



LEUPHANA
Fakultät Kulturwissenschaften

Evaluationsbericht

zum

Kunstprojekt *raumsichten*

Evaluationsbericht zum Kunstprojekt *raumsichten*

Verantwortlicher Projektleiter: Prof. Dr. Volker Kirchberg, Institut für Soziologie und Kulturorganisation, Fakultät Kulturwissenschaften

Evaluationsteam: Dr. Christoph Behnke und Dipl. Soz. Annette Grigoleit, Institut für Philosophie und Kunstwissenschaften, Fakultät Kulturwissenschaften

Kontakt:

Leuphana Universität Lüneburg
Scharnhorststr. 1
21335 Lüneburg

E-Mail:

Christoph Behnke: behnke@uni.leuphana.de
Annette Grigoleit: grigoleit@uni.leuphana.de
Volker Kirchberg: kirchberg@uni.leuphana.de

Leuphana Universität Lüneburg. Dezember 2012

Inhalt

Das Projekt *raumsichten*: Konzept und Verlauf, Funktion der Arbeitsforen, Input-Output Darstellung

Problembeschreibung	4
Zielformulierung im kulturellen Feld	5
Strukturmerkmale künstlerischer Produktion, ihr Einfluss auf das Projekt <i>raumsichten</i>	6
Die Auswahl der Künstler/innen	7
Besonderheiten im Kunstfeld: nobody knows Ökonomie und Zielverfehlung	9
Dialogische Übersetzungsphänomene/vorgänge bei <i>raumsichten</i> . Einige kursorische Überlegungen zum Begriff des Übersetzens/der Übersetzung	12
Einflussgrößen auf die künstlerische Produktion im Projekt <i>raumsichten</i>	14

Wirkungsanalyse: Der Dialog zwischen Planern und Künstlern als Übersetzungsvorgang

Vorbemerkung	17
Im Dialog 1: Antje Schiffers	19
Dialogsituation zwischen Planer/innen und Künstler/innen	20
Zusammenfassung	32
Im Dialog 2: Hans Schabus	
Dialogsituation zwischen Planer/innen und Künstler/innen	33
Die öffentliche Debatte um den Entwurf von Hans Schabus	41
Zusammenfassung	44
Probleme mit der Autonomie der Kunst? Ökonomisierung, Instrumentalisierung von Kunst im Projekt <i>raumsichten</i>	46
Zusammenfassung der Ergebnisse	53
Literatur	56

Das Projekt *raumsichten*: Konzept und Verlauf, Funktion der Arbeitsforen, Input-Output Darstellung

Problembeschreibung

Künstler/innen sind es gewohnt, ihre Arbeit ohne externe Vorgaben zu realisieren. Sie verfolgen in der Regel nur solche Arbeitsprozesse, von denen angenommen werden kann, dass sie in der Kunstwelt anschlussfähig sind, etwa durch stilistische und thematische Verknüpfungen zur Geschichte des Feldes. Insofern sind Kooperationen mit kunstexternen Akteuren nur dann interessant, wenn sie die Realisierung einer künstlerischen Arbeit fördern unter der Bedingung, dass den externen Akteuren ein „Brechungseffekt“ (Pierre Bourdieu) akzeptabel erscheint. In dem Projekt *raumsichten* wurde eine Kooperation angestrebt, in der die „einmalige Öffnung verwaltungsseitiger Planungsvorgänge für künstlerisch-gestalterische Sichtweisen“ kombiniert werden sollte „mit partizipativen Arbeitsformen“ mit dem Ergebnis, dass „internationale Künstler somit direkt im gesellschaftspolitischen Raum (arbeiten) und zusammen mit Experten aus Verwaltung und Praxis bisher unvereinbar erscheinende Umgangsweisen mit gemeinsamen Lebensräumen verbinden“ (*raumsichten* Konzeptpapier Stand: Juni 2009). Die kuratorische Leitung des Projekts hat mehrfach betont, dass diese Vorgabe im Feld der zeitgenössischen Kunst eine Art Alleinstellungsmerkmal habe und dass es sich infolgedessen um ein Experiment handle, dessen Ausgang offen sei. Gerade die konträren Handlungslogiken bilden den Reibungspunkt bzw. die Schnittflächen, die im Projekt aufeinanderstoßen sollten: „Ein solcher Aufbruch in die Verwaltungspraxis ist einer der wesentlichen und innovativen Ansätze von »*raumsichten*«. Künstlerische Energien, freie Auseinandersetzungsformen jenseits vorgegebener Zielstellungen treffen auf pragmatisches Denken und die am politischen Willensbildungsprozess orientierten Verwaltungsabläufe der öffentlichen Hand“ (ebd.).

Es ist deshalb nicht überraschend, dass im Zentrum der Projektformulierung als Ausgangspunkt ein gesellschaftliches Problem benannt wird und nicht ausschließlich die Produktion von Kunst. Landschaftsentwicklungsplanung, Raumplanung, Gestaltung von „Kulturraum“ obliegt in der Regel staatlichen Instanzen, deren Zielvorgaben unterschiedlichen Interessengruppen zu dienen hat. Über Jahrzehnte stand im Vordergrund solcherart Planung die Berücksichtigung ökonomischer Interessen mit einem eher instrumentellen Verständnis von Natur. So wie im Bereich der Kunst die ausschließliche Verfolgung autonomer Zwecksetzungen insbesondere im öffentlichen Raum Rezeptionsüberdross hervorbrachte, so sind auch die nach Maßgabe ökonomischer Interessen gestalteten Landschaften sowohl ökologisch an Grenzen gestoßen als auch im Sinne einer Lebensweltgestaltung kontraproduktiv geworden. Die Ausdifferenzierung von Teilspären scheint deshalb zwar in hohem Maße Erkenntnis- und Rationalisierungsgewinne zu garantieren, bringt zugleich aber negative Effekte hervor, die der Spezialisierung entstammen. Hier setzt das Projekt *raumsichten* an und fordert eine Kooperation ein, die ein hochkomplexes Problemfeld sichtbar machen möchte, indem eine Art Übersetzungstätigkeit zwischen verschiedenen Sprachen der Felder Planung und Kunst eingerichtet wird. Den Künstlern ist hier eine Rolle zugeordnet, die vergleichbar ist mit Sacha Kagans Vorstellung der künstlerischen Aktivität als „double entrepreneurship in conventions“¹. Die Verknüpfung einer auch als „spatial turn“ bezeichneten Problemlage mit einer

¹ Siehe Kagan (2008). Kagan führt aus, dass Künstler/innen einer sozialen Gruppe zugehören, die aufgrund ihrer Distanz zu anderen sozialen Feldern und der eingeübten Technik der Selbstbeobachtung, prädestiniert seien,

künstlerischen Strategie, die unterschiedliche Felder mit einbezieht, neu arrangiert und konträre Handlungslogiken „überschreitet“, wird in der diskursiven Kunstpraxis der letzten Jahre auch unter dem Stichwort „transversal“ diskutiert². Zudem sind in bestimmten Segmenten des Feldes der Kunst seit Anfang der 90er Jahre Experimente mit dem autonomen Status der Kunstproduktion gemacht worden. „New Genre Public Art“ und verschiedene Spielarten der Institutionskritik sowie die Strömung der „relational art“ oder auch Projekte im Rahmen von „artistic research“ haben in zum Teil anspruchsvollen Konstellationen versucht, die als einschränkend empfundene Perspektive der Selbstreferentialität von Kunst in Frage zu stellen. Allerdings konnten diese Aktivitäten die strukturellen Voraussetzungen des Kunstfeldes nicht wirklich verändern: künstlerische Karriereverläufe müssen sich nach wie vor an die Vorgaben des Feldes halten und sind anders nicht legitimierbar. Gleichwohl kann man davon ausgehen, dass die in dem Projekt *raumsichten* angestrebte Kooperation³ für Akteure des Kunstfeldes mit Erfahrungen kompatibel ist, die insbesondere in jüngerer Zeit im Rahmen von konzeptuell inspirierter Kunst gemacht worden sind.

Zielformulierung im kulturellen Feld

Die im Konzept des Projekts *raumsichten* formulierten Ziele ergeben in Hinsicht auf eine Evaluation spezifische Bedingungen der Bewertung, die mit den besonderen Charakteristika des kulturellen Feldes zusammenhängen. Der Dialog zwischen Planer/innen und Künstler/innen bringt zwei soziale Felder zusammen, die auf einer bestimmten Ebene konträr aufgestellt sind: wenn es denn um die Realisierung von zuvor festgelegten Zielen geht, stehen im Feld der Planer/innen ein Arsenal von Instrumenten zur Verfügung, um eine Zielrealisierung zu bewerkstelligen – ihre Umwelt ist darauf ausgerichtet, den Imperativen der Planung zu folgen. Dagegen kann man von der Kunst emphatisch behaupten, dass sie es darauf anlegt, Ziele zu verfehlen. Im Anschluss an die Kreativitätsforschung könnte man Planung an konvergentes und Kunst an divergentes Denken koppeln. Deshalb muss die Evaluation in besonderer Weise darstellen können, was eigentlich „erfolgreich“ heißen kann, wenn in Rechnung gestellt wird, dass darunter in den beteiligten Feldern unterschiedliche Vorgänge angesprochen sind.

Auf der Ebene des operationellen Projektbereichs von *raumsichten* muss auch auf die Tatsache verwiesen werden, dass die Planung eine Fortführung des „größten Museums ohne Wände in Europa“ ist. Im Anschluss an *kunstwegen* ging es darum, räumlich an die nordrhein-westfälische Landesgrenze anzuschließen und damit strategisch den regionalen Kulturtourismus zu erweitern. Zugleich musste es im Rahmen einer solchen Initiative darum gehen, an internationale künstlerische

neue Paradigmen, wie etwa Nachhaltigkeit, zu kommunizieren. Ihre Rolle ist „doppelt“, weil sie immer auch die Bedingungen ihrer eigenen Produktion in Frage stellen müssten.

² Siehe z.B. <http://eipcp.net/transversal>. Aus soziologischer Sicht vgl. Andreas Reckwitz (2012, 49).

³ Wir stellen im Folgenden die Gruppe der „Kunst“ bzw. der Künstler/innen der Gruppe der „Planung“ bzw. der Planer/innen gegenüber. Dies entspricht der sprachlichen Regelung, die auch während der Durchführung der Arbeitsforen verwendet wurde. Es ist uns bewusst, dass insbesondere auf Seiten der „Planung“ ganz unterschiedliche Berufsgruppen zusammen gefasst sind, die auf die hier beschriebene Problemlage verschieden reagiert haben (z.B. Tourismus versus Ökologie). Wir nehmen diese Vereinfachung in Kauf, um auf die Differenz zwischen Kunst und Planung fokussieren zu können.

