

CEuS Working Paper No. 2011/1

Die Vernetzung der freien europäischen Kunstszene als Teilöffentlichkeit Europas

(Distinguished IES BA Theses)

Laura-Helen Rüge

Jean Monnet Centre for European Studies (CEuS)
University of Bremen
SFG, Enrique-Schmidt-Straße 7
D - 28359 Bremen
Phone +49 - 421 - 218-67031
Fax +49 - 421 - 218-9143



CEuS Working Paper No. 2011/1

Die Vernetzung der freien europäischen Kunstszene als Teilöffentlichkeit Europas

(Distinguished IES BA Theses)

Laura-Helen Rüge

Laura-Helen Rüge ist Absolventin des BA im Studiengang „Integrierte Europastudien“ der Universität Bremen, Jahrgang 2009.

Abstract

Das vorliegende Arbeitspapier fragt, ob eine Vernetzung europäischer Off-Kultur zur Entstehung europäischer Öffentlichkeit beiträgt. Es diskutiert, welche Inhalte die Begrifflichkeit „europäische Öffentlichkeit“ umfasst, und untersucht, wodurch ihre Entstehung gefördert werden kann. Zudem wird auf die kulturelle Vielfalt innerhalb der Europäischen Union eingegangen und der damit verbundenen Schwierigkeit der Entstehung einer europäischen Identität. Anhand von Befragungen dreier, auf den ersten Blick europäischer, Galerien der Hamburger Off-Kulturszene wurde untersucht, ob eine horizontale Vernetzung der Off-Kulturszene auf europäischer Ebene besteht und ob sich diese fördernd auf die Entwicklung einer europäischen Öffentlichkeit auswirkt. Das Papier zeigt, dass durch die Vernetzung nicht-kommerzieller Kunst und Künstler eine Art Subkultur als Teilöffentlichkeit der europäischen Öffentlichkeit entsteht. Diese wird nicht in erster Linie von der Europäischen Union konstruiert, sondern setzt sich letztendlich eigenständig mit Europa auseinander.

1. Einleitung

Das vorliegende Arbeitspapier behandelt die Vernetzung der europäischen Off-Kulturszene als Beitrag zur Entstehung einer europäischen Teilöffentlichkeit. Es diskutiert, welche Inhalte die Begrifflichkeit „europäische Öffentlichkeit“ umfasst und untersucht, wodurch ihre Entstehung gefördert werden kann. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf der kulturellen europäischen Öffentlichkeit. Zudem wird auf die kulturelle Vielfalt der Europäischen Union eingegangen und die Relevanz ihrer Förderung dargestellt, die in dem empirischen Forschungsteil anhand von qualitativen Interviews unterlegt wird. Dafür wird eine Untersuchung der Off-Kulturszene am Beispiel dreier Hamburger Galerien beziehungsweise Kunstorte herangezogen, um einen Zusammenhang zwischen

der Entstehung europäischer Öffentlichkeit und der Vernetzung europäischer Off-Künstler¹ herzustellen.

Die freie Kunstszene interessiert in diesem Zusammenhang besonders, da ihre Akteure durch Projekte und Aktionen im öffentlichen Raum in direktem Dialog mit ihrem Publikum stehen. Aufgrund dieser Nähe zum Publikum thematisiert sie vor allem gesellschaftsrelevante Themen.

Anhand der Befragung in Hamburg untersuche ich, ob eine horizontale Vernetzung der Off-Kulturszene auf europäischer Ebene vorhanden ist und ob sich diese fördernd auf die Entwicklung einer europäischen Öffentlichkeit auswirkt. Die Untersuchung zeigt, dass jeder der untersuchten Kunstorte einen europäischen Bezug hat, das heißt, es wird mit europäischen Künstlern zusammengearbeitet und in Projekten werden europäische Themen behandelt. Durch die Vernetzung nicht-kommerzieller Kunst und Künstler entsteht eine Art Subkultur als Teilöffentlichkeit der europäischen Öffentlichkeit. Diese wird nicht in erster Linie von der Europäischen Union konstruiert, sondern setzt sich letztendlich eigenständig mit Europa auseinander.²

Forschungsstand und Arbeitshypothese

Im Folgenden wird der bisherige Forschungsstand zum Thema europäische Öffentlichkeit dargestellt sowie eine Hypothese formuliert, die es am Ende der Studie zu verifizieren oder zu falsifizieren gilt.

¹ Ich werde in dieser Arbeit stets die männliche Form verwenden, je nach Kontext umfasst sie auch immer die weibliche.

² In der vorliegenden Arbeit verwende ich häufig die Begriffe *Europäische Union (EU)* und *Europa*. Der Begriff *Europäische Union* bezeichnet die europäischen Länder, die sich in einem Staatenverbund zusammengeschlossen haben, dessen Anfänge bereits 1951 durch den Pariser Vertrag zur Europäischen Gemeinschaft für Kohle und Stahl manifestiert wurden (Sieck 2005: 22). Die EU hat heute siebenundzwanzig Mitgliedsstaaten. Neben der EU existiert ein bis heute umstrittener Topos Europas, der sich geographisch vom Baltikum über die Karpaten bis zur Donau erstreckt.

In den letzten Jahren wird verstärkt von Politologen, Soziologen, Historikern und Kommunikationswissenschaftlern zum Thema der europäischen Öffentlichkeit geforscht. Die Entwicklung einer europäischen Öffentlichkeit hängt mit vielen verschiedenen Themenbereichen zusammen, da nach dem Medienwissenschaftler Gerd G. Kopper die Funktion einer europäischen Öffentlichkeit „ein Verdichtungsprozess der Politik, Wirtschaft und Kultur der Europäischen Union [ist]“ (Kopper 1997: 9). Die europäische Öffentlichkeit birgt einen ebenso wichtigen Aspekt für die Europäische Union wie für die europäischen Bürger, da sie zur Verankerung der Demokratie in Europa einen großen Beitrag leistet. Für Hans-Jörg Trenz zum Beispiel gibt es keine Demokratie ohne Öffentlichkeit, weil Öffentlichkeit erst die Basis schafft, auf der sich demokratische Strukturen in der Politik entfalten können (Trenz 2002: 11). In der Literatur wird sich daher mit unterschiedlichsten Bereichen auseinandergesetzt, die allesamt wichtige Komponenten für den Ausbau einer europäischen Öffentlichkeit enthalten. Dabei spielen auch die Medien eine wichtige Rolle. Der Kommunikationswissenschaftler Lutz M. Hagen hebt hervor, dass mit dem verstärkten Zugang zu Informationen durch Medien auch die Hoffnung auf eine zunehmende Demokratisierung einher geht (Hagen 2004: 13). Am Beispiel der Europäischen Union bedeutet dies, dass Demokratiedefizite durch öffentliche Kommunikationsprozesse behoben werden können (Wessel 2002: 20). Zudem trägt die „Medienindustrie“ in hohem Maße zur Entstehung von europäischer Öffentlichkeit bei. In dem Bereich der Medien- und Kommunikationswissenschaften existieren bereits Forschungen und Theorien, welche die europäische Medienlandschaft analysieren, mögliche Hindernisse aufdecken und Konzepte zur ihrer Überwindung entwickeln.

Eine andere Herangehensweise an das Thema bezieht sich verstärkt auf die Bürger der Europäischen Union. Koopmanns, Neidhardt und Pfetsch zum Beispiel stellen zwei verschiedene Arten europäischer Öffentlichkeit vor, die sich hauptsächlich mit den Akteuren der Öffentlichkeit und dem Publikum befassen. Sie sprechen von der *europäischen* und der *europäisierten nationalen Öffentlichkeit*. Deren Unterscheidung liegt darin, dass die Akteure der europäisierten nationalen Öffentlichkeit europäische Inhalte auf nationaler Ebene diskutieren, während die europäische Öffentlichkeit auf Auseinandersetzung

transnational agierender Akteure mit europäischen Themen beruht (Koopmans 2000: 264).

In der vorliegenden Arbeit konzentriere ich mich auf letztere Form von Öffentlichkeit, auf europäische Öffentlichkeit nach Koopmans, Neidhardt und Pfetsch. In diesem Zusammenhang beschäftige ich mich insbesondere mit den Akteuren der freien europäischen Kunstszene. Die freie Kunstszene unterscheidet sich von der etablierten Kunstszene dadurch, dass ihre Arbeiten nicht für den Kunstmarkt produziert werden. Künstler der Off-Kulturszene sind somit in der Themenauswahl ihrer Kunst freier. Die Künstler identifizieren sich bewusst mit der freien Kulturszene und grenzen sich gegen die „On“-Szene ab. Seit Jahren besteht eine unabhängige Infrastruktur für (moderne) Kunst, die vor allem durch die Existenz des Internets stark zugenommen hat. Das Internet erleichtert die Vernetzung von kleinen Galerien, denn Ausstellungen können über das Internet international bekannt gemacht werden (Rollig 1998: S.21). Folglich haben sich seit den 1990er Jahren die Identitäten von Galerien verändert: Statt nationaler sind nun viele europäische Galerien entstanden. Die Akteure, also die Künstler, Kuratoren und Galeristen, stammen aus verschiedenen Ländern der Europäischen Union und das Publikum wird mit Kunst verschiedener europäischer Länder konfrontiert.

Wichtig festzuhalten ist außerdem, dass in der Literatur die Meinungen zu der Frage nach der Existenz einer europäischen Öffentlichkeit weit auseinander gehen. In meiner Arbeit untersuche ich nicht die Frage, ob eine europäische Öffentlichkeit existiert oder nicht, sondern schließe mich der Meinung von Klaus Eder und Cathleen Kantner an, die von der Existenz einer europäischen Öffentlichkeit ausgehen. Diese Meinung begründen sie unter anderem damit, dass „in Europa bereits aus der Teilnehmerperspektive über die Konflikte, die ‚uns‘ betreffen, [geredet wird].“ (Eder; Kantner 2000: S.307)

Aus dem oben genannten leite ich meine zu überprüfende Arbeitshypothese ab: „Die Vernetzung einer Off-Kulturszene auf europäischer Ebene trägt zur Entstehung von europäischer Öffentlichkeit bei“.

2. Fragmente europäischer Öffentlichkeit

Im alltäglichen Sprachgebrauch werden verschiedene Definitionen von Öffentlichkeit verwendet. Zum Beispiel wird im Zusammenhang mit der Europäischen Union häufig von einer politischen europäischen Öffentlichkeit gesprochen. Geht es um das Zusammenspiel von Öffentlichkeit und Medien in der Europäischen Union, wird nach einer kommunikativen oder auch kulturellen Öffentlichkeit geforscht. Im folgenden Abschnitt versuche ich, eine umfassende Definition für den Begriff Öffentlichkeit zu entwickeln. Dafür durchleuchte ich verschiedene Ausprägungen und Vorstellungen von Öffentlichkeit und zeichne deren Entstehungswege nach. Außerdem wird auf den Begriff „Teilöffentlichkeit“ eingegangen und dieser ebenso erläutert.

