtritt [lacht]. Da hat dann überhaupt keiner mehr Verständnis mehr.

105	A: <i>Du hast das vorher schon kurz angesprochen, mit dem Tourismus, aber das war ja vor allem auf innerhalb Wiens bezogen. Welche Rolle würdest du ansonsten sagen, hat öffentliche Kunst, natürlich vor allem die von SHIFT gefördert wird, für den Tourismus Wien?</i>
106	E: Keine Ahnung ehrlich gesagt. Das ist auch meine erste SHIFT Runde, insofern bin ich da mit Statistiken oder sowas nicht so vertraut. Da gibt's ja auch Feedback womöglich, also da ist Monika die wesentlich bessere Ansprechpartnerin, um solche Aussagen zu treffen. Das kann ich wirklich nur dunkel vermuten. Beziehungsweise, ich weiß es nicht, einfach.
107	A: <i>Die letzte Frage: das kannst du vielleicht besonders gut einschätzen, weil du ja auch schon in verschiedenen Städten gelebt hast, wie würdest du das Angebot von öffentlicher Kunst im Vergleich zu anderen Städten einschätzen?</i>
108	E: Das halte ich ziemlich hoch, also gerade auch durch KÖR, oder so Sachen wie SHIFT, einfach durch die Förderungen, die hier für Kunst und Kultur da ist, ist hier natürlich auch viel los. Weil das ist nicht so üblich normalerweise. Und auch nicht in dieser Qualität oder auch in dieser Höhe, sag ich jetzt mal. Weil SHIFT ist ja auch eine relativ große Förderung zum Beispiel. Ich meine, es sind nicht alle Sachen im öffentlichen Raum, die SHIFT gefördert sind, aber doch relativ viele. Und auch KÖR; also das ist einfach sehr gut kuratiert und präsentiert letztendlich, das sind schon Sachen, die einfach einen Stellenwert dann haben einfach.
109	Ja, aber ich find's dann schade, dass man solche Sachen teilweise, also dass die Dinge – man hat im Vorfeld einfach sehr sehr viel Mühe, das irgendwie zu konzipieren und dann zu produzieren und dann findet das irgendwo statt und dann macht das Peng und dann ist das weg. Also dass manche Dinge, dass es nicht irgendwas Bleibendes davon hat. Aber das ist bei Veranstaltungen halt immer so, das ist der Moment den man auch nicht zurückholen kann. Da war man dann dabei oder eben nicht.
110	A: <i>Ja, das wäre es dann auch von meiner Seite, vielen lieben Dank!</i>