Entwicklungen anzuknüpfen, um auch die hochkulturelle Lesbarkeit des Projekts zu gewährleisten. Der Versuch, „das Zusammengehen von künstlerischen und landschaftsgestalterischen Herangehensweisen in die Praxis konkreter regionaler Aufgabenstellungen umzusetzen“ (Konzeptionspapier Juni 2009) wurde auf der Ebene des Inputs in drei Phasen organisiert: einer Erkundungs-, einer Erarbeitungs- und einer Realisierungsphase. Gegenstand der Evaluation ist in besonderer Weise die zweite Phase des Projekts: sie bestand (output) in der Künstlerauswahl, in der Einrichtung von 2 Arbeitsforen und schließlich in der Präsentation der Entwürfe der Künstler/innen im Rahmen einer Ausstellung in der Städtischen Galerie Nordhorn.

Strukturmerkmale künstlerischer Produktion und ihr Einfluss auf das Projekt *raumsichten*

Um die Ausgangsbedingungen des Projekts *raumsichten* aus verschiedenen Perspektiven darzustellen, soll zunächst auf den Begriff „künstlerische Produktion“ rekurriert werden. Wenn es denn um die Herstellung eines „Dialogs“ zwischen Kunst und Planung ging, so dürfte nicht zuletzt die Struktur künstlerischer Produktion wie sie in der zeitgenössischen Kunst vorherrscht, ein wichtiger Anknüpfungspunkt in der Herstellung des Dialogs gewesen sein.

Dass von „künstlerischer Produktion“ überhaupt die Rede ist, irritiert die Vorstellung von der Welt der Kunst als einer dem Wirtschaftsleben entgegengesetzten Welt. Innerhalb der Kunstsoziologie ist es üblich, den Produktionsbegriff zu verwenden, um anzuzeigen, dass auch in der Kunstwelt „Ökonomien“ zu finden sind, wenn diese auch spezifische Merkmale haben. Aber auch in der Kunst selbst verbirgt sich zum Beispiel hinter der Diskussion um das Verhältnis von „Kunst und Leben“, der Versuch, die Entgegensetzung von künstlerischer „Tätigkeit“ und gesellschaftlicher Arbeit zu überwinden.

Für die Entwicklung der Kunst des 20. Jahrhunderts ist es typisch, dass Modelle künstlerischer Produktion zum Gegenstand von Auseinandersetzungen geworden sind, dass sich also künstlerische Bewegungen auch über die Art ihrer Produktion definiert haben. Von großer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die Verschiebung der Aufmerksamkeit vom dinglichen Kunstwerk hin zum Prozess der Produktion und damit auch vom Kunstwerk zum Künstler und dessen kreativen Einfällen – eine Entwicklung die vor allem mit der in den 1960er Jahren entstandenen konzeptuellen Kunst verbunden ist. Sie führte auch in vielen Fällen zu dem Bedürfnis, den Arbeitsprozess offenzulegen und ihn selbst als eigentlichen Gegenstand von Kunst zu bewerten. Schon in der klassischen Moderne - und vor allem mit dem Namen Duchamp verbunden - sind Vorstellungen vom Künstler, der nicht im Sinne eines „Handwerks“ über Fachkenntnisse verfügen muss, sondern als Ideengeber, Planer oder Entwerfer fungiert. Diese „Demontage des Könnens“ weicht stark vom klassischen Kreativitätsmodell ab (Begabung, Talent etc.), dürfte aber gleichwohl eine Grundstruktur der zeitgenössischen Kunst bezeichnen. Hinzu kommt, dass durch die Relativierung des werk- und autorzentrierten Produktionsbegriffs auch die Notwendigkeit eine spezifische Handschrift der Künstler zu erfinden, weniger wichtig wurde. Es ergab sich die Möglichkeit, Themenkomplexe aus dem politischen oder sozialen Feld aufzunehmen und sie mit jeweils spezifischen künstlerischen Formaten darzustellen. Die Trennung von Idee und Ausführung, die für solcherart Produktionen typisch ist, hat dazu geführt, dass in einigen Segmenten der zeitgenössischen Kunst auch der „Dienstleistungsaspekt“ der Produktion thematisiert worden ist. Aus dieser Perspektive ist das Selbstverständnis der Künstler

definiert durch „immaterielle Arbeit“ und ihre Akteursperspektive angereichert durch Managerfunktionen, die ihnen in diesem Zusammenhang zuwachsen. Als Planer sind sie nun in ihren Projekten jeweils auch auf die vorhandenen kreativen Ressourcen ihrer Umwelt angewiesen.

Alle im Projekt *raumsichten* ausgewählten Künstler/innen sind mit der insbesondere durch die konzeptuelle Kunst verursachten Verschiebung vom Kunstwerk zur prozessorientierten künstlerischen Produktion vertraut. Sie wurden von der künstlerischen Leitung des Projekts *raumsichten* nicht zuletzt auch für die Realisierung des Projekts herangezogen, weil sie diesem Segment des Kunstfelds zuzurechnen sind. Mit anderen Worten findet sich hier ein Künstlertypus der nicht jener Rolle entspricht, die noch in jüngerer Zeit im Kunstpublikum in Umlauf war. Es ist offensichtlich, dass die aus dem 19. Jahrhundert stammende romantisch-mäzenatische Konstruktion, wonach die Künstler/innen einer sozialen Isolation ausgesetzt werden müssen, um von ihrer „genialischen Inspiration“ Gebrauch machen zu können, nicht mehr kompatibel ist mit einem globalisierten Kunstsystem, in dem die künstlerische Produktion in arbeitsteilige Prozesse eingebunden ist und somit eine isolierte Tätigkeit der Künstler/innen ausschließt. Zeitgenössische Künstler/innen sind es gewohnt, mit gesellschaftlichen Institutionen verschiedenster Art zu verhandeln, um ihre Projekte zu realisieren. Der im Projekt *raumsichten* avisierte Dialog zwischen Planern und Künstler/innen bot eine besondere Institutionalisierung bzw. Formalisierung dieses Prozesses an, der in dieser Form für alle eingeladenen Künstler/innen neu war.

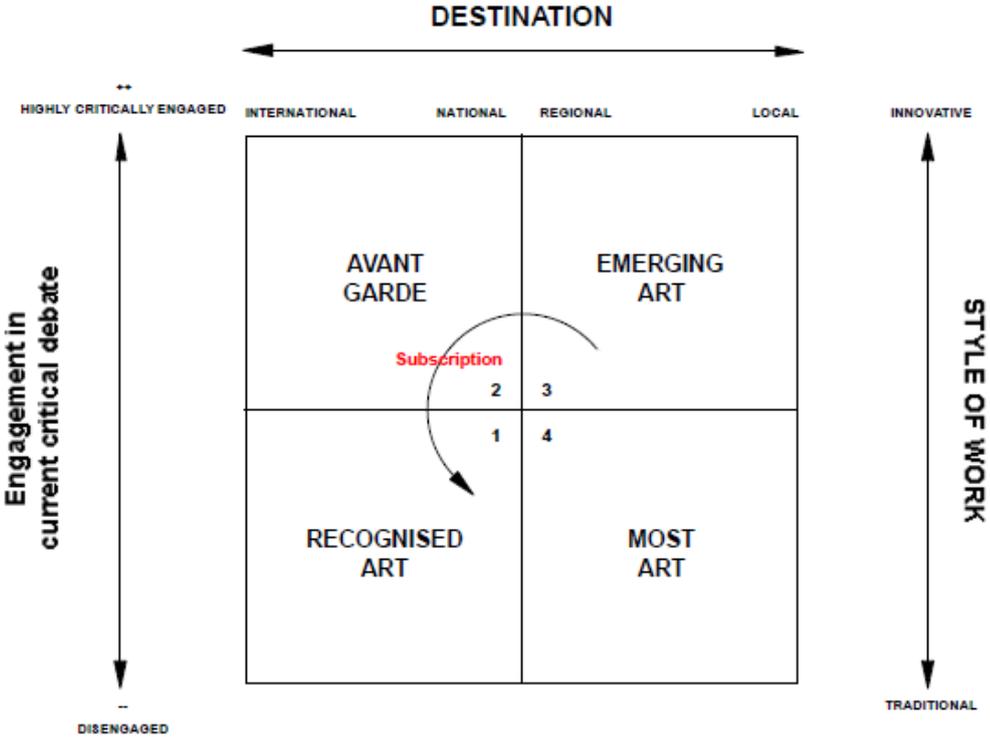
Die Auswahl der Künstler/innen

16 Künstler/innen wurden eingeladen, Projektvorschläge zu entwickeln. Zu den Vereinbarungen mit der Projektleitung gehörte ihre Teilnahme an den beiden Arbeitsforen. Um einen Anhaltspunkt über die strategischen Absichten der künstlerischen Leitung hinsichtlich der Auswahl der Künstler/innen zu erhalten, bietet es sich an, auf ein Künstler-Ranking zurückzugreifen. Natürlich verdankt sich die Auswahl in erster Linie der Antizipation eines funktionierenden Arbeitszusammenhangs, also der Überzeugung, dass die ausgewählten Künstler/innen die spezifischen Anforderungen des Projekts in ihre proposals aufzunehmen in der Lage wären. Gleichwohl musste auch darauf geachtet werden, solche Künstler/innen auszuwählen, die auf bestimmte Erfahrungen zurückgreifen konnten und die im Kunstfeld Sichtbarkeit erlangt hatten. Im Unterschied zum Kunstkompass Index, der bereits in den 1970er Jahren von Willy Bongard begründet wurde und alljährlich in der Zeitschrift Capital die jeweils wichtigsten 100 Künstler/innen des Jahres mit einem deutlichen Bias zugunsten deutscher Künstler/innen und Städte dokumentiert (inzwischen in die Zeitschrift manager magazin gewechselt), beziehen wir uns im Folgenden auf die Online Datenbank Artfacts.net, die den Vorteil hat, eine inklusive Strategie der Abbildung von Künstlerkarrieren aufzuweisen. Sie umfasst rund 260.000 Künstler/innen, d.h. man kann davon ausgehen, dass Künstler/innen, die auf überregionaler bzw. internationaler Ebene ausgestellt werden, in der Datenbank genannt und gerankt werden. Die Reihung orientiert sich an ihrem „Erfolg an Ausstellungen“, ihrer Einbettung in die Kunstwelt. Gemessen wird im Sinne der im künstlerischen Feld vorherrschenden Reputationsökonomie die künstlerische Anerkennung und nicht der Markterfolg der Künstler/innen, wie er z.B. in den Daten aus Auktionsergebnissen dokumentiert ist.⁴ Das Maß der Reputation spielte im Projekt *raumsichten* zweifellos eine wichtigere Rolle als der Markterfolg der Künstler/innen: als „Kunstinstitution“ ist der