2.1 Definition des Begriffs „Öffentlichkeit“

Den Erläuterungen von Oskar Negt und Alexander Kluge (Negt/Kluge 1972) zufolge steht hinter dem Begriff Öffentlichkeit, die Zugänglichkeit von Informationen und die Beteiligungsmöglichkeiten für einen unbegrenzten Kreis von Personen. Zudem umfasst der Begriff Öffentlichkeit bestimmte Institutionen und Aktivitäten wie die Presse, die öffentliche Meinung oder auch den öffentlichen Raum. Gleichzeitig ist Öffentlichkeit ein „allgemeiner gesellschaftlicher Erweiterungshorizont, in dem das zusammengefasst ist, was wirklich oder angeblich für alle Mitglieder der Gesellschaft relevant ist“ (Negt/Kluge 1972: 18). Auch Jürgen Habermas beschreibt als „öffentlich“ zum Beispiel Veranstaltungen, die allen zugänglich sind, oder auch Plätze und Orte, die durch ihre Zugänglichkeit für jedermann zu öffentlichen Plätzen werden (Habermas 1999: 54).

Gemäß der Definition von Neidhardt, Koopmans und Pfetsch ist Öffentlichkeit ein frei zugängliches Kommunikationsfeld für alle diejenigen, die etwas mitteilen oder wahrnehmen wollen (Koopmans 2000: 246). Das Kommunikationsfeld entsteht durch das Zusammenspiel von Akteuren, einem Medium und einem Publikum und verändert sich fortlaufend. Der Sinn von Öffentlichkeit liegt jedoch nicht darin, ein Thema zu diskutieren und einen gesellschaftlichen Disput auszutragen, um anschließend einen Kon-

sens zu finden. Vielmehr sollen Themen ausgiebig und breit diskutiert werden mit dem Ziel, einen gesellschaftlichen Disput auszutragen (Trenz 2002: 25). Das Publikum ist kein homogenes Publikum, also nicht mit der Gesamtheit der Bürger identisch, „sondern zerfällt in viele kleine Einzelheiten, die verschiedenen Themen unterschiedliche Grade von Aufmerksamkeit zuwenden“ (Trenz 2002: 25). Ähnlich ist es mit dem Begriff der Öffentlichkeit: Wird von „der Öffentlichkeit“ gesprochen, umfasst dieser Begriff verschiedene Arten von Öffentlichkeiten, die auch als Teilöffentlichkeiten benannt werden. Damit ist gemeint, dass Öffentlichkeit aus einer Vielzahl von Ebenen besteht, die sich historisch und inhaltlich herausgebildet haben (Wessel 2002: 14). Die Themengebiete der einzelnen Teilöffentlichkeiten können speziell und für wenige Menschen zugänglich sein. Um Themen öffentlich zu machen oder an die Öffentlichkeit zu bringen, bedarf es daher unterschiedlicher „Organe“. Diese können Staatsorgane oder auch Medien sein (Habermas 1999: 55). Jedoch sind die Medien für die Unterstützung von Kommunikation nicht der einzige Weg, um Öffentlichkeit zu schaffen, vielmehr findet Kommunikation durch das Interesse an spezifischen Themen statt (Holtz-Bach 2006: 322).

Oskar Negt und Alexander Kluge haben 1972 zwischen der „bürgerlichen“ und der „proletarischen Öffentlichkeit“ unterschieden und verschiedene Methoden der Schaffung von Öffentlichkeit beschrieben. Auch wenn dieses Begriffspaar für die Erfassung der heutigen sozialen Verhältnisse eher untauglich ist, hat ihre Analyse der „Gegen-Öffentlichkeit“ Bestand, welche die „bürgerliche Öffentlichkeit“ durch Aktionsformen und Happenings und die Nutzung bestimmter Medien, wie Flugblätter und Plakate, durchbricht. Diese Art der Schaffung einer alternativen Öffentlichkeit durch soziale Bewegung(en) ist eng mit dem Modell der Off-Kultur verknüpft. Hier lässt sich auch von einer „Nicht-Öffentlichkeit“ sprechen, die praktisch einem Gegenentwurf zu der bürgerlichen Öffentlichkeit gleich kommt. Nicht-Öffentlichkeit beschreibt in diesem Sinne einen Gegenentwurf zur kommerziellen Verwertung von Bildung, Kunst und anderem (Negt/Kluge 1972: 150).

Die aktive oder auch passive Teilnahme des Publikums an „Veröffentlichtem“ ist ein wichtiges Kriterium für die Entstehung von Öffentlichkeit. Sie wird vorrangig gestärkt, wenn sich das Publikum von den diskutierten Themen angesprochen fühlt. Aus diesem Grund sollten die Inhalte für alle zugänglich und verständlich sein, zum Beispiel sprachlich auf das Publikum abgestimmt sein. Dieses Kriterium spricht dafür, dass Öffentlichkeit vorrangig ein nationales Phänomen ist. Nach Trenz liegen einer vorhandenen Öffentlichkeit nicht ausschließlich Inhalte, sondern auch eine gemeinsame Identität zugrunde. Durch eine gemeinsame Sprache und Kultur entsteht eine Öffentlichkeit, die sich aus geteilten Meinungen und Einstellungen zusammensetzt (Trenz 2002: 20). Die hier aufgeführten Kriterien schließen aber nicht aus, dass es eine internationale oder europäische Öffentlichkeit gibt. Nach Hartmut Kaelble ist die europäische Öffentlichkeit eindeutig eine Komposition nationaler Öffentlichkeiten (Kaelble 2002: 11). Gemäß der Definition von Koopmans, Neidhardt und Pfetsch (Koopmans 2000: 264) ist hier von einer europäisierten nationalen Öffentlichkeit die Rede. Wie erwähnt, ist eine europäisierte nationale Öffentlichkeit durch die Behandlung europäischer Themen auf nationaler Ebene sowie die Bewertung von Themen aus europäischer Perspektive gekennzeichnet. Da die Themen nicht transnational verhandelt werden bleiben sie letztendlich in ihrem nationalen Kontext verhaftet.

Ich schließe mich der weiter oben erwähnten Definition von Koopmans, Neidhardt und Pfetsch von Öffentlichkeit als einem frei zugänglichen Kommunikationsfeld für alle diejenigen, die etwas mitteilen oder wahrnehmen wollen, im Folgenden an. Auch die von ihnen benannte Differenzierung zwischen europäischer und europäisierter nationaler Öffentlichkeit begleitet diese Studie. In diesem Kontext stellt sich dann die Frage, welche Funktionen von Öffentlichkeit zur Entwicklung einer europäisch geprägten Öffentlichkeit beitragen.³

³ An dieser Stelle ist auf das in Europa vorherrschende Demokratiedefizit hinzuweisen und auf die Frage der demokratischen Legitimation der Europäischen Union. Seit ihrer Gründung wurden ihr zunehmend nationale Kompetenzen der Mitgliedstaaten übertragen, allerdings sind die Entscheidungsprozesse innerhalb der Europäischen Union dadurch nicht transparenter und nachvollziehbarer für die Bürger geworden

2.1.1 Europäische Teilöffentlichkeiten

Die europäische Öffentlichkeit besteht aufgrund ihrer Heterogenität aus zahlreichen Teilöffentlichkeiten. Die verschiedenen Teilöffentlichkeiten identifizieren und konstituieren sich in der Regel über gemeinsame Themen, die grenzüberschreitende Probleme beinhalten, wodurch die europäischen Institutionen zu ihren Adressaten werden (Holtz-Bach 2006: 322). Die Zusammensetzung der europäischen Öffentlichkeit lässt sich in zwei Hauptstränge aufteilen: in die politische Öffentlichkeit und in die kulturelle Öffentlichkeit. Von diesen beiden angeführten Teilöffentlichkeiten lassen sich weitere Teilöffentlichkeiten ableiten. Sie überlappen sich an vielen Stellen und sind nicht eindeutig voneinander zu trennen. Sie können miteinander in Verbindung treten und stehen auch häufig im Dialog.

Eine politische europäische Öffentlichkeit konstituiert sich, wenn Bürger europaweit politisch relevante Themen auf europäischer Ebene diskutieren (Koopmans 2000: 264). Das trifft beispielsweise für Debatten über politische Entscheidungen der Europäischen Union zu, die durch Zeitungen und Fernsehen an die Bürger transportiert werden und auf zivilgesellschaftlicher Ebene geführt werden. Nach Jürgen Habermas hat die politische Öffentlichkeit eine klare Funktion: sie vermittelt durch öffentliche Meinung dem Staat die Bedürfnisse der Gesellschaft (Habermas 1999: S.90).⁴ Die Funktion der europäischen politischen Öffentlichkeit hätte demnach die Funktion, den Institutionen der EU die Bedürfnisse der Gesellschaften in ihren Mitgliedstaaten zu vermitteln.

Zudem existiert eine kulturelle Öffentlichkeit in Europa. Die kulturelle europäische Öffentlichkeit ist abzugrenzen von dem Begriff der *europäischen Kultur*, da diese sich nicht mit der Frage nach einer einheitlichen europäischen Kultur auseinandersetzt, sondern mit dem kulturellen Austausch zwischen Europäern über deren Kommunikations-

(Kraus 2004: 37). Die europäische Öffentlichkeit kann als treibende Kraft zur Schaffung von mehr Transparenz in den politischen Entscheidungsprozessen innerhalb der EU gesehen werden.

⁴ Anmerkung zu Habermas, die in diesem Rahmen nicht weiter ausgeführt wird: Diese Stellungnahme ist als fragwürdig zu betrachten, da allein die Medien als Sprachrohr des Volkes nicht ausreichen.

und Lebensformen sowie deren Künste. Eine kulturelle Öffentlichkeit hat zahlreiche Entstehungsgründe. Ein Hauptaspekt sind die Medien, die zum Beispiel anhand von Reportagen bis hin zu Spielfilmen über andere europäische Kulturen, Künste und Lebensformen berichten. Auch der europäische Buchmarkt trägt dazu bei, Lesern Einblicke in andere europäische Kulturen zu ermöglichen. Ein drittes Beispiel wäre die Entstehung kultureller Öffentlichkeit durch den Kunsthandel auf europäischer Ebene und vor allem durch die Verbreitung von Kunst im öffentlichen Raum in unterschiedlichen Teilen Europas. Die kulturelle Öffentlichkeit „umfasst die verschiedenen Kanäle und Kreisläufe massenpopulärer Kultur und Unterhaltung genau wie die darüber routinemäßig vermittelten ästhetischen und emotionalen Reflexionen über unser Leben“ (Mcguigan 2005: 146).

Die kulturelle Öffentlichkeit ist in den Medien präsent. Europaweit lassen sich Artikel und Interviews über große kulturelle Ereignisse wie das Theater Festival von Avignon, das Filmfestival in Cannes, die Biennale von Venedig oder die Berlinale in Tageszeitungen, Magazinen und im Fernsehen finden. Kunstausstellungen in London, Paris oder Stockholm werden angekündigt und Kritiken geschrieben. Hauptsächlich finden sich Berichterstattungen über europäische Kulturthemen jedoch in nationalen Zeitungen. Europäische Printmedien haben auf dem Pressemarkt noch keinen großen Anklang gefunden.⁵ Die kulturelle europäische Öffentlichkeit schließt eine kommunikative sowie eine mediale Öffentlichkeit mit ein.