⁴ Siehe dazu die Online Plattform Artprice.com

Kontext von Kunstwegen in besonderer Weise dem Kunstmarkt entzogen; umgekehrt legitimiert sich die Teilnahme von Künstler/innen über ihren in der Kunstwelt eingeführten „Namen“. Die durch die Online Plattform Artfacts.net geschaffene Transparenz ermöglicht, jenseits subjektiver Stellungnahmen und unabhängig von vermeintlichen Expertenurteilen, mit einem quantitativen Maß auf der Basis des Indikators Sichtbarkeit in Ausstellungen, einen Anhaltspunkt für die künstlerische Anerkennung zu nutzen. Es ist üblich in der Kunstwelt den Verlauf von Künstlerkarrieren zu unterteilen in emerging, mid career und established artists. Im Schaubild 1 sieht man ein Modell des künstlerischen Feldes, in dem die Quadranten im Wesentlichen mit den benannten Schritten der Künstlerkarriere zusammenfallen (1-2-3). Das Projekt *raumsichten* hat sich strategisch auf mid career Künstler/innen gestützt (die Mehrzahl der Künstler/innen ist ca. 40 Jahre alt), also jenen Bereich der im Modell mit „Avantgarde“ (2) bezeichnet ist. Die im Auftrag des Arts Council England durchgeführte „Taste Buds“ Studie, aus der dieses Schaubild entnommen ist, fokussiert die Selektionsmechanismen des Kunstfeldes. Der „Subskriptionsprozeß“ bezeichnet die Schritte der Anerkennung im Kunstsystem, die in besondere Weise von öffentlichen Kunstinstitutionen generiert werden. Im Projekt *raumsichten* ist darauf geachtet worden, solche Künstler/innen auszuwählen, die durch den Subskriptionsprozeß bereits Anerkennung erfahren haben und die zugleich durch ihre spezifischen künstlerischen Produktionsweisen als besonders geeignet erschienen, Teil der Problemstellungen von *raumsichten* zu werden.

The Contemporary Art Marketplace Model



© MORRIS HARGREAVES McINTYRE

Schaubild entnommen aus: Arts Council England (ACE) (2004): Taste Buds. How to cultivate the art market. Hg. von Morris Hargreaves McIntyre. Executive Summary, S. 7

Das Ranking der *raumsichten* Künstler/innen dokumentiert die umsichtige und den Bedingungen des internationalen Kunstfeldes angepasste professionelle kuratorische Auswahl der Künstler/innen. Bis zu einer Maßzahl von < 30.000 kann man bei einer Grundgesamtheit von mehr als 250.000 Künstler/innen davon ausgehen, mit international orientierten Künstler/innen zu tun zu haben. Wir sehen, dass alle Künstler/innen unter <10.000 liegen:

Ausgewählte Künstler/innen	Ranking	2006	2012 ⁵
Lara Almarcegui (Rotterdam)		2000	946
Benjamin Bergmann (München)		9700	5297
Tamara Grcic (Frankfurt)		1200	2260
Tue Greenfort (Berlin)		2600	849
Eva Grubinger (Berlin und Linz)		2650	2862
Henrik Håkansson (Schweden)		460	868
Folke Köbberling/Martin Kaltwasser (Berlin)		9800	5756 7500 5165
Paul Etienne Lincoln (New York)		1900	3263
Marko Lulic (Wien)		930	1151
Tea Mäkipää (Weimar)		9000	3194
Olaf Nicolai (Berlin)		250	245
Willem de Rooij (Berlin)		7000	2885
Hans Schabus (Wien)		1100	788
Christoph Schäfer (Hamburg)		4200	7348
Antje Schiffers (Berlin)		4000	3647
Michael Zinganel (Wien)		4000	6139

Besonderheiten im Kunstfeld: eine nobody knows Ökonomie, es kommt darauf an Ziele zu verfehlen

Aus sozialwissenschaftlicher Sicht wird die Ökonomie des Kunstfelds nicht selten mit der verbreiteten Unsicherheit über die Einschätzung des Werts eines Kunstwerks in Verbindung gebracht. So hat der amerikanische Ökonom Richard Caves etwa von der „nobody knows“ Eigenschaft der Kunst gesprochen. Die Ungewissheit über Wertbestimmungen in der Kunst ergibt sich u.a. unter der Bedingung asymmetrischer Information. Im Zentrum des Kunstfelds finden Bewertungen statt, die insbesondere im Bereich des Primärmarkts nicht nach außen dringen. Ein Markt für Kunst kann sich nur ergeben, wenn diese Ungewissheit minimiert wird: dies gelingt durch die Anknüpfung an Modelle

⁵ Ergebnisse nach www.artfacts.net vom 11.12.2012.

der Reputationsökonomie, d.h. der Reputation von Galerien und ihren Künstlern kommt eine zentrale Rolle zu; die Reputation fungiert wie ein „Signal“ hinsichtlich der Qualität der Kunstwerke. Galerien und Künstler bedienen durch die Einhaltung bestimmter Konventionen die Logik der Reputationsbildung und versuchen sie zu stabilisieren bzw. wachsen zu lassen. Das Maß, in dem die Anerkennung sich ausdrückt, wird im Anschluss an den Soziologen Pierre Bourdieu „symbolisches Kapital“ genannt; es bezeichnet Prestige, Renommee, Charisma – allesamt nur zu verstehen als immaterielle Ressourcen, auf die in den Austauschprozessen des Kunstmarkts referiert wird. Dieses symbolische Kapital hat seine soziale Grundlage in der Erlangung von Bekanntheit, Zuneigung, Bewunderung und Anerkennung; es beruht also auf der Bewertung durch andere, insbesondere durch jene Akteure, die als „peers“ im Kunstfeld fungieren. Wohlgermerkt bildet sich hier ein Wertmaßstab, der vermittelnd in die Bewertung von Kunst eingeht um damit das Ungewißheitsdilemma der zeitgenössischen Kunst zu lösen. Für den Kontext der Evaluation des Projekts *raumsichten* bedeutet dies in Hinsicht auf die Überprüfung von Zielvorstellungen folgendes. Die Besonderheit der künstlerischen Produktion besteht hier zunächst darin, dass keine unmittelbare Verbindung zum Kunstmarkt gegeben ist, es ist eine Reputation verleihende Institution des Kunstfeldes, die den Auftrag für die künstlerische Produktion vergeben hat. Gleichwohl sind die künstlerischen Arbeiten im global aufgestellten Kunstfeld „sichtbar“ und unterliegen in ihrer Wahrnehmung genau jenen Mechanismen, die hier beschrieben wurden als Akkumulation von symbolischem Kapital. Einer der zentralen Maßstäbe für die Realisierung der „Ziele“ verläuft deshalb innerhalb der Perspektive der Generierung von symbolischem Kapital, es geht also um die Frage, ob die künstlerische Produktion des Projekts *raumsichten* sich als kompatibel erweist mit der Logik des Kunstfeldes. Wenn z.B. als Ziel formuliert wurde „die Zusammenarbeit zwischen Planern und Künstlern frühzeitig (zu) konkretisieren und andere Wege der Gestaltung von landschaftlichem Raum in der Praxis (zu) erproben“ so handelt es sich von Seiten der Kunst um eine Art „internes“ Ziel, welches auf der Ebene 4 (impact) in der Anbindung an die Reputationsökonomie des Kunstfeldes erst positive Effekte verbuchen kann, die im Zusammenhang dieser Evaluation nicht aufgenommen werden können, da es sich um einen langfristigen Zyklus handelt, an dem u.a. die Institution der Kunstkritik beteiligt ist (s.u.).

Fokussierung der Ziele für das Projekt *raumsichten*

Operationeller Projektbereich		Wirkung des Projekts	
Ebene 1: Aktivität	Ebene 2: Resultate	Ebene 3: Projektziel	Ebene 4: Überziel
Input	Output	Outcome	Impact
Konzept für eine Fortsetzung von „kunstwegen“ mit spezifischen Fragestellungen; Dreiphasenmodell: Erkundung,	Künstlerauswahl, 1.Arbeitsforum, Vorstellung von 4 Landschaftsgestaltungsmassnahmen Erarbeitung von Projektideen durch Künstler/innen	Gegenseitige Einflussnahme von Kunst und Planung im Rahmen eines Übersetzungsprozesses; Synergieeffekte und	Platzierung von international anschlussfähiger Kunst im Rahmen von Kunstwegen

Erarbeitung, Realisierung	2. Arbeitsforum, Vorstellung der Projektideen Ausstellung der proposals in der Städtischen Galerie Nordhorn	Transversalität	
------------------------------	--	-----------------	--

Schaubild in Anlehnung an de Perrot & Wodiunig (2008, S. 53)

In der Evaluationsforschung wird besonders darauf geachtet, die Zielüberprüfung im Sinne eines Kontrollinstruments zu ermöglichen. Eine präzise Beschreibung von Zielen ist für ein solches Verfahren Voraussetzung. Als Oberziel fungiert im Projekt *raumsichten* die Anknüpfung an eine Problemlage – nämlich die Frage, wie Landschaftsplanungsvorgänge tangiert sind, wenn die zugrundeliegenden Leitbilder sich verändern in Richtung einer ökologischen, nachhaltigen Orientierung im Verbund mit einer Neudefinition der Lebenswelt, die nicht mehr ausschließlich ökonomische Imperativen betont. Diese Problemlage soll gewissermaßen gesellschaftlich entfaltet werden durch einen spezifischen Handlungskontext. Da das bereits existierende Kunstprojekt kunstwegen als Intervention in die Landschaft auch als Teil der formulierten Problemlage zu verstehen ist, bot es sich an, als Projektziel einen Dialog zwischen Kunst und Planung vorzuschlagen, in dem die paradigmatischen Veränderungen des Raumbezugs zu Beginn des 21. Jahrhundert zur Sprache kommen konnten um dann als Ressourcen in die künstlerischen Projekte einzufließen. Eine der wesentlichen Aufgaben der Leitung des Projekts bestand darin, diesen Dialog zu organisieren. Die Konkretisierung von Zielen erfolgt gemäß SMART (specific, measurable, achievable, realistic, time bound) (Siehe de Perrot & Wodiunig 2008, S. 41): Als spezifisch für das Projekt *raumsichten* dürfte die Konstruktion eines Handlungsraums für Akteure aus unterschiedlichen sozialen Feldern gelten, die institutionalisiert in einem besonderen Kommunikationsformat (Arbeitsforen 1,2) zusammen geführt wurden. Messbar sind die Effekte dieses Dialogs auf der Basis qualitativ ausgerichteter Indikatoren, die sich vor allem am Grad der „Übersetzungsleistung“ der in verschiedenen Dialogformaten (workshops, Plenum, Exkursionen, schriftliche Inputs) durchgeführten Kommunikation festmachen lässt. Die in den Konzeptentwürfen von *raumsichten* formulierten Ziele sind in Hinsicht auf ihre Erreichbarkeit wohlfundiert: auf der Basis hochspezifischen Wissens etwa über den epistemologischen Umbruch in den Kulturwissenschaften in Richtung einer Privilegierung des Raums oder einer kritischen Humangeografie – ausgedrückt im „spatial turn“ – knüpft das Projekt *raumsichten* aus der gesicherten Position einer professionell vorgenommenen Diskursanbindung an Problemlagen und Handlungskontexte an, die insbesondere im künstlerischen Feld eine große Präsenz haben; nicht zuletzt ist die Konzeptualisierung des Raumes als „Behälter“ durch konstruktivistische Ansätze ersetzt worden, womit insbesondere die Raumauffassung der konzeptuellen Kunst kompatibel mit den Sozialwissenschaften geworden ist. Eben dieser gewichtige Diskursrahmen ermöglicht die Erreichbarkeit einer Auseinandersetzung um die oben skizzierte Problemlage, allerdings unter der Maßgabe, dass es sich zugleich um ein Experiment handelt mit „offenem“ Ausgang. Anders ausgedrückt: Die Zielvorstellungen von *raumsichten* entspringen nicht subjektivistisch erzeugten Fragestellungen, die dem Spiel des Zufalls in ihrer Erreichbarkeit überlassen sein müssten, sondern entstammen einer professionell und kenntnisreich vorbereiteten Strategie der Diskursführung. Ähnlich wie die Erreichbarkeit der Ziele gebunden ist an ein avanciertes

Interesse bestimmter gesellschaftlicher Gruppen an die vorgegebenen Problemlagen, ist auch der „Realismus“ des Projekts von seinen gesellschaftlichen Verwertungschancen abhängig. Diese sind in hohem Masse gegeben, etwa innerhalb der kulturtouristischen Perspektive (s.u.). Was die Zeitgebundenheit des Projekts angeht, haben sich beträchtliche Veränderungen der vormals geplanten Abläufe ergeben. Es spricht für die flexible und im Sinne der Realisierung von qualitativ hochwertiger Kunst ernstgenommene Perspektive des Projekts *raumsichten*, keine Pressionen durch Zeitlimitierungen zugelassen zu haben.

Wir fokussieren unseren Bericht im Folgenden auf den Dialog zwischen Planung und Kunst. Da dieser Dialog als „offenes Experiment“ die innovative Aufgabe hatte, einerseits eine Öffnung administrativer Ebenen von Raumplanung und Verwaltung für künstlerische Arbeiten zu bewerkstelligen und andererseits die künstlerische Produktion thematisch an ortsspezifische Bedingungen knüpfen sollte, erhellt die Analyse des Dialogs ob und wie das Projekt *raumsichten* an dieser Stelle funktioniert hat.

Dialogische Übersetzungsphänomene/vorgänge bei *raumsichten*. Einige kursorische Überlegungen zum Begriff des Übersetzens/der Übersetzung

Das Kunstprojekt *raumsichten* gründet in einem vielschichtigen Kommunikationsprozess, an dem Künstler/innen, Kurator/innen, ein Jury besetzt mit Expert/innen aus dem Kunstfeld wie verschiedene Vertreter/innen aus der öffentlichen Landschaftsentwicklungs- und Raumplanung und der bürgerlichen Öffentlichkeit beteiligt waren. Für die Zusammenführung künstlerischer und landschaftsplanerischer Prozesse in Form einer institutionalisierten Kooperation waren insbesondere die beiden Arbeitsforen, die von der künstlerischen Leitung moderiert wurden, sowie Ortsbegehungen bedeutsam. Arbeitsforen und Ortsbegehungen fanden im Rahmen der Phase der „Erarbeitung“ der zu realisierenden Kunstprojekte statt.

Wie hat die kommunikative Situation in dieser Phase der Kooperation funktioniert? Eine Situation, in der sich Vertreter/innen aus verschiedenen professionellen Welten begegnen und sich an die mehr oder weniger füreinander fremden und feldspezifischen Wissensvorräte, Relevanzsetzungen, Interessen und Zielvorstellungen/Vorgaben annähern, Wege suchen, sich verständlich zu machen und das ‚Fremde‘ zu verstehen bzw. sich davon ein ‚Bild‘ zu machen. Welche Strategien des Verstehens und nicht zuletzt des Kooperierens werden sichtbar?

Begegnungen einander Fremder sind klassische Forschungsgegenstände der Ethnologie wie auch der Soziologie. Das Verstehen des Verstehens einander Fremder ist ihr Gegenstand bzw. die Frage, wie die alltägliche Auslegung des Fremden in kulturvergleichender Perspektivität (zum Vertrauten) auf Basis verschiedener Wissensvorräte, in hermeneutischer Distanznahme und verstehender Annäherung prozessiert.

Für einen solchen Verstehensprozess ist eine weitere Kategorie konstitutiv: die des Übersetzens. Das Verstehen des Fremden, nicht nur in einem sogenannten ‚interkulturellen‘ Sinne sozio-kulturell und geographisch distanzierter Kontexte, sondern im Zuge zugenommener sozialer Differenzierung auch im sog. ‚intra-kulturellen‘ Sinne sozio-kulturell differenter Kontexte in geographischer Nähe, impliziert immer auch einen Übersetzungsprozess.

Der Begriff der Übersetzung ist in jüngerer Zeit transdisziplinär aufgenommen worden (vgl. z. B. Bachmann-Medick 2006) u.a. in den Translational Studies und in Relation zu Forschungsvorhaben, die Kultur als Text verstehen. Auch in der Kunstwelt wird der Begriff rezipiert⁶.

Kooperationen zwischen Künstlern und Landschaftsplanern, wie sie im Projekt *raumsichten* stattfanden, sind, insofern sie konstitutiv in die Kunstproduktion eingehen, eher selten. Sie erfordern eine Übersetzungstätigkeit, um die verschiedenen Sprachen der Felder einer Kommunikation zugänglich zu machen. Um Übersetzen als Teil eines alltäglichen Prozess des Verstehens in den Blick nehmen zu können und die Strategien, sich in einer professionell differenten, interdisziplinären Kooperationsbeziehung verständlich zu machen und das Fremde zu übersetzen, begrifflich präzisieren zu können, bietet sich eine soziologische Begrifflichkeit an. Dabei lassen sich analytisch die Übersetzungssituation, Strategien des Übersetzens (das Wie des Übersetzens) vom Gegenstand und den Resultaten des Übersetzungsprozesses unterscheiden.

Für das Projekt *raumsichten* wird eine alltägliche Übersetzungssituation angenommen, die Bestandteil einer alltäglichen Kommunikationspraxis und verankert in der pragmatisch-semiotischen Struktur der Lebenswelt ist. Dabei ist die Übersetzungssituation, ob interkulturell oder intrakulturell, von einer „Übersetzungsungewissheit“ und zu überbrückenden Problemhaftigkeiten der Typenadäquanz wie auch von der „Annahme prinzipieller Übersetzbarkeit“ geprägt⁷. Begegnungen vollziehen sich „auf Basis eines bestimmten *typischen* Vorwissens voneinander, dessen Adäquatheit immer *fraglich* ist“ (Srubar 2002: 337). Die zu überbrückende Typenadäquanz macht die Suboptimalität der Übersetzungssituation aus und wird im unmittelbaren Interaktionszusammenhang für die Interagierenden sichtbar. D.h. der vom Projekt *raumsichten* avisierte „Dialog“ enthält notwendig solche suboptimal ausgestalteten translatorischen Situationen, auf die es unterschiedliche Reaktionsweisen gibt, Reaktionen, die den Versuch machen, die Übersetzungsungewissheit in sprachlicher wie kultureller Hinsicht zu überwinden.

In sprachlicher Hinsicht ist davon auszugehen, dass die Akteure unterschiedliche Fachsprachen sprechen, die verschiedene begriffliche Verständnisse, beispielsweise vom Raum, Kunst oder künstlerischer Praxis implizieren. Inwiefern haben sich beide Gruppen um die Herstellung einer gemeinsamen Fachsprache bemüht? Dies schließt insbesondere auch die Übersetzung der unterschiedlichen pragmatischen Kontexte, d.h. der Interaktions- und Kommunikationsstile der alltäglichen Praxis ein.

In (sozio)kultureller Hinsicht ist fraglich, welchen Umgang die Gruppen mit ihrer jeweiligen Fremdheit in dieser Situation finden: Inwiefern haben die Akteursgruppen bereits Übersetzungs- und Kommunikationskompetenzen im Austausch mit ähnlichen Gruppen erworben? Inwiefern erwarten die Akteursgruppen jeweilige Unterschiede bzw. nehmen diese wahr?

Empirischer Gegenstand der Übersetzung in *raumsichten* sind die allgemeine kooperative Projektsituation und -ziele in der Phase der Erarbeitung von zu realisierenden Kunstprojekten. Diese lassen sich empirisch auf die Ebene von Raumverständnissen, des Dialogs, der künstlerischen

⁶ vgl. z.B. die Beiträge in <http://translate.eipcp.net/>)

⁷ Vgl. zum Folgenden Srubar 2002.

Produktion im Spannungsfeld zwischen utilitaristischen Erwartungen und künstlerischer Autonomie beziehen. Inwiefern werden in diesem Zusammenhang die in den Feldern beider Akteursgruppen thematisierten Problemlagen benannt, in Frage gestellt und nach Alternativen gesucht? Und inwiefern ist das Nachdenken über Zugänge für Rezipient/innen und Betrachter/innen Gegenstand des Übersetzens?

In der einschlägigen Forschung zur kulturellen Übersetzungspraxis (vgl. z.B. Srubar 2002: 341) wird unterschieden zwischen einer ersten *Vergleichsebene*, die durch den Vergleich mit dem je Eigenen Differenzen feststellt und festhält. Die *rekonstruktive Ebene* bezeichnet den Nachvollzug der fremden Praxis im gemeinsamen Handlungskontext. Auf der *Typisierungsebene* werden dem rekonstruierten Fremden eigene Sinnelemente zugeordnet. Damit erfolgt ein „Akt der *reflexiven Nostrifizierung*, die den Umgang mit dem Fremden innerhalb des Eigenen ermöglicht“. Das Resultat von Übersetzungsprozessen ist also nicht im Sinne eines „authentischen Eintauchen[s] in die fremde Sinnwelt“ zu verstehen, sondern stellt ein heterogenes Drittes dar, „in dem Fremdheit durch die Akte reflexiver Nostrifizierung wiedergegeben wird“. (Srubar 2002: 342ff.)