2.1.3 Historische Entwicklung europäischer Öffentlichkeit

Im Folgenden zeichne ich grob die historische Entwicklung europäischer Öffentlichkeit nach, um einen Eindruck davon zu vermitteln, dass sie kein neues Phänomen ist, sondern bereits seit der Aufklärung in unterschiedlichen Phasen mit unterschiedlichen Graden an Intensität existierte. Nicht berücksichtigen kann ich an dieser Stelle die insti-

⁵ „Kultur macht Europa“; 4. Kulturpolitischer Bundeskongress der Kulturpolitischen Gesellschaft. (<http://www.kultur-macht-europa.eu/102.html?&L=0>).

tutionelle Entwicklung der Europäischen Union, weil dies den Rahmen meiner Untersuchung sprengen würde.

Der Sozialhistoriker Hartmut Kaelble belegt anhand des transnationalen Schriftverkehrs die frühe Existenz einer europäischen Öffentlichkeit. Besonders hebt Kaelble den Punkt hervor, dass im 17. Jahrhundert die Gedanken der Aufklärung in Kommunikationszirkeln von Intellektuellen diskutiert und weiterverbreitet worden sind (Kaelble 2002: 12-13). Durch diese Kommunikationsforen wurde ein direkter Meinungs-austausch und die Überlieferung von Informationen möglich und so die Bedingungen für eine europäische Öffentlichkeit geschaffen. Durch die Gründung der Zeitschrift „Nouvelles de la Republique des Lettres“ durch den französischen Philosophen Pierre Bayle im Jahre 1684 wurde das erste europäische Kommunikationsnetz Europas etabliert, welches den gebildeten Bürgern ermöglichte, sich auszutauschen und Nachrichten zu überbringen. Es folgten zahlreiche europäische Zeitungen, welche den transnationalen Austausch vorantrieben. Bemerkenswerterweise waren die Kommunikationsstrukturen im 17. Jahrhundert deutlich weniger national geprägt als im 19. Jahrhundert (Wessel 2002: 23). Der damalige Kommunikationsaustausch trug in Verbindung mit der Epoche der Aufklärung nicht unerheblich zum Ausbruch der französischen Revolution bei. Auch für Karl Marx und Friedrich Engels war der Europagedanke bereits im Jahre 1847 präsent, so beginnt das Manifest der Kommunistischen Partei mit dem Satz „Ein Gespenst geht um in Europa“ (Marx; Engels 1847/1848: 19).

In jener Zeit ergab sich jedoch auch bereits das Problem der fehlenden „lingua franca“ (Van de Steeg 2003: 173). Der europäische Raum ist ein multilingualer, was eine transnationale kommunikative Öffentlichkeit schon damals erschwerte, nicht zuletzt da große Teile der Bevölkerung Analphabeten waren. Unter anderem war dies ein Grund dafür, dass die Bürger des unteren Bildungsstandes von der Teilnahme an der Öffentlichkeit ausgeschlossen waren und sich eine Elitenöffentlichkeit bildete (Kaelble 2002: 13). Es konnte nur an der europäischen kommunikativen Öffentlichkeit teilgenommen werden, wenn neben der Muttersprache mindestens noch Latein, Englisch oder Französisch ge-

sprochen wurde. Im späten 18. Jahrhundert bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts wurde die Entwicklung der kommunikativen Öffentlichkeit als Folge der Zensur vorübergehend eingeschränkt. Die noch bestehenden Monarchien und die traditionellen Kirchen machten ihren starken gesellschaftlichen Einfluss in diesem Bereich geltend. Durch die Zensur gehindert konnte sich der Zeitungs- und Buchmarkt nicht bedingungslos erweitern, was wiederum eine verlangsamte Entwicklung von nationaler und europäischer Öffentlichkeit mit sich brachte. Die Rolle der Intellektuellen änderte sich erst Ende des 19. Jahrhunderts. Seitdem vergrößerten sich der Literaturmarkt sowie der Veranstaltungsmarkt wieder. In den darauf folgenden Jahren bildeten sich sozialwissenschaftliche, kulturelle und politische Plattformen, Kongresse zu technologischen und wissenschaftlichen Themen fanden statt. Internationale Verbände und Firmen, wie zum Beispiel die international kooperierende Deutsche Post A.G., wurden gegründet. Diese Verbindungen auf internationaler sowie auf europäischer Ebene weiteten sich stark aus. In einem weiteren Schritt wurde die Europäische Gemeinschaft für Kohle und Stahl gegründet. Durch ihre Etablierung im Jahre 1950 entstand ein institutioneller europäischer Zusammenhang und damit erstmalig ein europäisches „Machtzentrum“ (Kaelble 2002: S.16).

2.2 Förderung und Vernetzung von Kultur und Kunst in der Europäischen Union

Im nächsten Schritt wende ich mich der Kunst als Form von Öffentlichkeit zu. Es sollen Gründe für die Relevanz der Förderung einer kulturellen Öffentlichkeit dargestellt werden, um einen Zusammenhang zwischen kultureller europäischer Öffentlichkeit und dem Beitrag, den die Off-Kunstszene dazu leistet, herzustellen.

Der Zusammenschluss von siebenundzwanzig verschiedenen Staaten bringt eine große kulturelle Vielfalt aber auch kulturelle Differenzen mit sich. Diese Differenzen führen zwangsläufig innerhalb der Europäischen Union sowie innerhalb der europäischen Bevölkerung zu einer Auseinandersetzung mit dem Themenbereich Kultur. Die Europäische Kommission unterstützt mit finanziellen Mitteln zahlreiche Projekte aus allen Bereichen der Kultur, der darstellenden und bildenden Kunst, der Literatur, Musik, Geschichte und des Erhalts des kulturellen Erbes. In diesem Jahr hat die Europäische

Union auf Grund der großen Bedeutung, die sie dem Bereich der Künste und Kultur beimisst, 400 Millionen Euro als Projektmittel zur Verfügung gestellt, um „die kulturelle Vielfalt der Union, die Kreativität sowie den Austausch der Kulturakteure in der Union zu fördern“.⁶ Parallel zur Kulturpolitik der Europäischen Union findet eine zunehmende Vernetzung von europäischen Künstlern statt.

Unter den zahlreichen Definitionen von Kultur möchte ich mich in dieser Arbeit dem Kulturbegriff von Ina-Maria Greverus anschließen:

„Im weitesten Sinne ist Kultur jener Inbegriff von Wissen, Glauben, Kunst, Moral, Gesetz, Sitte und allen übrigen Fähigkeiten und Gewohnheiten, welche der Mensch als Mitglied seiner Gesellschaft sich angeeignet hat [...]“. (Greverus 1987: S.58)

Greverus versteht Kultur nicht als losgelösten gesellschaftlichen Bereich, sondern sieht Kultur im Kontext der gesellschaftlichen und materiellen Bedingungen. Bei einem Zusammenschluss von mehreren Staaten ist die Frage nach dem Umgang mit der daraus hervorgehenden Heterogenität an Kulturen also brisanter als im Falle eines einzelnen Nationalstaates. Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen, möchte ich nur kurz auf das Problem der kulturellen Vielfalt eingehen. Die Relevanz ergibt sich aus der Tatsache, dass ebendiese Vielfalt die Grundlage für die verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen in Europa bildet und deshalb für die europäische Kunstszene von großem Interesse ist.

Die regionale, ethnische und sprachliche Vielfalt innerhalb der Europäischen Union ist für Hartmut Kaelble eine einzigartige historische Besonderheit (Kaelble 2001: 46). Er spricht in diesem Zusammenhang von der „inneren Vielfalt“ Europas, die nicht nur in der Abgrenzung zu anderen Staaten und Kontinenten vorhanden ist, sondern allein durch die inneren europäischen Unterschiede sichtbar besteht. Der Geschichtswissenschaftler Schulz-Forberg (2006) bezeichnet den Begriff *europäische Kultur* jedoch als

⁶ S. http://ec.europa.eu/culture/portal/funding/eac_de.htm. Das Kulturportal der Europäischen Kommission stellt auf dieser Internetseite ihre Kulturprogramme vor.

„eine Kategorie der Grenzziehung“ dem Rest der Welt gegenüber, wodurch dem Begriff Europa ein „universeller Charakter“ zugeschrieben wird. Im Rahmen dieser Essentialisierung wird von den Kulturen der Mitgliedstaaten der Europäischen Union ein einheitliches Bild gezeichnet. Legitim ist es von einer *europäischen Kultur* zu sprechen, wenn damit gemeint ist, dass „die europäischen Werte und die europäische Kultur in enger Beziehung zueinander stehen“, jedoch nicht, wenn die Kulturen Europas im Zuge dessen als homogen betrachtet werden (Schulz-Forberg 2006: www.forum64.net). Gerade bezüglich des Gegenstandes der vorliegenden Arbeit wird die Relevanz der Überschreitung nationalstaatlicher Grenzen in der kulturellen Dimension deutlich. Im Folgenden werde ich mich dem Thema der kulturellen Vernetzung nähern.

2.2.1 *Creative Industries*

Für die Europäische Union ist es ökonomisch wichtig, die Bereiche Kultur und Kunst zu fördern, da diese Bereiche für die europäische Wirtschaft einen hohen Stellenwert haben. In den letzten Jahren hat sich verstärkt eine Industrie um die Kunst- und Kulturszene herum gebildet. Diese lebt davon, „kreativ zu sein und Kultur zu verbreiten“ (Sparr 1991: 17). Zu dieser so genannten Creative Industry zählen Bereiche wie audiovisuelle Medien, die Presse, Werbung, Film, Musik usw., die durch ihre innovativen Ideen und ihre Kreativität den Markt stärken oder zumindest die Basis für weitere Industrien schaffen (Sparr 1991: 18).

Die Mobilität der Künstler und ihrer Kunst spielt für einen künstlerischen Austausch auf europäischer Ebene eine große Rolle. Gesetzliche Bestimmungen über die erleichterte Einfuhr-, Ausfuhr- und Durchfuhr von Kulturgütern mit künstlerischem Wert sind bereits im EWG Vertrag niedergeschrieben und wurden durch den 1993 in Kraft getretenen Vertrag von Maastricht gefestigt. In den Jahren vor Maastricht spielten Kunst und Kultur in der Gesetzgebung der Europäischen Union jedoch keine große Rolle. Kunst- und Kulturschaffende mussten sich für die verstärkte Mobilität von Künstlern und Kunstwerken, für die Verbesserung der Lebens- und Arbeitsbedingungen von Künstlern, die Schaffung neuer Arbeitsplätze im kulturellen Bereich und die Förderung

der audiovisuellen Industrie im Raum der Europäischen Union stark einsetzen (Niedobitek 1992: 58). Inzwischen ist dieses Thema von großer Aktualität: Die deutsche „Europäische Kulturstiftung“ möchte die Rahmenbedingungen für die Bewegungsfreiheit von Künstlern, Kulturarbeitern und Kunstwerken erleichtern. (www.kultur-macht-europa.de). Ebenso möchte das britische Netzwerk „Arts Council“ verstärkt Möglichkeiten für Kontakte, Kooperationen und die Förderung von Künstlern und ihren Künsten aus verschiedenen europäischen Ländern fördern. Rechtliche Probleme herrschen jedoch immer noch vor: „Kooperationen sind das Kernstück des Kulturaustauschs, aber durch die Gesetze der Nationalstaaten wird ein Kulturaustausch verkompliziert“ (DeVlieg 2007: Kongress Kultur-Macht-Europa).