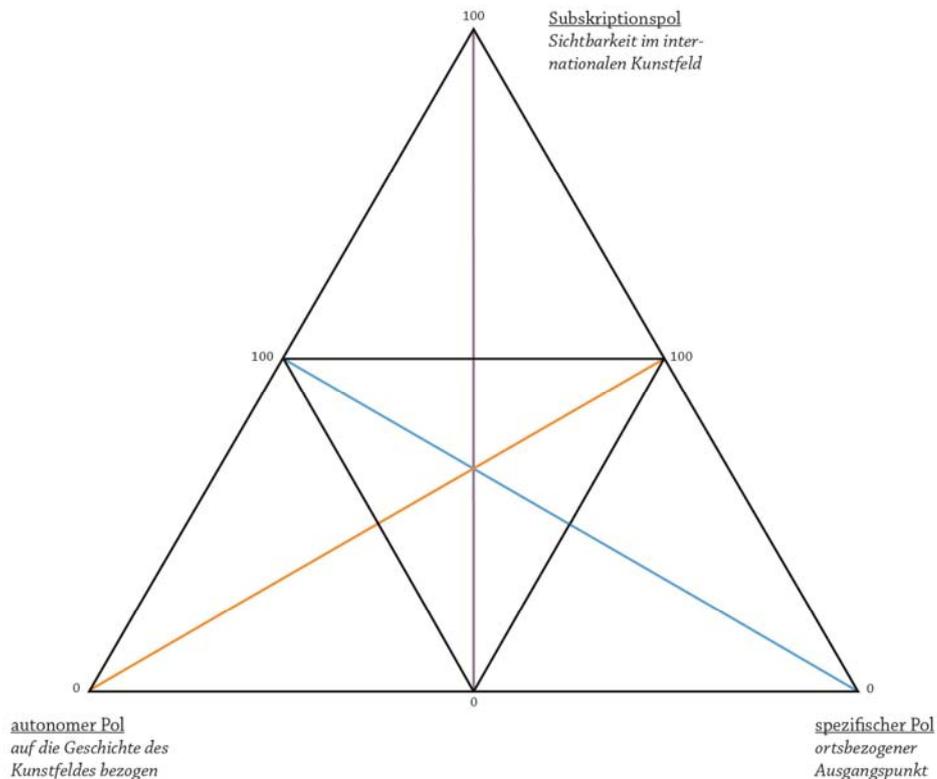
Der Begriff *reflexive Nostrifizierung* scheint uns besonders geeignet, die Grundoperation des Übersetzens wieder zu geben. Er verweist darauf, dass die Grenze des Übersetzens darin liegt, immer nur eine vergleichende Selektion von Sinnelementen zu ermöglichen, die fremde Sinnwelt also nicht „authentisch“ in die eigene übertragen werden kann, mit dem Ergebnis einer dritten Ebene, einer Art kommunikativem Konstrukt, der reflexiven Nostrifizierung, die in der alltäglichen Kommunikation als solche systematisch „übersehen“ wird. Im „Akt der reflexiven Nostrifizierung“ wird ein Umgang „mit dem Fremden innerhalb des Eigenen ermöglicht“ (Srubar 2002: 342) Gleichwohl sind Nostrifizierungen nicht grundlegend in den Generalverdacht der Inadäquatheit der Übersetzung zu stellen. Vielmehr sind entsprechend des Erfahrungswissens übersetzende Bewegungen zwischen Offenheit und asymmetrisierender, stereotypisierender Verschlossenheit vorstellbar, sich auf Fremdes einzulassen, Differenzen zu erkennen und anzuerkennen sowie Möglichkeiten des Nichtwissen, Mißverstehens, der Konfliktsituationen und der Unübersetzbarkeit zuzulassen. Die folgende Analyse des Dialogs zwischen Kunst und Planung wird versuchen, diese Differenzierungen im Bereich der reflexiven Nostrifizierung besonders zu beachten.

Der Einfluss des Dialogs im Projekt *raumsichten* auf die künstlerische Produktion

Die im Kunstprojekt *raumsichten* realisierten künstlerischen Arbeiten referieren unterschiedlich auf die Erfahrung der beiden Arbeitsforen. Um ihre Diversität zu verdeutlichen, kann man sich vorstellen, dass sie entlang von Polen angesiedelt sind: eines Pols, der in seiner extremsten Ausformung die Arbeiten unbeeinflusst von der Erfahrung der Kommunikation durch die Arbeitsforen und auch resistent gegenüber der Ortsspezifität ansiedelt (autonomer Pol) und eines anderen Pols, in dessen Anziehungskraft die Arbeiten in hohem Maße geprägt sind durch den erfahrenen Dialog mit den Planer/innen und die als künstlerische Arbeit nur an dem Ort funktionieren, der in der Region für sie gefunden wurde (spezifischer Pol). Eine weitere Ebene der Unterscheidung der künstlerischen Arbeiten ergibt sich aus der internen Logik der Kunstwerke, etwa ihrer Bindung an formale Konventionen der Darstellung, die für die Künstler/innen von unterschiedlicher Bedeutung waren. Zudem gibt es Voraussetzungen der künstlerischen Produktion, die sich in der Genrezugehörigkeit der Künstler/innen, z.B. der Frage, ob sie als „Bildhauer“ oder „Künstler“ agieren. Nicht zuletzt ist von

entscheidender Bedeutung, welche Strategien der Sichtbarkeit die ausgewählten Künstler/innen in ihrer künstlerischen Laufbahn verfolgt haben; es ist dies zugleich auch eine Frage der im Kunstfeld zu erlangenden Reputation bzw. Subskription. Denn im Maße der Ausrichtung der Sichtbarkeit auf das global ausgerichtete Kunstfeld ergibt sich für die künstlerische Arbeit vor Ort die Notwendigkeit, eine „regionale“ bzw. ortsspezifisch angelegte Arbeit so zu gestalten, dass sie auch international lesbar ist. So bestand für die in *raumsichten* arbeitenden Künstler/innen – die alle international ausgerichtete Strategien der Sichtbarkeit verfolgten – ein lokal geprägtes Projekt zu finden, welches zugleich global kommunizierbar war. Die einfachste Lösung in Hinsicht auf diese Vorgabe bestand darin, das Projekt am autonomen Pol anzusiedeln, wobei eine solche Strategie die Vorgaben von *raumsichten* hätte ignorieren müssen, da ausdrücklich auf den innovativen Charakter einer Verbindung von Raumplanung und Kunst hingewiesen wurde. Je stärker andererseits der Einstieg in die Spezifik des lokalen Kontextes ohne Verweis auf „allgemeine“ Fragestellungen – seien sie künstlerischer oder gesellschaftlicher Natur – ausfiel, desto eher musste damit gerechnet werden, dass die Arbeit international nicht lesbar sein würde. Man kann deshalb davon ausgehen, dass die Künstler/innen ihre durch den institutionell vorgegebenen kommunikativen Kontext beeinflussten „Ideen“ immer auch daran gemessen haben, ob sie jenseits des lokalen Raums funktionieren würden. Neben der Ausrichtung an den genannten beiden Polen tritt deshalb eine weitere Einflussgröße, die auf die Sichtbarkeit im Kunstfeld referiert. Die Konstruktion ist ein vereinfachtes Schema, die uns erlaubt, einige Elemente des Prozesses zu analysieren, die im Projekt *raumsichten* als Dialog zwischen Planer/innen und Künstler/innen ausgewiesen sind. Die gravierendste Vereinfachung dieses Modells besteht darin, dass die Reputation des Künstlernamens nicht eigens berücksichtigt wird, wohlwissend dass die eigentliche „Währung“ des Kunstfeldes sich in der Bekanntheit des Namens ausdrückt. Sichtbarkeit erlangt eine künstlerische Position nicht nur durch ihre immanenten Qualitäten, sondern durch eine Aufmerksamkeitsökonomie, die vor allem auf Namen reagiert. Deshalb sind Künstler/innen dem Matthäus Prinzip folgend dann im Vorteil, wenn sie schon bekannt sind: ihr „Name“ gewährt ihnen Sichtbarkeit. Gleichwohl müssen die ausgestellten Arbeiten allerdings auch Elemente enthalten, die sie kompatibel macht mit den jeweils herrschenden Konventionen des Kunstfeldes. Es wäre nun vermessen, im Rahmen einer Evaluation Bewertungen über den Subskriptionsprozess abzugeben, da dieser erst durch die Akteure des Kunstfeldes – insbesondere die Institution der Kunstkritik – in einem langfristig angelegten Zyklus wirksam wird. Da die Evaluation unmittelbar an die Ausstellungseröffnung anschließt, können an dieser Stelle schwerpunktmäßig nur Aussagen über den autonomen und spezifischen Pol gemacht werden und auch dies nur unter der Maßgabe, die gegenwärtig herrschenden Konventionen der Produktion von zeitgenössischer Kunst annäherungsweise zu erfassen, da die „Lesbarkeit“ der Kunstwerke einer „permanenten Revolution“ (Bourdieu) unterworfen ist.

Einflussgrößen auf die künstlerische Produktion im Projekt raumsichten



Die Logik dieser Struktur war auch Teil der Kommunikation während des Arbeitsforums 2. So spricht die Künstlerin Antje Schiffers von einer Spannung zwischen der Anbindung der proposals an die Seite der Planung und der Notwendigkeit, die Vorschläge über einen langen Zeitraum sichtbar zu halten, womit nichts anderes als ein erfolgreicher Subskriptionsprozess gemeint ist:

Antje Schiffers (AS): I would say - when I think of all the proposals - I would say it is quite visible that there is some tension in inventing proposals let's say in going with the planners and making something that is visible every day for ten years or longer in the same place. I think that is visible because everybody has to decide whether this or this. (Zustimmung in der Runde)

Dirck Möllmann (künstlerische Leitung) nimmt diese Beschreibung auf und exemplifiziert sie an den eingegangenen Projektvorschlägen:

DM: einerseits würde ich das unterstützen, dass es einerseits Ideen gibt, die sich ganz bewusst mit einer neuen Idee, einer neuen Vision bspw. eines Verkehrswegesystems oder mit dem Entwurf einer Parkanlage, die ja auch vom Tourismus beabsichtigt wird, bei Paul zum Beispiel - oder bei Tue, der sich die Gestaltung der Flussbegradigung - oder auch Hendrik, der sich in diese Flussbegradigung richtig einschreiben will - einerseits, dass es so was gibt. Andererseits die Ideen, tatsächliche Objekte zu platzieren - also bei Christoph beispielsweise ist ja im Grunde genommen ein gigantisches, monumentales Glasding, was dann da steht zum Beispiel - oder bei Hans, wo ich fand, das war fast der provokativste Vorschlag von allen, weil er diese Idee der dropping-sculpture einfach aufnimmt und sagt: "Zack. Ich setze hier ne Eisenbahnbrücke in die Landschaft."