Der für die Europäische Union positiv besetzte Begriff der Kulturwirtschaft wird aus Sicht der Künstler kritisch gesehen. Kulturwissenschaftler haben mit der Definition des Begriffs große Schwierigkeiten und haben sich letztlich darauf geeinigt, dass alles, was einen symbolischen statt praktischen Wert hat, ein Produkt der „Creative Industry“ sei. In Folge dieses Prozesses wird Kunst zu einem Produkt und verliert an kulturellem Wert. Genau dieser Punkt ist die Hauptkritik, nicht an dem Begriff, sondern an den Auswirkungen des Phänomens, das dieser Begriff beschreibt: die übergeordnete Stellung der Wirtschaft vor der Kunst (Veihlmann 2006: 11).

Die kulturelle Vielfalt Europas ist durch die Dominanz des Wirtschaftsfeldes gefährdet. Auf dem Kongress der Kulturpolitischen Gesellschaft „Kultur-Macht-Europa“ wurde dieses Thema diskutiert. Ruth Hieronymi, eine Abgeordnete des Europäischen Parlaments und Mitglied des Ausschuss für Kultur und Bildung, spricht sich zwar für die Kritik der Künstler aus, erklärt aber wie es zu dieser Dominanz der Wirtschaft gekommen ist: Im Zuge des Einigungsprozesses der Europäischen Union haben die Nationalstaaten einen großen Teil ihrer Kompetenzen an die Europäische Union abgegeben. Das betrifft hauptsächlich den ökonomischen Bereich mit der Folge, dass von den EU-Mitgliedstaaten ausschließlich die wirtschaftlichen Aspekte bearbeitet werden und kulturelle Themen ganz wegfallen oder aber eine nachgeordnete Rolle spielen. Nach wie vor

sind die Nationalstaaten für Kulturpolitik zuständig und daher werden auf europäischer Ebene auch kulturelle Fragen durch das Wirtschaftsrecht geregelt (Hieronymi 2007: Kongress Kultur-Macht-Europa). Um die Mobilität für Künstler auf europäischer Ebene auszubauen und den Stellenwert von Kultur innerhalb der EU grundsätzlich zu verändern, müsste die nationale Kulturpolitik zumindest Teile ihrer Kompetenzen an die EU abgeben und eine europäische Kulturpolitik installieren, schlägt Ruth Hieronymi vor. Kulturpolitik wird auf nationaler Ebene vom Staat, von Kommunen, Kirchen, öffentlich-rechtlichen Körperschaften, Parteien und auch internationalen Instanzen betrieben und hat grundlegend zum Ziel, Kultur zu erhalten und zu fördern (Ploch 1991: 23). Eine europäische Kulturpolitik müsste entsprechende Regelungen zu Themen Mobilität und Erhalt von Kultur und Kunst gesetzlich festschreiben (Hieronymi 2007: Kongress Kultur-Macht-Europa).

2.2.2 Die Kunst der Vernetzung

Durch die kulturelle Vielfalt der Europäischen Union und die zunehmende Globalisierung hat sich der Markt für Kunstschaffende zunehmend erweitert. Durch die Vernetzung von verschiedenen Künstlern auf europäischer Ebene entsteht ein transnationaler Raum. Transnational ist ein Begriff, der sich seit den 70er Jahren etabliert hat und sich im europäischen und internationalen Kontext der horizontalen Form von grenzüberschreitender Zusammenarbeit zuwendet (Nippe 2006: 87). Die Kulturwissenschaftlerin Christine Nippe bezeichnet transnationale Netzwerke als Kanäle, welche die Flüsse aus Menschen, Bedeutungen und Dingen zwischen Orten transportieren. Minichbauer und Mitterdorfer unterscheiden zwischen zwei kulturellen Netzwerken: Zum einen gibt es das Netzwerk, das eine klare Organisationsform hat, institutionalisiert und somit bürokratischen Strukturen untergeordnet ist. Das bezieht sich zum Beispiel auf staatliche Organisationen wie die UNESCO oder das Goethe-Institut, die an verschiedenen Orten in der Welt Niederlassungen haben, welche durch sich ähnelnde Hierarchien und Strukturen geleitet werden. Durch ihre Zusammenarbeit und Kooperation untereinander bilden sie ein Netzwerk (Minichbauer/Mitterdorfer 2000: 6). Die zweite Form von Netzwerken lässt sich im Gegensatz zur ersteren Form von Netzwerken als keine insti-

tionalisierte bezeichnen. Es zeichnet sich durch eine bewusst nicht-hierarchische Struktur aus, durch horizontale Kooperationen, durch die Entstehung der Netzwerke „von unten“ und durch inhaltliche Vielfaltigkeit. Diese Art von kultureller Vernetzung entwickelte sich aus dem Kontext der in den 60er Jahren entstandenen freien Kulturszene. In ihrem Mittelpunkt steht der direkte, kulturelle Austausch. Es geht darum, diesen zu ermöglichen sowie praxisorientiert mit Kultur- und Kunstschaffenden aus anderen europäischen Ländern zu arbeiten. Die ersten internationalen Vernetzungen dieser Art im Kulturbereich entstanden Ende des 19. Jahrhunderts bis Anfang des 20. Jahrhunderts. Sie vermehrten sich vor allem bis in die 1970er und 1980er Jahre (Minichbauer/Mitterdorfer 2000: 7-8). Damals galten informelle Netzwerke als neuartig und hilfreich für Künstler, die die etablierten Institutionen bei der Realisierung von Ausstellungen und Projekten umgehen wollten. Netzwerke stellten Kommunikationsforen und Knotenpunkte für Kontakte dar (Von Osten 2005: 132). Selbstverständlich finden sich in der Praxis zahlreiche andere Formen von Netzwerken, die an dieser Stelle nicht dargestellt werden können. Für meine Arbeit ist diese Form der Vernetzung der europäischen Kunstszene jedoch von besonderem Interesse, weil sie von den von mir ausgewählten Galerien favorisiert und aktiv betrieben wird.

Die grenzüberschreitende Verbreitung von kulturellen Inhalten wird heute durch die Zunahme räumlicher Mobilität mittels Transporttechnologien und Massenmedien wie Fernsehen und Internet unterstützt. Kultur ist demnach nicht mehr so stark ortsgebunden, wie ursprünglich in der Wissenschaft angenommen, sondern räumlich flexibel (Nippe 2006: 10). Für eine europäische Vernetzung von Künstlern bedeutet dies, dass der kulturelle Austausch erleichtert wird. Auf dem Internet liegt in dieser Hinsicht ein ganz besonderes Augenmerk. Slavko Splichal bemerkt dazu:

„The internet technology further expands the process of the transformation of an individual opinion into social opinion, which was based on public oral communication in the early period and on the press in modern times [...]“ (Splichal 2006: 702).

Demnach ersetzt und vereinfacht das Internet einen großen Teil der Kommunikation, die früher mündlich oder aber mittels der Printmedien ausgetragen wurde. Das Besondere und Neue liegt darin begründet, dass Kommunikation via Internet zunehmend transnationaler Natur ist. Außerdem wird die Kommunikation simplifiziert, da jeder Bürger mit einem Internetzugang an einer Diskussion über unterschiedlichste Themen teilnehmen kann. Dabei verlieren Orte und das Lokale ebenso an Bedeutung wie Altersunterschiede oder sozialer Status. Die Anonymität im Internet erlaubt allen Beteiligten, an Diskussionen teilzunehmen.

„[The internet] had a constitutive role in the development of an informal global communication network of individuals, organizations and movements, which may help create an international civil society that would pave the way for a genuinely cosmopolitan public. In this way it helped to develop an understanding of a ‘deterritorialized’ public sphere not bound to particular locality“ (Splichal 2006: 702).

Für die Ausweitung kultureller Netzwerke erleichtert das Internet die Kontaktaufnahme, den Meinungsaustausch und die Vernetzung mit Gruppen oder Einzelpersonen. Das Internet bietet die Infrastruktur für eine flexible Kommunikationsplattform auf der sich auf transnationaler Ebene über allerlei Themen ausgetauscht werden kann. Als Beispiel für die öffentliche Auseinandersetzung mit europäischen Kulturthemen im Internet ist das multilinguale Webjournal des Europäischen Instituts für progressive Kulturpolitik (*eipcp*) ein gutes Beispiel. Artikel und Aufsätze werden dort in fünf verschiedenen Sprachen veröffentlicht, die Themenbereiche umfassen, die von Theorien der Öffentlichkeit über Kunst bis hin zu Prekarisierung und Institutionalisierung reichen, und kulturelle, künstlerische sowie politische Inhalte vermitteln. Durch dieses Internet-Portal versucht das *eipcp*, „die Vernetzung der Akteure im kulturellen Feld zu stärken, sich an deren transversalen Kooperationen zu beteiligen und die prozesshafte Entwicklung der Diskurse über Kunst und kulturpolitische Instrumente voranzutreiben“.⁷ Dadurch soll eine

⁷ S. die die Homepage des *eipcp* <http://eipcp.net/institute/reflectionzone/eipcp2001/de>.

neue Öffentlichkeit entstehen, die sich kritisch über den „konservativen hegemonialen Diskurs kultureller Identität“ austauscht.⁸ Webportale lassen sich einerseits als Diskussionsplattform nutzen und sind andererseits für die Kontaktaufnahme und Vernetzung unter Künstlern und Kulturschaffenden zentral.

2.3 Die europäische Off- Kulturszene

„[...] (T)here's a world going on in the underground, they're alive, they're awake while the rest of the world is asleep [...]“ (Tom Waits 1983).

Off-Kultur ist ein moderner Begriff, der von dem Begriff *Subkultur* abgeleitet wurde. Der Begriff Subkultur tauchte in der Literatur erstmalig 1947 auf und bezeichnete nach seiner damaligen Definition die Unterscheidung von Bürgern nach ihrem gesellschaftlichen Status, ihrer ethnischen Abstammung und ihrer religiösen Zugehörigkeit (Jenks 2005: 7). Heute umfasst der Begriff der Subkultur jene Entwicklung der Nachkriegszeit „einer internationalen politisierten Szene von Kulturschaffenden, Künstlern, Musikern, Theatermachern und Filmemachern, die in selbstorganisierten Räumen und kollaborativen Projekten eine Alternative zum institutionellen Diskurs vorstellten, neue Inhalte vertraten und Öffentlichkeit adressierten“ (Von Osten 2005: 125). Von Osten argumentiert, dass diese subkulturelle Entwicklung auf die Kritik von Künstlern an Kuratoren, Kunst-Vermittlern und Jurys zurückzuführen ist, die in den institutionalisierten Kunsträumen keinen Raum für alltagskulturelle Diskurse ließen. Dadurch entwickelte sich parallel zu den etablierten Kunsträumen die Nutzung von Kunstorten durch freie Künstlergruppen für Debatten, Workshops, Filmprogramme etc. Nach dem heutigen Verständnis von Subkultur lässt sich der Begriff durch Andersartigkeit, Identität und Individualität auszeichnen und wird seit den 1960er Jahren häufig mit Kunstformen in Verbindung gebracht, die unkonventionell oder gar illegal sind (z.B. Graffiti) (Jenks 2005: 9).

⁸ vgl. ebd.