Schließlich formuliert Roland Nachtigäller (künstlerische Leitung) eine in Richtung der Künstler/innen gesprochene Übersetzungsangebot des von Antje Schiffers und Dirck Möllmann bezeichneten Widerspruchs, indem er die Anbindung an das Regionale, die Zusammenarbeit mit Institutionen der Planung, die Teil des Konzepts von *raumsichten* sind, verengt auf einen zumindest für die Kunst des 20. Jahrhunderts typischen Imperativ zum divergenten Denken, Kunst als „Störfaktor“:

Roland Nachtigäller (RN): Aber ich würde auch sagen, dass das ein Widerspruch ist, der von vorneherein in der Idee des Projektes drinsteckt. Es war auch gar nicht die Absicht, euch in irgendeiner Art und Weise zu Kollaborateuren der Planung zu machen. Sondern eigentlich vielmehr zu Störfaktoren.

Um die wirksamen Übersetzungsvorgänge transparent zu machen, muss der Begriff „Störfaktor“ aus der Kunst zurück übersetzt werden in die Sprache der Planung, denn die Konnotationen sind dort vermutlich negativ geprägt im Sinne einer bewussten Sabotage oder ähnlich. Störfaktor in der Kunst ist aber viel harmloser aufzufassen, als seine alltagssprachliche Bedeutung nahelegen mag. Es beschreibt die Künstler/innen vertraute Aufforderung zum divergenten Denken.

Es ist nun die Frage, wie stark die Anziehungskraft der Pole innerhalb des von uns vorgestellten trichotomen Modells auf die künstlerische Produktion gewirkt hat. Offensichtlich hat sich eine Mehrheit der Entwürfe am spezifischen Pol angesiedelt – womit zum Ausdruck kommt, dass die Erfahrung des institutionalisierten Dialogs zwischen Planung und Kunst die künstlerische Produktion beeinflusst hat. Wie diese Beeinflussung verlaufen ist, wollen wir nun beispielhaft in einer mikrologischen Übersetzungsanalyse versuchen darzustellen. Der Evaluation entzogen ist der Subskriptionspol, dessen Wirksamkeit sich erst langfristig im Rahmen kunsthistorischer Kanonbildung erweisen wird. Der Überprüfung ebenfalls entzogen sind Wirkungen in das Feld der Planung hinein, die vor allem durch das symbolisch kommunizierte Anregungspotential der künstlerischen Arbeiten entstanden sein mögen. Sofern Effekte dieser Art im beispielhaften Dialog auftauchen, werden sie hervorgehoben.

Wirkungsanalyse: Der Dialog zwischen Planern und Künstlern als Übersetzungsvorgang

Vorbemerkung

Bei der mit dem Projekt beabsichtigten Zusammenführung von künstlerischen und landschaftsplanerischen Perspektiven, der Entwicklung neuer Umgangsformen mit Landschaft und Kulturraum wie auch bei der Übersetzung in die künstlerische Arbeit handelt es sich um einen komplexen Prozess, an dem verschiedene Akteur/innen beteiligt sind. Um Ausschnitte der Prozesshaftigkeit insbesondere der dialogisch übersetzenden Annäherung vertiefend im Hinblick auf die Sinnzuschreibungen und kommunikativen Dynamiken in den Blick nehmen zu können, wird dies exemplarisch für einige der von der Jury ausgewählten Künstler/innen nachvollzogen. Orientierung hierfür bieten die entwickelten Fragestellungen und der begriffliche Rahmen dieser Evaluationsstudie, der vorab für den Antrag der Studie entwickelt und im Zuge des mehrphasigen

evaluativen Prozesses spezifiziert wurde. Was die Prozesshaftigkeit anbelangt, bildet der Fokus auf Wendepunkte, Bruchstellen und Kontinuitäten einen Orientierungspunkt.

Im Zuge einer ersten Auseinandersetzung mit dem gesamten empirischen Material wurden Künstler/innen ausgewählt, die in kontrastierender Weise Differenzen wie auch Ähnlichkeiten in dem Kommunikationsprozess verstehbar werden lassen. Kontrastierend meint hier verschiedene Nähe und Distanzen, die die Künstler/innen in ihren Arbeiten als Übersetzungsergebnis aus dem Projektkontext hergestellt haben; also etwa ihre Anbindung an den autonomen oder spezifischen Pol.

Ausgewählt wurden die Künstlerin Antje Schiffers und der Künstler Hans Schabus, deren Arbeiten sich idealtypisch einem der Pole zuordnen lassen.

Über diese Einzelbeispiele hinausgehend haben wir weitere dialogische Situationen beider Arbeitsforen auf das Themenfeld künstlerische Autonomie fokussiert, um die verschiedenen Perspektiven der Künstler/innen und Planer/innen vergleichend im Hinblick auf einen thematischen Fokus in den Blick zu nehmen und zugleich verschiedene empirische Zugriffsmöglichkeiten zu illustrieren.

Die interpretative Vorgehensweise bei der Wirkungsanalyse der dialogischen Situation zwischen Planer/innen und Künstler/innen orientiert sich an der qualitativ inhaltlich strukturierenden Vorgehensweise nach Mayring (2000: 82ff.). Dabei sind wir bemüht der Sequentialität der Sinnsetzungen zu folgen, um diese in ihrer dialogischen Prozesshaftigkeit zu verstehen. Die vorgestellten Resultate dieser inhaltsanalytischen Annäherung an das Datenmaterial sind explorativen Charakters, bieten (weitere) theoretische Anknüpfungspunkte, welche Ausgangspunkt sein könnten für systematische, tiefergehend deutende Verfahren wie z.B. eine fallvergleichende Analyseperspektive.

Für die verschiedentlich ansetzenden Interpretationen des dialogischen Kommunikations- und Übersetzungsprozesses wurde das gesamte empirische Material, das während der Workshops zu beiden Arbeitsforen digital dokumentiert und anschließend (teilweise selektiv) transkribiert wurde, unterschiedlich gewichtet⁸ einbezogen. Darüber hinaus ist in diese fokussierten interpretativen Annäherungen auch impliziteres feldspezifisches Wissen eingeflossen, das während der Teilnahme an

⁸ Was das erste Arbeitsforum anbelangt, wurde der zweite Workshop-Tag am 14.11.2009 mit der Vorstellung der Workshops und der Teilnehmer/innen wie der Aufteilung in Gruppen ebenso verwendet wie der spezifische Workshop, an dem die/der Künstler/innen teilgenommen hat. Für den folgenden Workshop am 15.11.2009 ist insbesondere die Zusammenfassung des Workshops relevant. Darüber hinaus sind aus der Materialsammlung zu den Projektzonen entsprechende Materialien und auch entsprechende Impulsvorträge, die am ersten Workshop am 13.11.12 gehalten wurden, bei der interpretativen Auseinandersetzung eher implizit berücksichtigt worden. Die schriftlichen Dokumentationen zum zweiten Arbeitsforum wurden für beide Projektstage berücksichtigt. Dabei sind die Projektvorstellungen der Künstler/innen untereinander am 26.02.10 ebenso von Interesse wie die feedback-Sitzung zu den Projektvorstellungen am 27.02.10, die ebenfalls nur unter Künstler/innen stattgefunden hat. Am gleichen Tag wurden dann 2-3 Projekte je Workshop von den Künstler/innen den Planer/innen vorgestellt. Diese wiederum stellten abschließend in einer Plenumsitzung zur „Vorstellung der Ergebnisse“ die künstlerischen Projekte im Plenum vor.

den Workshops entstanden ist, jedoch nicht systematisch dokumentiert wurde. Einbezogen sind auch die Selbst- und Fremddarstellungen der einzelnen Kunstprojekte zu *raumsichten*, das Ergebnisprotokoll einer Bürgerversammlung sowie ein Artikel-Korpus aus den Grafschafter Nachrichten .

Um die Besonderheiten der ausgewählten Künstler/innenbeispiele sowie mögliche Veränderungen, Wendepunkte im dialogischen Prozess mit den Planer/innen detaillierter beleuchten zu können haben wir uns für eine schriftliche Darstellung entschieden, die sich je Künstlerbeispiel an den verschiedenen Phasen der beiden Arbeitsforen und ihren jeweiligen Dokumentationen orientiert und möglicheVeränderungen markiert. Darauf folgt die thematisch vergleichende Darstellung als weiterer Teil der Wirkungsanalyse.

Die Workshops im Rahmen von Arbeitsforum 1, die vom 13.bis 15.11. 2009 stattgefunden haben, dienten vor allem der Vorstellung der planerischen Vorhaben aus der Perspektive der Planer/innen. Es gab für die Künstler/innen bei einzelnen Vorträgen von Planungsexpert/innen, in den Workshop-Diskussionen wie bei Ortsbegehungen und Feedback-Diskussionen untereinander mit der künstlerischen Leitung, die Möglichkeit sich vielschichtig von den verschiedenen Projekten und einer letztlich fremden Berufswelt ein Bild zu machen.

Die Workshops im Rahmen von Arbeitsforum 2, die vom 26.02. bis 28.02.2010 stattgefunden haben, bestehen aus zwei Schritten. In einem ersten Schritt hatten die Künstler/innen in zwei Workshops Gelegenheit, ihre jeweiligen Projektideen und ästhetischen Übersetzungsprozesse des Projektrahmens einander vorzustellen und kritisch zu reflektieren. Dies war auch mit Feedback zu dem Arbeitsforum 1 verbunden.

In einem zweiten Schritt wurde dann von der künstlerischen Leitung die Fremdheitssituation umgedreht: die Künstler/innen stellten den Planer/innen ihre Kunstprojekte vor, um diese dann zu bitten im Plenum in ihrer Sprache die Projektvorschläge vorzutragen. Uns interessiert im Rahmen unserer Wirkungsanalyse insbesondere die Frage, welche Umgangs- und Übersetzungsweisen die Künstler/innen wie Planer/innen für die einander fremden Kontexte und Projektvorhaben und letztlich für die Projektzielsetzungen von *raumsichten* finden?

Im Dialog 1: Antje Schiffers

Einen Bezugsrahmen für die Entstehung der Arbeit von Antje Schiffers bildet ihre Teilnahme an dem Workshop „Brandleucht und Ohne: ‚Dorferneuerung und Landschaftsarchäologie‘, der am 14.11.2009 im Rahmen des ersten Arbeitsforums zwischen Künstler/innen und Planer/innen stattgefunden hat.