Ein jüngerer Begriff für diese Szene ist heute der der Off-Kultur. Der Ausdruck *freie Kunstszene* schließt die Bedeutung des Wortes *Off-Kultur* mit ein. Die Akteure aus der Szene selber benutzen beide Ausdrücke (www.wirsindwoanders.de). Die Bezeichnung Off-Kultur lässt sich vor allem in Abgrenzung zu ihrem Gegenbegriff „On-Kultur“ darstellen. Als „On“ gilt ein „gut sichtbarer Kunstbetrieb“ dessen Ziel es ist, ein lukratives Geschäft mit Kunst zu machen. Das könnten zum Beispiel Galerien, Vereine, Messen, Museen und Sammlungen sein. Das Off möchte eine Alternative zum On bilden (www.wirsindwoanders.de). Kunstgalerien, bei denen der Kunstverkauf im Vordergrund steht, verfolgen nicht die Ziele von Off-Künstlern. Außerdem möchte die Off-Szene durch ihre Kunst einen öffentlichen Diskurs über Kunst, Politik und gesellschaftliche Verhältnisse anstoßen. Aus diesem Grund finden viele ihrer künstlerischen Aktionen im öffentlichen Raum statt (www.wirsindwoanders.de). Das *frei* der *freien Kunstszene* begründet den Hauptantrieb der Underground-, Sub- und alternativen Kunstszene der 60er Jahre. Zu Zeiten der Studentenbewegungen der 60er Jahre fühlten sich Künstler ihrer Freiheit des Kunstschaffens beraubt. Auch Minderheiten wie die Feministinnen der Kunstbewegung fühlten sich von den offiziellen Kunsträumen ausgeschlossen, einerseits aus politischen Gründen, andererseits da sie sich neuartiger Gestaltungsmittel und Darstellungsweisen wie z. B. Comics und Collagen bedienten und diese Kunstarten von der Gesellschaft sowie von den künstlerischen Institutionen nicht gebilligt wurden.

„Dass die Kunst frei ist, gehört zu den Grundsätzen demokratischer Gesellschaften“ (Zimmermann 2000: 5).

Kunstschaffende haben in Bezug auf ihre Kunst ein anderes Freiheitsverständnis als das Publikum. Die Freiheit unterliegt nach Meinung der Künstler der institutionellen Kontrolle, eine Selbstständigkeit bedeute daher die Möglichkeit des „außer-Kontrolle-Gerately“. Zu der freien Kunstszene zählt vor allem die Avantgardebewegung, wie zum Beispiel der Surrealismus oder auch der Dadaismus. Diese künstlerischen Bewegungen haben, simpel formuliert, mit den Institutionen gebrochen, um sich von den auferlegten

Ansprüchen und den ökonomischen Zwängen zu befreien (Zimmermann 2000: 7).
Rückblickend lässt sich heute erkennen:

„Die Kulturen des Alltags, die Beiträge der Pop- und Subkulturen der Nachkriegszeit wurden zudem teilweise in den Kunstraum zurückgeführt und öffneten ihn so symbolisch auch für ein neues Publikum“ (Von Osten 2005: 124).

Die Bedeutung der *freien Kunstszene* setze ich in meiner Arbeit mit dem Begriff Off-Kultur gleich. Der *freien europäischen Kunstszene* ordne ich Galerien und Kunstorte zu, die zu europäischen Themen arbeiten und aktiv Projekte und Ausstellungen durch ein kulturelles europäisches Netzwerk realisieren.

3. Untersuchungsmethoden und Ergebnisse der Interviews

Der folgende Teil basiert auf meiner empirischen Forschung. Um meine Hypothese: „*Die Vernetzung einer Off-Kulturszene auf europäischer Ebene trägt zur Entstehung von europäischer Öffentlichkeit bei*“, zum Abschluss meiner Arbeit überprüfen zu können, habe ich eine qualitative Datenerhebung und Auswertung anhand von Experteninterviews durchgeführt.

Die Off-Kulturszene ist eine sehr vielfältige Szene. Für meine Befragung wählte ich drei Hamburger Kunstorte aus, die jeweils unterschiedliche Organisationsstrukturen aufweisen: Die Größe, die Finanzierung, die Akteure und Themenbereiche sind von Kunstort zu Kunstort verschieden. Es handelt sich um „KiöR e.V.“ (ein Verein), die „Projektgruppe“ (eine Arbeitsgruppe) und das „Elektrohaus“ (ein Ausstellungsatelier). Meine Fragen richteten sich zunächst speziell auf die Projekte und Ideen der Befragten. In erster Linie galt es herauszufinden, ob eine horizontale Vernetzung von kleinen Galerien und Kunstorten auf europäischer Ebene stattfindet und ob diese in einem weiteren Schritt einen Beitrag zur Entstehung von kultureller *europäischer Öffentlichkeit* leisten oder ob sich durch die Projekte erkennen lässt, dass sich „nur“ eine *europäisierte nationale Öffentlichkeit* bildet. Die Ergebnisse werde ich an folgenden Punkten messen: Werden europäi-

sche Themen in den Ausstellungen und Projekten behandelt? Wo werden Projekte durchgeführt? Findet durch Projekte und Kunstausstellungen ein kultureller Austausch zwischen Europäern statt? Wird durch Kunstprojekte horizontal auf europäischer Ebene kommuniziert?

3.1 Der „KiöR e.V.“, die „Projektgruppe“ und das „Elektrohaus“

Das erste Interview habe ich mit der Künstlerin Eva Hammermann, dem Künstler Waldemar Sulewski und dem 1. Vorsitzenden des KiöR e.V., Ulrich Mattes, geführt. KiöR steht für „Kunst im öffentlichen Raum“ und ist ein Zusammenschluss von Künstlern zu einem gemeinnützigen Verein, der es Künstlern (rechtlich) erleichtern soll, Projekte durchzuführen. Gleichzeitig ist KiöR auch das in Behörden verwendete Kürzel für Kunst im öffentlichen Raum. Mit dieser Namensgebung möchte „KiöR e.V.“ Kritik an der Hamburger Kulturpolitik ausdrücken. Der Verein fordert mehr Förderung für Kunstprojekte, die nicht in der Innenstadt, sondern in Randgebieten Hamburgs stattfinden (www.kioer.de) und macht deshalb Ausstellungen und Installationen hauptsächlich in Stadtteilen, in denen Kunst sonst kaum zu sehen ist:

„[...] KiöR [bringt] Kultur in Bezirke, wo normalerweise kaum Kultur existiert“ (Interview KiöR).

Auch die „Projektgruppe“, die aus Monika Wucher, Christoph Rauch, Jochen Möhle, Alexandra Köhring und Brett Bloom besteht, realisiert viele Projekte zum Thema öffentlicher Raum. In ihrem Interesse stehen „die gegenwärtige Umstrukturierung öffentlicher Räume“ und neue Stadtentwicklungsprozesse, bei denen die Bildende Kunst zunehmend an Bedeutung gewinnt. Die hauptsächliche Arbeit der „Projektgruppe“ Hamburg ist es, das *journal for northeast issues* herauszugeben, ein von Zeit zu Zeit erscheinendes Journal, das sich aus Artikeln unterschiedlichster Autoren verschiedener Länder Europas zusammensetzt. Thematisch befasst sich das Journal mit „art and related disciplines“. Der „Projektgruppe“ liegt die Struktur einer Arbeitsgruppe zu Grunde, das heißt die Organisation besteht aus Personen, die sich für einen befristeten Zeitraum zusammenschließen, um ein Thema künstlerisch zu erarbeiten.

Das dritte Interview habe ich mit der Kuratorin Móra Farkas und dem Künstler und Kurator Berndt Jasper, den Leitern des Atelierhauses „Elektrohaus“, geführt. Móra Farkas war gleichzeitig eine der Koordinatoren des Symposiums „Wir sind woanders#2“, welches im Oktober 2007 stattfand und mit europäischen Künstlern und Referenten und einem besonderen Augenmerk auf europäische Fragestellungen durchgeführt wurde. Neben Ausstellungsräumen bietet das „Elektrohaus“ auch Werk- und Proberäume für Künstler an.

3.2 Drei Hamburger Off-Kunstorte und ihr europäischer Bezug

Die interviewten Mitarbeiter aller drei Kunstorte bezeichnen ihre ausgestellte oder praktizierte Kunst als Off-Kunst. Für die Realisierung der Projekte vom „Elektrohaus“, der „Projektgruppe“ und dem „KiöR e.V.“ beziehen diese hauptsächlich öffentliche Fördermittel. Die Befragten vertreten die Meinung, dass öffentliche Gelder statt privater Sponsoren angemessen und notwendig seien, um Kunst für Bürger zu machen. Die Stadt Hamburg vergibt vor allem projektbezogene Gelder, die „Projektgruppe“ zum Beispiel hat bisher keine längerfristige öffentliche Förderung erhalten, sondern nur die Finanzierung einzelner Projekte (Interview Projektgruppe). Der „KiöR e.V.“ finanziert sich über Vereinsbeiträge und arbeitet vor allem in Räumen, die mietfrei sind, die beispielsweise temporär von Genossenschaften zur Verfügung gestellt werden (Interview KiöR). Das „Elektrohaus“ bekommt seit 2003 Programmförderung, also jedes Jahr einen Betrag für ein Jahresprogramm. Hinzu kommt, dass das „Elektrohaus“ Mieteinnahmen durch die Vermietung von Ateliers hat (Interview Elektrohaus).

Alle drei Kunstorte befassen sich in ihrer Arbeit mit Europa. Wie der Name bereits sagt, handelt es sich bei der Kunst des „KiöR e.V.“ hauptsächlich um Projekte im öffentlichen Raum. Das Thema Europa wird hier von den Künstlern immer wieder aufgegriffen. „KiöR e.V.“ geht davon aus, dass sich durch das stetig wachsende Europa der öffentliche Raum fast täglich verändert und verschiebt. In ihren Projekten versuchen die Künstler Bezüge und Einflüsse transparent zu machen, die in Folge einer europäischen Städtepolitik auch zu lokalen Veränderungen führen können. Dabei ist die europäische

Stadt für den „KiöR e.V.“ von großer Wichtigkeit. Auch wenn sich der Verein in seiner Arbeit auf Hamburg konzentriert und das Motto: „think local, act global“ verfolgt, im Prinzip ist das Thema des „KiöR e.V.“ die europäische Stadt. Diese Thematik bezieht sich auf die zunehmende Veränderung des öffentlichen Raums in europäischen Städten und die Frage, „wem gehört der öffentliche Raum?“. Diese Frage kann nach Meinung des Initiators von „KiöR“ nicht mehr nur auf lokaler Ebene gestellt werden. Die Privatisierung von städtischem Raum und von Kommunalraum geht europaweit von statten. Der öffentliche Raum wird kleiner und zunehmend zu einem „halböffentlichen“ Raum. Ein Beispiel dafür sei der Verkauf von Teilen des Bürgersteigs an Cafés, damit diese ihre Tische rausstellen können. Der einst öffentliche Raum wird dadurch privatisiert, ist aber noch begehbar. Auch wenn diese Entwicklung in vielen europäischen Städten gleichzeitig voranschreitet, setzt „KiöR e.V.“ mit seinen Projekten vorerst auf lokaler Ebene an. Auf Grund verschiedener Kulturbegriffe in unterschiedlichen Ländern könne auf nationaler Ebene gezielter an diesem Thema gearbeitet werden. Die Auswirkungen eines Projekts müssen erst auf lokaler oder regionaler Ebene verankert werden, bevor an einem übergreifenden Urbanitätsbegriff gearbeitet werden kann, so Mattes (Interview KiöR). Trotzdem soll der europäische Aspekt nicht zu kurz kommen, da die Städtepolitik der EU-Mitgliedstaaten aneinander angeglichen ist und die Dringlichkeit europaweit Projekte zu initiieren oder zu begleiten zunimmt.

Durch Projekte wie *Mietshäuser Syndikat* probiert KiöR auf europäischer Ebene an verschiedenen Orten einen Dialog zwischen Bürgern, Investoren, Stadtplanern, Wohnungsbaugenossenschaften und Eigentümervereinigungen etc. herzustellen. Dieser Diskurs soll dazu verhelfen, Einfluss auf stadtplanerische Konzepte zu nehmen und zu gewährleisten, dass Künstler, deren Präferenz es ist, im öffentlichen Raum zu arbeiten, dies weiterhin tun können. Das Projekt beschäftigt sich mit dem Thema Entkapitalisierung von städtebaulichen Projekten durch neue Trägermodelle, die die Idee der Nutzung von Wohn- und Lebensraum durch die Anwohner sichern und vor einem Zugriff der Privatisierung schützen soll. Mietshäuser Syndikat kooperiert außer mit deutschen Gruppen auch mit Künstlern in Wien und Amsterdam (Interview KiöR). Auf dem europäischen

Symposium im Oktober 2007 wurden von KiöR und Mietshäuser Syndikat Workshops und Projekte zu diesem Thema angeboten.

Die „Projektgruppe“ arbeitet für ihre Projekte mit Teilnehmern und Partnern aus zahlreichen europäischen Städten und Regionen zusammen. Eines ihrer Projekte, die „Urban Contact Zone“, versammelt künstlerische Arbeiten aus verschiedenen europäischen Städten, die eigene Antworten auf diese Entwicklungen formulieren und Orte und Architektur zum Ausgangspunkt künstlerischer Arbeiten machen. Im Rahmen der Herausgabe des *journal for northeast issues* werden Kontakte in viele Teile Europas gepflegt, ein Schwerpunkt dabei liegt auf Ost-Europa. Das *journal for northeast issues* ist in englischer Sprache verfasst und kostenlos, produziert wird das Heft in Hamburg. Neben der Herausgabe der Zeitung realisiert die „Projektgruppe“ auch Projekte im öffentlichen Raum und interessiert sich zum Beispiel dafür, wie sich der öffentliche Raum Europas im Blickfeld des EU-Erweiterungsprozesses zunehmend verändert. Ihr Anliegen ist die künstlerische Auseinandersetzung mit sozialem Raum, insbesondere im Bezug auf konkrete Orte, mit vergleichender Perspektive und jenseits ideologischer und ökonomischer Verwertungsstrategien. Die Europäische Union als politisches Machtzentrum spielt dabei eine wichtige Rolle.

„Die Europäische Union ist für uns relevant als geopolitische Größe, das heißt nicht zuletzt in ihren Strategien kulturellen und sozialen Raum zu konstruieren und zu bestimmen“ (Interview Projektgruppe).

Der Arbeitsradius der „Projektgruppe“ ist nicht zuletzt aus ökonomischen Gründen beschränkt, allerdings verfolgen sie auch „internationale Kontakte, transnationale Bezüge und globale Themen“ (Interview Projektgruppe). Beim europäischen Symposium im Oktober 2007 sind verstärkt Kontakte zu europäischen Künstlern aufgenommen worden. Im Vordergrund stand, Künstler und Kuratoren kennen zu lernen, Kontakte zu knüpfen und sich über die Situation von frei arbeitenden Künstlern in anderen europäi-

schen Ländern auszutauschen. In den zwei Wochen fanden Workshops und Ausstellungen und Performances in den Galerien und an unterschiedlichen Kunstorten statt.

Die Struktur des „Elektrohauses“ unterscheidet sich stark von der der vorangegangenen Kunstorte. Dadurch, dass das „Elektrohaus“ Ausstellungsort und Atelierhaus in einem Gebäude vereint, spiegelt sich der europäische Aspekt in verschiedenen Facetten wider. In erster Linie ist das „Elektrohaus“ ein „europäisches Atelierhaus“. Jasper und Farkas halten es für wichtig, sich „nach außen hin aufzumachen“ und eine Struktur zu errichten, die einen Künftleraustausch fördert. Deshalb waren seit Beginn des „Elektrohauses“ immer europäische Künstler vertreten. Durch ein multikulturell zusammengesetztes Atelierhaus bekommen die Kunstschaaffenden in Hamburg Input von anderen Künstlern, außerdem können Kontakte geknüpft werden. Um dieses Konzept auszubauen, arbeitet das „Elektrohaus“ an der Infrastruktur einer Art Gastatelier, zum Beispiel für Erasmusstudenten. Europäische Gäste ohne finanzielle Unterstützung aufzunehmen gestaltet sich allerdings schwierig, da Gäste aus ärmeren Ländern die Hamburger Mietpreise nicht bezahlen können (Interview Elektrohaus). An dieser Stelle spielt der Aspekt der Künstler-Mobilität hinein, der in Zukunft durch eine europäische Kulturpolitik verankert werden könnte. Die Ausstellungsräume des „Elektrohauses“ werden immer wieder von Künstlern aus anderen Ländern Europas bespielt. Ein früheres europäisches Projekt, an dem sich Farkas und Jasper beteiligten, war eine Art Kunst-Biennale für den skandinavischen Raum.

„Das war keine kuratierte Ausstellung, sondern eher eine Ausstellung von der Off-Szene aus Hamburg zusammen mit den Szenen verschiedener skandinavischer Städte. Darüber wurde ein Netzwerk aufgebaut und Kontakte geknüpft in den skandinavischen Raum. Die bereits Kontakte hatten, haben sie verstärkt, andere haben welche aufgebaut“ (Interview Elektrohaus).

Die ersten Kontakte für die Kunst-Biennale wurden hauptsächlich über das Internet aufgebaut. So genannte Botschafter sind im Zuge dessen aus Hamburg nach Skandi-

navien gereist und haben vor Ort verschiedenen Künstlerhäuser und Ausstellungsräume besichtigt, Mappen gesammelt und diese in Hamburg öffentlich gemacht. Aus deren Inhalten und künstlerischen Ideen entwickelte sich ein zweiwöchiges, interdisziplinäres Programm für die skandinavisch-deutsche Kunst-Biennale. Nach diesen zwei Wochen künstlerischer Zusammenarbeit war ein Netzwerk, eine „Art-genda“, entstanden und Kontakte hatten sich durch persönliche Begegnungen gefestigt. Aus dieser skandinavischen Künstler-Biennale entstand für die Arbeit von Berndt Jasper und Móra Farkas ein stark europäischer Kontext, der auch im „Elektrohaus“ weitergeführt wird (Interview Elektrohaus):

„Das ‚Elektrohaus‘ ist für Hamburg ein Ort, der diesen europäischen Zusammenhang immer wieder abbildet und dafür Räume und Flächen zur Verfügung stellt. Wir wollen trotzdem mehr Öffentlichkeit für europäische Projekte, das passt natürlich ganz gut mit dem europäischen Symposium zusammen. Das Symposium wird uns da weiterhelfen, Kontakte und Themen und Inhalte werden dadurch wachsen.“ (Interview Elektrohaus)⁹

Vorzugsweise beschäftigt sich das „Elektrohaus“ mit Kunst und Künstlern, die aus kleineren Ländern stammen. Statt den Fokus, wie viele, auf Frankreich oder Spanien zu legen, liegt der Schwerpunkt des „Elektrohauses“ bei Ländern der Größe Dänemarks, der Schweiz, der Niederlande und Belgiens. Das Interesse an den kleinen Ländern Europas beruht auf der Erfahrung, dass kleine Länder Eigenarten aufweisen, die an der Mentalität der Bewohner liegen mag und sich in der Kunst ausdrückt. Faszinierend findet Móra Farkas, dass sich neue Ideen im Kunstbereich schneller durchsetzen als es in Frankreich, Spanien oder Deutschland passiert. Kleinere Länder sind auf Grund ihrer Größe einerseits beweglicher, andererseits auch ständig darauf angewiesen, sich nach neuen Ideen umzuschauen. Aus diesem Grund „schicken die ihre Leute viel mehr rum. Ein Holländer ist viel stärker vernetzt als ein Pariser beispielsweise, [...] weil sie sich als eine kleine Sze-

⁹ Das Interview wurde geführt, bevor das Symposium im Oktober 2007 stattfand.

ne wahrnehmen und sehen, dass sie sich halt bewegen müssen“ (Interview Elektrohaus). Diese These sieht Jasper auch in der Tagespresse widergespiegelt: „Wenn man sich in Deutschland die Headlines einer Tageszeitung anguckt, werden hauptsächlich nationale Themen behandelt, die kümmern sich in erster Linie um sich selber und andere Themen aus Nachbarländern kommen immer erst so Seite 3 oder Seite 4, während das bei den Nachbarn anders ist. Die beobachten uns viel stärker“ (Interview Elektrohaus). Spannend daran ist, dass ein Künstler aus den Niederlanden viel kommunikativer ist und geschulter darin, Kontakte zu knüpfen, während ein Künstlerkollektiv in Deutschland sehr stark auf sich selbst schaut. Den Blick auf eine europäische Ebene zu weiten ist ein wesentliches Anliegen der Arbeit des „Elektrohauses“.

Die europäischen Bezüge aller drei vorgestellten Kunstorte sind sehr facettenreich. Inwiefern die Arbeit der drei Kunstorte zu einer europäischen oder nationalen europäisierten Öffentlichkeit beiträgt, wird im Folgenden daran untersucht, ob eine Vernetzung zwischen verschiedenen europäischen Künstlern besteht.

3.3 Die Praxis der kulturellen Vernetzung

Die kulturelle Vernetzung (nach Minichbauer und Mitterdorfer) spielt bei der Arbeit meiner drei empirisch untersuchten Kunstorte eine große Rolle. Ein kulturelles Netzwerk ist für die Organisation und Realisierung von europäischen Projekten notwendig. Die erste Kontaktaufnahme in der Off-Kulturszene findet über das Internet statt, und auch die Kontaktpflege wird via Internet aufrechterhalten. Bemerkenswert ist, dass sowohl Monika Wucher von der „Projektgruppe“ als auch Berndt Jasper aus dem „Elektrohaus“ Kontakte zu anderen Künstlern seit einem Auslandsstudium haben. Zudem ergeben sich Kontakte über ihre Projekte. Im Falle der „Projektgruppe“ beginnt der Aufbau eines Netzwerkes mit inhaltlichen Recherchen zu Themen, die für die „Projektgruppe“ von Interesse sind. In einem nächsten Schritt werden Informationen ausgetauscht bis eine persönliche Begegnung möglich wird. Die „Projektgruppe“ hat Kontakte auf regionaler Ebene, auf europäischer und auch auf internationaler Ebene. Im europäischen Kontext stellt die Sprachenvielfalt oft eine Schwierigkeit dar. Das Problem der

fehlenden *lingua franca* in Europa „erfordert vielfältige konzeptionelle Entscheidungen und strukturiert viele Aspekte der einzelnen Projekte. Zum Beispiel wird die Konzeption unserer Zeitschrift davon mitbestimmt“ (Interview Projektgruppe). So arbeitet die „Projektgruppe“ im Rahmen ihrer Projekte und der Erstellung der Zeitung auf Englisch (Interview Projektgruppe). Wie bereits dargestellt, hat sich das „Elektrohaus“ ein europäisches Netzwerk mit Schwerpunkt Skandinavien aufgebaut. Auch hier wird vor allem über das Internet kommuniziert, um bestehende Kontakte zu erhalten (Interview Elektrohaus). Gleiches gilt für den „KiöR e.V.“ (Interview KiöR).