Vor der Aufteilung der Künstler/innen zur Teilnahme an den vier verschiedenen Workshops wurden alle Planungsprojekte und die Workshops von der künstlerischen Leitung und den Assistent/innen der künstlerischen Leitung vorgestellt. In einigen Fällen hatten bereits die Ortsbegehungen stattgefunden, für Ohne und andere Orte standen diese noch aus. In Ohne, dem ältesten Dorf der Grafschaft Bentheim mit einer alten Kirche, wurde berichtet, entstehe ein neues Wohngebiet. Das Dorf erweitere sich nicht nur, sondern es stehen „*eine ganze Reihe von Dorferneuerungsmaßnahmen schon seit vielen Jahren*“ an. Weitere Besonderheiten des Dorfs Ohne werden mit der Nähe zur

Nordrhein-westfälischen Grenze, einer Sonderbaufläche für Windenergie und einem Naturschutzgebiet assoziiert. In dem Naturschutzgebiet von Ohne könnten auch Ausgleichsflächen für Gebiete in anderen Naturschutzgebieten geschaffen werden, die aufgrund wirtschaftlicher Interessen „versiegelt werden müssen“ (). In dem benachbarten Landkreis gibt es ein solches Gebiet für Sandabbau. In Hestrup bei Brandlecht ist auch ein neues Baugebiet entstanden. Bevor das Gebiet erschlossen worden ist, haben dort archäologische Grabungen stattgefunden, die bis in „die Neolithische Zeit zurückgehen“ (Es gab sehr viele, klein- und größerteilige Funde. Das „archäologische Feld ist jetzt sozusagen abgeräumt, ich kann es gar nicht anders nennen es ist nicht mehr vorhanden und dort werden jetzt Häuser gebaut“

Die Aufteilung der Künstler/innen zur Teilnahme an den vier Workshops, in denen die Planer/innen jeweils zwei Planungsprojekte während des ersten Arbeitsforums vorstellten, ließ keine besonderen Vorab-Präferenzsetzungen der Künstler/innen erkennen.

Dialogsituation zwischen Planer/innen und Künstler/innen

In der Vorstellungssituation zu Beginn des Workshops 2 „Brandlecht und Ohne: Dorferneuerung und Landschaftsarchäologie“ nehmen sich die meisten Planer/innen Zeit, ihre soziale Position in der Hierarchie der Organisation und deren Einbindung in die städtische Verwaltung, in arbeitsteiliger Hinsicht den Zuständigkeits- und Aufgabenbereich auch in Relation zu Kolleg/innen im Feld zu erläutern.

Wilhelm van Verth: Ja, mein Name ist Wilhelm van Verth, ich arbeite ebenfalls bei der Stadt Nordhorn und leite dort das Amt für Stadtentwicklung. Stadtentwicklung beschäftigt sich damit, wie der Boden genutzt werden kann und entwickelt werden kann. Wie kann die Kulturentwicklung oder Sport sein? Und wie gehen wir mit dem Boden um? Was kann daraus entstehen? [...] dass ist also mein Aufgabenfeld da Nordhorn, die Anlegung von entsprechenden Plänen. Das ist unsere Aufgabe.

Antje Schiffers stellt sich als Künstlerin vor und erwähnt auch, dass sie aus Ostniedersachsen kommt. Einer der Planer/innen fragt daraufhin: „Künstlerin, darf ich mal nachfragen, weil Kunst ist für mich alles, was ist das jetzt so?“

Auch in ihrer Antwort verweist sie exemplarisch auf eines ihrer Projekte, das eine Nähe, Vertrautheit mit dem Regionalen herstellt sowie die Bedeutung von Ansätzen der Partizipation und der Commons/Allmende verdeutlicht.⁹

Antje Schiffers: also, z.B. ich nenne das Beispiel. Und zwar habe ich Tauschgeschäfte mit Landwirten in Europa gemacht. Und die... ich hab für sie immer ihren Hof gemalt und sie haben dafür für mich einen Film über die Landwirtschaft gemacht. Das ist jetzt einfach ein Beispiel. Jetzt nicht weil es immer so ist, aber das ist jetzt einfach das, woran ich in den letzten 3 Jahren gearbeitet hab.

Am Beispiel der Künstlerin Antje Schiffers lässt sich studieren, wie die Idee zu ihrer Arbeit bereits während der Workshopteilnahme Brandlecht/Hestrup und Ohne in konkretem Bezug auf das Dorferneuerungsprojekt in Ohne entstand. Wie lässt sich die dialogische Situation zwischen

⁹ <http://www.raumsichten.org/Antje-Schiffers.55.0.html>

Planer/innen und Künstlerin beschreiben, in der die Planer/innen verschiedene Projektvorhaben vorstellen und die Idee zu ihrer Arbeit entstanden ist? Welche Übersetzungsstrategien sind im Hinblick auf die Projektziele auf beiden Seiten beobachtbar? Dabei werden wir uns insbesondere der Dialogsituation um Planungsvorhaben in Ohne zuwenden.

Es sind verschiedene Themen, die bei dem Workshop im Hinblick auf Planungsvorhaben in Ohne behandelt werden. Zunächst richtet sich die Aufmerksamkeit auf einen Windpark, die geschaffenen Ausgleichsflächen, die Frage wie dieser betrieben wird sowie die Windrichtung nach der die Windräder ausgerichtet sind. Die Windrichtung ist ein sensibles Thema in Ohne, da Geruchsemissionen durch verschiedene benachbarte Tiermastbetriebe problematisch sind. Die Moderatorin verkürzt die beginnende Auseinandersetzung mit dem Phänomen von Tiermastbetrieben und fokussiert das Gespräch auf ein Dorferweiterungs- sowie ein Dorferneuerungsprojekt, die sich beide auf den alten Dorfkern von Ohne beziehen. Dabei entwickelt sich das Dorferneuerungsprojekt zum zentralen Thema und Diskussionsgegenstand dieses ortsbezogenen Workshopsteils.

In einer längeren Sequenz erläutert Nele Rosenhagen, die Dezernatsleiterin der GLL, den Dorferneuerungsplan in seiner grundlegenden Zielsetzung.

Nele Rosenhagen: (...) *Dorferneuerung ist, ist 85 ist dieses Programm ins Leben gerufen worden. Und war früher mal eigentlich reine Dorfverschönerung und jetzt ist es eigentlich mehr hin zu Dorfentwicklung. Das nämlich das Dorf sich Entwicklungsziele für die Zukunft gibt.* Entwickelt wird dieser Plan in einem Arbeitskreis, in dem sich VertreterInnen aller Gruppen des Ortes zusammenschließen. Eine wichtige Funktion dieses Plans bestehe in der Untersuchung und Zusammenführung aller öffentlichen Belange, d.h. im Hinblick auf Gewerbe, Struktur, Infrastruktur sowie sozialer Struktur. Es gehe darum, das jeweilige „Verbesserungspotential“ herauszuarbeiten. Gegenstand des Dorferneuerungsplans sind auch „*Aussagen zum Ortsbild, so zum Charakter des Ortes*“. Der Charakter des Ortes wird mit einem baulichen Konzept ortstypischer Gebäude und einzelnen typischen Bauelementen assoziiert, die das Ortsbild prägen und in einer Gebäudekartei enthalten sind. Das Ortstypische sei von Bedeutung für die Förderung mit Landesmitteln. Es werden einige Maßnahmen vorgestellt, „*was Ohne sich so ausgedacht hat*“, um an dem Dorferneuerungsprogramm teilzunehmen. Eine Zielsetzung bestehe darin, „*die Strassen im Ortskern (...) wieder Ortstypischer*“ zu verändern, d.h. einen Rückbau vorzunehmen, indem der Asphalt durch dorftypisches Pflaster, roten Klinker ersetzt wird.

Antje Schiffers nimmt lebhaft an dem dialogischen Prozess des gesamten Workshops teil. Ähnlich einer Ethnographin, die erstmals mit dem unbekanntem Feld in Kontakt und Interaktion tritt, begegnet die Künstlerin den verschiedenen Planungs-Expert/innen mit einer grundlegenden Neugier und vielen kurzen, einfachen Fragen wie Nachfragen. Ihre (Nach)Fragen orientieren sich daran, das Feld zu verstehen, d.h. die Planungsvorhaben in ihren Alltagsgewissheiten und die (infrastrukturellen, gewerblichen, touristischen) Besonderheiten beider Orte und ihrer Umgebungen auch in ihrer Prozesshaftigkeit zu verstehen.

Antje Schiffers: *Was sind die Katasterämter?*

Antje Schiffers: *Kann ich nochmal zum Sand was fragen?*

Antje Schiffers: Also Sie haben gesagt jetzt sei der sozusagen wertvoll geworden? Wurde er vorher nicht als besonders wertvoll .

Antje Schiffers: Sind es solche Giebelhäuser, solche... wie man in den 60ern gebaut hat?

Antje Schiffers: Oder warum haben sie ein Interesse am Tourismus? Also warum überhaupt?

Antje Schiffers: Und dieses Dorferneuerungsprogramm also , das ist was das geht nicht in allen Dörfern? Sondern es gibt bestimmte Dörfer, die die dafür ausgesucht werden. Kann man das so sagen?

Der Fremdheit regionaler Planungswelten begegnet sie mit Offenheit und lässt sich ein auf die Besonderheiten, die sich u.a. auch in fachsprachlichen Differenzen und Handlungslogiken artikulieren und versucht, diese in den feldrelevanten Selbstbeschreibungen zu verstehen.

In einigen Dialogsituationen wird sichtbar, dass Antje Schiffers bei ihren Fragen über eine Art „Insiderwissen“ verfügt, auf eigene Vertrautheiten mit dem ländlichen Raum rekurrieren kann. Diese sind während ihrer Primärsozialisation wie auch im Zuge ihrer künstlerischen Arbeit entstanden, die sich teilweise ebenso auf diesen Raum bezieht und dort praktiziert wird¹⁰.

Antje Schiffers: D.h. es gab Leute die nicht verkaufen wollten? Ich kenn das von diesem Dorf, wo ich her bin, da gabs jemanden der das Bauland nicht verkaufen wollte, der hat hinterher ne Million! Das ist ja irre viel Geld was da auf eine Schlag ...

Antje Schiffers: Und wie wird der betrieben. Weil ich kenne das so, das gibt es ja manchmal, dass sich Landwirte zusammentun und (...) Windräder kaufen, also auch erstmal finanzieren. Und manchmal werden sie auch stattdessen an das Land verpachtet. Wissen Sie wie das da ist?

Verstehensorientierte Fragen zu den Besonderheiten des Feldes verbindet Antje Schiffers mit einem ‚kritischen‘ Hinterfragen der Konventionen des Planens und der relevanten definitiven Rahmen. Diesem Hinterfragen wenden wir uns insbesondere im Zusammenhang mit ihrem nahezu empörten Festhaken an der Dorferneuerungsthematik in Ohne zu, was auch auf ihre subjektive Involviertheit und emotionale Nähe zu dem Projekt verweist.