Die beschriebenen Netzwerke, über die das „Elektrohaus“, der „KiöR e.V.“ und die „Projektgruppe“ verfügen, sind horizontal organisierte Netzwerke, die dem zweiten, dem eher informellen Netzwerkmodell von Minichbauer und Mitterdorfer entsprechen. Sie sind durch ihre nicht-hierarchische Struktur gekennzeichnet und entstehen „von unten“, in diesem Fall also durch die Akteure selbst (Minichbauer/Mitterdorfer 2000: 7). Der Ausbau von Kontakten und transnationalen Beziehungen zu anderen Künstlergruppen ist ein wichtiger Weg, um auf europäischer Ebene zu arbeiten.

3.4 Auswirkungen vorgestellter europäischer Kunstprojekte und Netzwerke

Bei allen drei Kunstorten gestaltet sich die Motivation, Projekte mit europäischen Künstlern beziehungsweise zu europäischen Themen zu realisieren, unterschiedlich. Im Vordergrund steht das Anliegen, den transnationalen Austausch zu fördern und sich über politische, kulturelle und soziale Fragen mit Kunstschaffenden auszutauschen. In diesem Rahmen möchte das „Elektrohaus“ „Informationen über Konzepte, Urbanität, Gesellschaftsmodelle und soziale Programme sammeln, um die eingeholten Informationen abzubilden und in den regionalen Strukturen einzupflanzen“ (Interview Elektrohaus). „Kultur ist der Motor für Veränderungen in einer Gesellschaft“ und daher interessieren sich Farkas und Jasper für verschiedene Formen von Kultur-Vermittlung. Im Zuge ihrer Arbeit wird zwangsläufig ihr europäisches Netzwerk verstärkt ausgebaut und Kommunikation zwischen Künstlern und Kunstinteressierten gefördert. An dieser Stelle ist abermals zu betonen, dass das „Elektrohaus“ es für wichtig hält, in transnationalen

Räumen zu denken, um nicht in einer regionalen oder nationalen „Sackgasse stecken zu bleiben“ (Interview Elektrohaus).

Der „KiöR e.V.“ strebt nicht nur die Auseinandersetzung mit anderen Künstlern, sondern auch mit der Politik direkt an. Bereits im Falle des Symposiums „Wir sind woanders#1“ (2006) hat diese mit der Kultursenatorin Karin von Welck stattgefunden. Ein Dialog mit der Politik ist nach „KiöR e.V.“ zuallererst auf nationaler Ebene bedeutend, da man von den nationalen Auswirkungen am stärksten betroffen sei. Natürlich sei auch die Vernetzung mit anderen Künstlergruppen auf europäischer Ebene wichtig, da man durch fachlichen Austausch von dem Wissen Anderer profitieren könne, beispielsweise bei Fragen im Umgang mit von der Bürokratie gesetzten Schwierigkeiten für die Arbeit im öffentlichen Raum. Wird an verschiedenen Orten in Europa an den gleichen Punkten angesetzt, wie zum Beispiel „Mietshäuser Syndikat“ das tun, können durch die Kunstaktionen, so hofft man, auch Auswirkungen auf europäischer Ebene erzielt werden (Interview KiöR). Um das primäre Interesse von „KiöR e.V.“, Kunst an die Menschen heranzutragen, besser zu erreichen, ist eine heterogene Gruppe von Künstlern von Vorteil. Mehr Menschen können sich so mit den Projekten identifizieren und als Multiplikatoren wirken. Mit Blick auf den europäischen Raum arbeiten „KiöR e.V.“ dahingehend, dass versucht wird, der europäischen Städtepolitik ein Stück weit entgegen zu wirken. Indem man intensiv in lokalen Gruppen an dem Urbanitätsbegriff arbeitet und durch die Bespielung des öffentlichen Raums könne man es schaffen, einerseits Bürgern und andererseits Stadtplanern und Politikern Sensibilität für die Veränderungen abzuverlangen (Interview KiöR).

Die „Projektgruppe“ informiert mit ihrer kostenlosen Zeitschrift über Kunstprojekte aus unterschiedlichsten Teilen Europas, dadurch schafft sie eine Öffentlichkeit für kleine Projekte. Die Entwicklungen in der Off-Kultur-Szene können durch die Berichterstattung verfolgt werden und einen Einblick in die kulturellen Ausdrucksformen anderer Länder verschaffen. Die Artikel der Zeitschrift werden von jungen wie älteren Autoren mit unterschiedlichen Hintergründen verfasst, dadurch ergibt sich eine bunte Vielfalt

an Texten. Auch hier steht ein Dialog zwischen politischen und sozialen Veränderungen in Städten und Kunst und Kultur im Vordergrund (siehe *journal for northeast issues* 2004: Number 3). Die Akteure gehen davon aus, dass die Zeitschrift sich umso vielfältiger gestalten kann, je mehr Kontakte in andere Länder geknüpft werden. Die „Projektgruppe“ ist also von den Kontakten abhängig und daran interessiert, neue Impulse zu erhalten (Interview Projektgruppe). Neben der Herausgabe der Zeitung haben auch ihre Konzeptionen im öffentlichen Raum Auswirkungen auf die Lebenswelt der damit konfrontierten Bürger. Im Rahmen eines Projekts beobachtete die „Projektgruppe“ ein Wohnviertel in Moskau über einen längeren Zeitraum hinweg. Für die Anwohner sollten die Veränderungen des öffentlichen Raums aufgezeigt werden. Das Publikum ist im Falle der Projekte das „Kunstvolk“ der jeweiligen Stadt, es besteht somit aus Anwohnern, Ausländern und Touristen aller Altersklassen. Konzeptionsarbeiten im öffentlichen Raum ziehen ein sehr heterogenes Publikum an (Interview Projektgruppe).

Der „KiöR e.V.“ zieht ebenfalls ein vielfältiges Publikum an. Projekte in den Wohngebieten Hamburgs mit geringem Mietniveau bringen in der Regel eine multikulturelle Bewohnerschaft mit sich. Dieses Publikum setzt sich selten umfassend mit Kunst auseinander:

„Es soll ein kulturelles Bewusstsein und auch ein Demokratie-Bewusstsein geschaffen werden und das kann man nur vor Ort machen, man muss dafür eine soziale Kompetenz haben. Diese entwickelt sich hauptsächlich durch eine Vielfalt an Künstlern und Projekten, da jeder Künstler und jedes Projekt verschiedenes Publikum anzieht, und das kann man nur vor Ort machen.“ (Interview KiöR)

Die Ausstellungen im „Elektrohaus“ sind wie die des „KiöR e.V.“ und der „Projektgruppe“ öffentlich und für jedermann begehbar. Die Kunstorte erreichen ihr Publikum durch ihre Website, mittels eines E-Mail Verteilers, durch das „Weitersagen“ und kleine Werbeanzeigen.

Neben einem Netzwerk von Akteuren ist auch ein Netzwerk für das Publikum eines Ausstellungshauses essentiell. Durch die stets wechselnden Kunstschaffenden, an die das „Elektrohaus“ Räumlichkeiten vermietet, entsteht eine Bandbreite an Interessenten, die das Haus an sich binden kann. Für ihr Laufpublikum würde das „Elektrohaus“ gerne vierundzwanzig Stunden am Tag geöffnet haben (Interview Elektrohaus).

Ein Problem hat die Off-Szene damit, auf lokaler Ebene Öffentlichkeit zu erzeugen. Die Szene ist nur unter sich sehr gut vernetzt, man kennt und informiert sich über neue Projekte und Ausstellungen in Hamburg, Berlin und eben auch Städten wie Kopenhagen oder Amsterdam. Ein mangelnder Grundbaustein für Öffentlichkeit vom „Elektrohaus“ ist, nach Móra Farkas, die fehlende Presse. „Es gibt keine Presse für die Szene.“ Damit meint sie die zwei größten lokalen Zeitungen in Hamburg, die Hamburger Morgenpost und das Hamburger Abendblatt, die vorzugsweise über Theaterinszenierungen, selten aber über Kunst und speziell über kleine Ausstellungen berichten. Auf Grund mangelnder Öffentlichkeit bereitet es Probleme, sich gegenüber etablierten Einrichtungen durchzusetzen. Das „Elektrohaus“ arbeitet an der Schaffung einer lokalen Öffentlichkeit für sich und die Szene und macht anhand von Flyern und Aufklebern Werbung für ihre Projekte. Auch das erste Symposium „Wir sind woanders“ und das ein Jahr später folgende europäische Symposium waren dazu da, auf nationaler Ebene auf sich aufmerksam zu machen und Öffentlichkeitsarbeit zu betreiben.

4. Worte zum Schluss

Die vorliegende Arbeit widmete sich der Frage, inwiefern eine Vernetzung der europäischen Off-Kulturszene zur Entstehung europäischer Öffentlichkeit beiträgt.

Die Existenz einer europäischen Öffentlichkeit ist für die politischen Institutionen der Europäischen Union und für die europäischen Bürger zentral, da Öffentlichkeit politische und kulturelle Inhalte transportiert sowie zu der Entwicklung einer gemeinsamen Identität beiträgt. Aus diesem Grund bemüht sich die Europäische Union um grenzüberschreitende europäische Kommunikation durch Massenmedien und im Internet. Durch eine wachsende Zahl transnationaler Netzwerke und Internetportale ist man der europäischen Öffentlichkeit einen großen Schritt näher gekommen. Kulturelle Netzwerke schließen die Zusammenarbeit verschiedener europäischer Bürger ein und fördern gleichzeitig einen kulturellen Austausch. Auch die gemeinsame Arbeit an Kunst- und Kulturprojekten fördert die Entstehung einer kulturellen Öffentlichkeit. Fragmente unterschiedlicher Kulturen und Künste lassen sich anhand von Kunstprojekten darstellen und die Auseinandersetzung mit ihnen birgt einen kulturellen Austausch in sich. Galerien, ob etablierten oder unabhängigen, fällt dabei verstärkt die Rolle von Kulturvermittlern zu.

Anhand meines empirischen Datenmaterials habe ich genauer zu untersuchen versucht, welchen Beitrag die freie europäische Kunstszenen durch ihre kulturellen Netzwerke und ihre Projekte zu einer kulturellen europäischen Öffentlichkeit leistet. Ergebnis meiner Arbeit ist, dass für die Kunst der Off-Kulturszene eine Öffentlichkeit auf europäischer Ebene existiert, die sich durch Projekte und transnationale Vernetzung äußert. Meine drei qualitativen Beispiele aus Hamburg erlauben Einblicke in die deutsche Off-Kulturszene und ihre Beziehung zu europäischen Themen. Die Kunst des „Elektrohause“, des „KiöR e.V.“ und der „Projektgruppe“ fördert durch ihren europäischen Schwerpunkt einen kulturellen Austausch zwischen europäischen Kulturen und deren künstlerischen Ausdrucksformen. Wie in den Interviews berichtet wird, werden viele Projekte im öffentlichen oder halböffentlichen Raum durchgeführt, der daraufhin zu

einem Ort der Begegnung von nationalen und europäischen Künstlern wird. Die Realisierung von Kunst in der Öffentlichkeit führt zu einem Austausch und zu Kommunikation zwischen den Akteuren und dem Publikum. Ausstellungen auf lokaler Ebene mit einem europäischen Schwerpunkt vermitteln bestimmte Werte und Wissen über künstlerische Ausdrucksweisen eines anderen europäischen Landes an ihr Publikum. Im Idealfall entwickelt der Konsument der Kunst ein Bewusstsein für die durch die Kunst transportierten kulturellen Inhalte. Ein kultureller Austausch durch europäische Projekte ermöglicht einen neuen Modus der Wissensproduktion (Von Osten 2005: 134). Die Kunstorte schaffen durch künstlerische Aktionen eine Annäherung an Themen, die auch in europäischen Nachbarländern wahrgenommen werden. Ihre Arbeit trägt dazu bei, dass ihr Publikum den Europagedanken stärker wahrnimmt und sich öffentlich damit auseinandersetzt.

Die etablierte Kunst- und Kulturszene ist hinsichtlich der Schaffung von kultureller Öffentlichkeit auf europäischer Ebene viel weiter entwickelt als die Off-Szene, da sie in der europäischen Presse stärker vertreten ist. Die Werbemöglichkeiten der Off-Szene hingegen sind auf transnationaler Ebene sehr eingeschränkt. Öffentlichkeit, von Negt und Kluge als „proletarische Öffentlichkeit“ oder auch als Nicht-Öffentlichkeit betitelt, durch Flyer, Aufkleber und Plakate zu erzeugen, ist fast ausschließlich auf lokaler Ebene möglich. Die transnationale Vernetzung ist für die Kunstorte daher von äußerster Wichtigkeit, um sich öffentlich zu zeigen. Mit der Zeit nimmt auch die Mobilität der Künstler und Kuratoren zu, Billigflüge erleichtern die Durchführung von Projekten an anderen Orten Europas und die Kontaktpflege und Zusammenarbeit mit europäischen Künstlern. Besonders durch die Vernetzung im Internet entwickelt die Szene verstärkt eigene Formen der Verständigung. Sie macht sich nicht davon abhängig veröffentlicht zu werden, sondern veröffentlicht sich selbst. Trotzdem ist der Mobilitätsfaktor des „öffentlich Machens“ der Off-Kunstorte durch nationale und europäische Kulturpolitik stark ausbaufähig, auch wenn die Off-Szene bereits seit ihrer Geburt transnational agiert.

Bleibt nun die Frage, ob es sich um eine europäische Teilöffentlichkeit oder um die Europäisierung einer nationalen Teilöffentlichkeit handelt. In der Europapolitik wird der Begriff Europäisierung im Sinne einer Angleichung von nationalen an einheitliche europäische Standards und Normen der Mitgliedstaaten der Europäischen Union verwendet (Bach 2000: 11). Zudem bedeutet Europäisierung das Thematisieren von europäischen Themen, auch wenn dieses auf nationaler Ebene geschieht. Somit können auch Teilöffentlichkeiten europäisiert werden (Eder/Kantner 2000: 33). Auf Grund der unterschiedlichen Strukturen und Arbeiten der drei untersuchten Kunstorte lassen sich diese nach dem Modell von Neidhardt, Koopmans und Pfetsch unterschiedlich einordnen.

Der „KiöR e.V.“ arbeitet ausschließlich auf nationaler Ebene. Ihr Hauptthemengebiet ist die europäische Stadt. In diesem Zusammenhang arbeitet der „KiöR e.V.“ mit „Mietshäuser Syndikat“ zusammen, die sich auf europäischer Ebene vernetzen, um dadurch erlangte Informationen auf lokaler Ebene umzusetzen. Der Beitrag, den die Arbeit des „KiöR e.V.“ zu einer kulturellen Teilöffentlichkeit leistet, lässt sich aus diesen Gründen eher als *europäisierte nationale Teilöffentlichkeit* bestimmen. Die Arbeit der „Projektgruppe“ besteht hauptsächlich in der Herausgabe ihres *journal of northeast issues*, einer Zeitung in englischer Sprache, die sich mit Kunst- und Kulturprojekten in Europa befasst und durch die Zusammenarbeit europäischer Autoren entsteht. Führt die „Projektgruppe“ Projekte durch, finden die im öffentlichen Raum und in unterschiedlichen europäischen Städten statt. Durch diese Arbeit leistet die „Projektgruppe“ einen Beitrag zur kulturellen *europäischen Öffentlichkeit*. Das „Elektrohaus“ bietet Atelier- und Ausstellungsräume für europäische Künstler und organisiert Projekte im öffentlichen Raum mit Künstlern aus europäischen Ländern. Die Dimension, in der das „Elektrohaus“ arbeitet, ist eindeutig europäisch. Auch ihre Arbeit lässt sich daher als Beitrag zur kulturellen *europäischen Öffentlichkeit* einordnen.

Abschließend ist zu sagen, dass sich im Fall der Off-Szene von einer Öffentlichkeits-konstruktion „von unten“ sprechen lässt und dass sie sich in ihrer Arbeit zuneh-

mend europäisch orientiert. Die Off-Szene leistet dadurch einen bemerkenswerten Beitrag zur Schaffung einer kulturellen europäischen Teilöffentlichkeit.

Literatur

- Deeke, Axel. *Experteninterviews – ein methodologisches und forschungspraktisches Problem*. In: Brinkmann, Christian; Deeke, Axel; Völkel, Brigitte (Hg.). (1995). Experteninterviews in der Arbeitsmarktforschung. Diskussionsbeiträge zu methodischen Fragen und praktischen Erfahrungen. Institut für Arbeitsmarkt- und Berufsforschung: Nürnberg, 7-22.
- Eder, Klaus; Kantner, Cathleen. Transnationale Resonanzstrukturen in Europa. Eine Kritik der Rede vom Öffentlichkeitsdefizit. In: Bach, Maurizio. (2000). Die Europäisierung nationaler Gesellschaften. Westdeutscher Verlag: Wiesbaden, 306-331.
- Greverus, Ina-Maria. (1978). Kultur und Alltagswelt. Eine Einführung in Fragen der Kulturanthropologie. Beck: München.
- Habermas, Jürgen. (1999). Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Hagen, Lutz M. (Hg.). (2004). Europäische Union und mediale Öffentlichkeit. Theoretische Perspektiven und empirische Befunde zur Rolle der Medien im Europäischen Einigungsprozess. Halem Verlag: Köln.
- Holtz-Bach, Christina. (2006). *Medienpolitik für Europa*. VS: Wiesbaden.
- Jenks, Chris. (2005). *Subculture*. SAGE Publications: London.
- Kaelble, Hartmut. (2002). *The Historical Rise of a European Public Sphere?* In: Journal of European Integration History 8 (2). 9-22.
- Kaelble, Hartmut. (2001). Europäer über Europa. Die Entstehung des europäischen Selbstverständnisses im 19. und 20. Jahrhundert. Campus Verlag: Frankfurt am Main, New York.
- Koopmanns, Ruud; Neidhardt, Friedhelm; Pfetsch, Barbara. (2000). *Konstitutionsbedingungen politischer Öffentlichkeit: Der Fall Europa*. Paper präsentiert auf der Konferenz „Democracy beyond the Nation.State“: Athen.
- Kopper, Gerd G. (1997). Europäische Öffentlichkeit, Entwicklung von Strukturen und Theorie. Vistas Verlag: Berlin.

- Marx, Karl; Engels, Friedrich. (1847). *Manifest der Kommunistischen Partei*. Grundsätze des Kommunismus. Neuauflage von 2001. Reclam: Stuttgart.
- McGuigan, Jim. *Die kulturelle Öffentlichkeit*. In: Raunig, Gerald; Wuggening, Ulf (Hg.) (2005). *Publicum. Theorien der Öffentlichkeit*. Turia+Kant: Wien. (Republicart, 5), 140-153.
- Minichbauer, Raimund; Mitterdorfer, Elke. (2000). *Europäische kulturelle Netzwerke und Networking in Mittel- und Osteuropa*. IG Kultur Österreich: Wien.
- Negt, Oskar; Kluge, Alexander. (1972). *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main.
- Niedobitek, Matthias. (1992). *Kultur und Europäisches Gemeinschaftsrecht*. Duncker und Humblot: Berlin.
- Nippe, Christine. (2006). *Kunst der Verbindung- Transnationale Netzwerke, Kunst und Globalisierung*. Lit Verlag: Berlin.
- Von Osten, Marion. *Producing Publics-Making Worlds! Zum Verhältnis von Kunstöffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit*. In: Raunig, Gerald; Wuggening, Ulf. (Hg.). (2005). *Publicum. Theorien der Öffentlichkeit*. Turia+Kant: Wien. (Republicart, 5), 124-139.
- Ploch, Beatrice; Zens-Petzinger, Christoph. (1991). *Kultur-Entwicklungs-Planung*. Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie: Frankfurt am Main.
- Rollig, Stella. *Das wahre Leben*. In: Babias, Marius; Könneke, Achim (Hg.). (1998). *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte Ideen Stadtplanungsprozesse im politischen sozialen öffentlichen Raum*. Verlag der Kunst: Dresden.
- Schulz-Forberg, Hagen. (2006). *Überlegungen gegen eine Essentialisierung von Kultur und Identität*. <http://forum46.net>.
- Sparr, Jürgen. (1991). *Kulturhoheit und EWG-Vertrag: eine Untersuchung zur Einschränkung des gesetzgeberischen Handlungsspielraums der Mitgliedstaaten und kulturellen Angelegenheiten durch den EWG-Vertrag*. Nomos Verlag: Baden-Baden.

- Splichal, Slavko (2006). In search of a strong European public sphere: some critical observations on conceptualizations of publicness and the (European) public sphere. In: *Media, Culture & Society* 28 (5). 695-714.
- Trenz, Hans-Jörg. (2002). *Zur Konstitution politischer Öffentlichkeit in der Europäischen Union. Zivilgesellschaftliche Subpolitik oder schaupolitische Inszenierung? Regieren in Europa.* Nomos Verlag: Baden-Baden.
- Van de Steeg, Marianne. *Bedingungen für die Entstehung von Öffentlichkeit in der EU.* In: Klein, Ansgar, Koopmans, Ruud, Trenc, Hans-Jörg (Hg.). (2003). *Bürgerschaft, Öffentlichkeit und Demokratie in Europa.* Leske+Bedrich: Opladen, 171-190.
- Veihlmann, Tina. (2006). *Münchhausen zappelt noch.* Freitag Nr. 26, 30. Juni.
- Zimmermann, Peter; Schaschl, Sabine. (2000). *Skandal: Kunst.* Springer Verlag: Wien.

Deutsche Seite der Europäischen Kommission: http://ec.europa.eu/culture/portal/funding/eac_de.htm

Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik: <http://eipcp.net/institute/reflection-zone/eipcp2001/de>

Euractiv: <http://www.euractiv.com/de/zukunft-eu/europaische-identitat-werte/article-155078>

Homepage des Symposiums der freien Hamburger Kunstorte: www.wirsindwoanders.de