Antje Schiffers: Und die genaue..., wer übernimmt bei solchen Prozessen dann eigentlich... also es gibt die Dorfbewohner, sozusagen die Dorfgemeinschaft, also diese Gruppen, die so Ziele formulieren. Und dann muss man an jedes Detail denken, ja da kommt es drauf an: was heißt das genau, wie macht man´s, wer entscheidet das, was heißt es? So in die, wer macht das eigentlich?

Antje Schiffers: Ich hab mal ne Frage. Und wer ist der, der das Typische festlegt? Wer sich darauf einigt, was typisch ist?

Antje Schiffers: Also die Frage von vorhin nochmal: Ich hab´s jetzt nämlich wirklich tatsächlich nicht verstanden. Also diese Dorferneuerung hat die in ihren Statuten sozusagen Bewahrung stehen oder hat die in ihren Statuten stehen der Beginn des Prozesses ist das Dorf überlegt sich seine Identität. Wie ist das eigentlich so festgeschrieben?

¹⁰ Vgl. <http://www.raumsichten.org/Antje-Schiffers.55.0.html>

Sie hinterfragt Konventionen des Planens in ihrer inhaltlichen und interessenbezogenen, zielgesetzten Festgelegtheit auch auf Verständnisse von Tradition, im Hinblick auf Entscheidungskompetenzen, die Gebundenheit der Mittelvergabe, sowie mangelnde bürgerschaftliche Partizipation.

Dies lässt sich so verstehen, dass sie bei der Übersetzung der fremden Planungskonventionen im Akt der reflexiven Nostrifizierung innerhalb des Eigenen einen Umgang damit findet. Das Eigene verweist hier auf ihre künstlerischen Produktionspraktiken auch im Genre der Konzeptkunst.

Antje Schiffers: *Ich meine das gehört ja einfach, darum fragen wir glaub ich so zickig immer nochmal und nochmal, weil es gehört ja sehr zu unserem Beruf einfach genau solche Definition von Ortstypisch, was heisst das, wieso uns mit denen genau zu beschäftigen. Oder dann zu hinterfragen und zu umgehen, zu untergraben. So darum fragen wir glaub ich durchaus nach solchen- zickig nach solchen Definitionen.*

Eine solche Praxis des Fragens und divergentes Denken zu einer fremden Welt ermöglicht es, diese in ihren Differenzen wahrzunehmen und zu verstehen und zugleich in dem Akt des Übersetzens einer differenten kunstfeldrelevanten Handlungslogik zu folgen, die einen kritisch—reflektierten Umgang mit dem Fremden innerhalb des Eigenen ermöglicht. Dabei richtet sich die übersetzende Aufmerksamkeit auf die praktische und definitorische Selektivität des Planungsvorhabens und versteht das Planungsvorhaben in Ohne v.a. im Hinblick auf eine wenig partizipative, leblos traditionale Rückwärtsgewandtheit und Bewahrungsorientierung. Dies verbindet sich mit einem Blick auf die quasi diskursive Festgelegtheit der Planungsvorhaben, die auch die Wünsche der Beteiligten präformiert. Zumindest latent scheint auf, dass eine gewisse Nicht-Offenheit der Planer/innen, sich auf neue Planungsperspektiven einzulassen oder auch selbst nach Handlungsspielräumen im Kontext planerischer Fixiertheiten zu suchen, erwartet wird. Zugleich impliziert die Übersetzung auch den Versuch, sich auf die differente planerische Handlungslogik tiefergehend einzulassen und auch das eigene Nichtwissen im Blick zu haben.

Antje Schiffers (...) *dieser Dorferneuerungsprozess hörte sich ja grundsätzlich an wie ne, also wie ne Befragung der ganzen Bevölkerung. Dann, wo ich, wo wir dann auch nachgefragt habe, wo der wer ist dabei oder auch im Grunde schon auch: wer steuert das oder was für Input gibt's dafür. Vielleicht haben wir uns da drumrum nicht unterhalten aber..., weil es waren alles Maßnahmen die vorgeschlagen wurden, die erstens immer sehr zurück gingen, also die rück und rück und rück. Aber auch genauso wie sie in allen Nachbardörfern auch sind. Das muss man auch sagen, das sagte auch die Frau vom Planungsamt, dass es ja überall ganz uniforme Wünsche gibt. Egal wo man mit der Dorferneuerung hin geht. Und, wo ich –ich würd da schon sagen dass ich im Grunde erstaunt war wie wenig, wenn man da Geld zur Verfügung stellt, wie wenig ausgereift das mir jedenfalls zu sein schien, in der Darstellung dessen, was es auch vielleicht an ... Ich bräuchte erstmal ne Schulung, in was noch alles geht, über was man nachdenken könnte und was da alles überhaupt möglich wäre in der Welt, außer Rückbezug. So da muss man erstmal drauf kommen.(...)¹¹*

¹¹ Der Eindruck von Antje Schiffers wird auch von anderen Künstler/innen geteilt. So sagt Tamara Gricic in diesem Zusammenhang: „Es geht ja hauptsächlich um Identität. Also dass die versuchen in ihrem Dorf eine Identität zu schaffen und die eigentlich immer bewahren und eigentlich so sehr stereotype Bilder, das war echt das erschreckende. Das da wenig eigenständiges, wenig Bewegung ist, sondern wirklich eben Klinker, Backsteine und so. Und wie diese Bilder zustande kommen auch. Darauf Antje Schiffers: Ja genau, dass Identität gleichgesetzt war mit Bewahrung. Das war eine absolute Gleichsetzung eigentlich.“

Für Künstler/innen, die habituell darauf eingestellt sind, ihre eigene Handlungslogik kritisch zu reflektieren, da es bis heute zu den unhinterfragten Paradigmen des Kunstfeldes gehört, die künstlerische Entwicklung auf einen permanenten Bruch mit einmal erreichten ästhetischen Manifestationen zu beziehen und infolgedessen ein „Zurück“ im Sinne einer Stilllegung der Produktion von Neuem ausgeschlossen ist, muss das Konzept der Dorferneuerung „erschreckend“ wirken. Es widerspricht grundlegend ihrer Auffassung vom Umgang mit Realität. Im Sinne der Übersetzungslogik profitiert die künstlerische Seite in dieser Sequenz von ihrer Fähigkeit des kritischen Bruchs mit Konventionen. Gleichwohl kann auch angemerkt werden, dass die eigenartig defensive Selbstdarstellung der Planer/innen in diesem Zusammenhang nicht in den Übersetzungsprozess eingeht. Sie kann nämlich auch „widerständig“ gelesen werden: Inzwischen stellt die Verunsicherung von Hintergrunderwartungen (der „Bruch“) nicht nur das Ideal der zeitgenössischen Kunst dar, sondern ist avanciert zu einer auch im ökonomischen und politischen Machtfeld eingesetzten Strategie der Erzeugung von Anomie, die im chronisch gewordenen Willen zur „Reform“ Ausdruck findet – eine Art Neuauflage der berühmten Zeile von Marx/Engels „All that is solid melts into air“. Dem Sog dieser Anrufung widerspricht ein Dorferneuerungsprogramm, welches einen alten Zustand festschreiben möchte. Defensiv fällt die Darstellung der Planung aus, weil sie den Einwand der Kunst ernst nehmen muss, denn die Anrufung des „Neuen“, die ja im Begriff „Dorferneuerung“ eingeschrieben ist, ist aus anderen gesellschaftlichen Feldern bekannt.¹²

Bereits während des ersten Workshops scheinen erste Ideen für eine künstlerische Übersetzung des Planungsvorhabens auf, d.h. der Dorferneuerung in Ohne. Dies lässt sich auch mit einem konstruktivistischen Raumverständnis in Beziehung setzen, das im Grundgedanken akteurspezifischer, symbolisch orientierter Interaktionen mit der räumlichen Umgebung latent seinen Ausdruck findet.

Antje Schiffers: *Ich dachte nur so'n Prozess hätte ja für mich, so hab ich ihn verstanden, also so würd ich ihn verstehen ist im Grunde so ne Dorfgemeinschaft, die ja relativ überschaubar ist, was ein großer Vorteil ist, bespricht sich untereinander über was hier eigentlich was unsere Identität oder als was sie oder was wollen wir gerne als unsere Identität haben, falls .. nicht was ist sie, sondern was wollen wir haben, also was soll sie sein. Und dann heisst es natürlich wenn man sich entscheidet, für etwas was bewahrend ist, das ist einfach ne Entscheidung. Man könnte ja auch ne andere Entscheidung machen: Nein wir wollen zeigen, wir sind, man symbolisiert ja immer was. Wir sind, wir wollen uns vor allem als die, die moderner sind oder die utopischen*

Antje Schiffers: *Oder wir wollen eigentlich vor allem symbolisieren, was wir machen, dass wir ganz gut zusammenhalten. Darum pflanzen wir jetzt alle Mohn. Ich weiss es nicht (lacht)*

¹² Es ist in diesem Zusammenhang interessant auf die Arbeit von Marko Lulic zu verweisen (»o.T. Lichtung«): Sie richtet sich nicht zuletzt gegen jene Spielart der Dorferneuerung, die sich an die Zeit vor dem Siegeszug des architektonischen Modernismus anlehnt. Seine Referenz auf die Architektur der 50er und 60er Jahre versucht symbolisch die Logik der Dorferneuerung zu unterlaufen, indem als Referenzpunkt jene Architektursprache zitiert wird, die den Dorfbewohnern am meisten verhasst ist. Der Künstler entscheidet sich aus strategischen Gründen „wider besseren Wissens“ die Architektur der 60er Jahre zu idealisieren, um die Rückwärtsgewandtheit der Dorferneuerung anzuprangern, wohl wissend dass es in der Kunst des 20. Jahrhunderts so manchen architekturkritischen Beitrag gegeben hat (wie etwa Dan Graham (der im Rahmen von kunstwegen präsent ist) *Homes for America* oder Gordon Matta-Clarks *Cuttings*).

Auf Seiten der Planer/innen lassen sich verschiedene Übersetzungsvorgänge in der Dialogsituation mit den Künstler/innen und insbesondere mit Antje Schiffers beobachten.

Die verstehensorientierten Fragen/Nachfragen zu den Planungsvorhaben, die teilweise auch von den Moderator/innen gestellt werden, wirken als Stimulus für ausführliche wie detaillierte Antworten der Planer/innen. Die Planungsvorhaben werden in den professionsspezifischen Termini einer Planungsverwaltungssprache erläutert, die teilweise an Dienstanweisungen erinnert. Dabei werden Planungssituationen mit einem idealen Verlauf, d.h. der Entwicklung von Zielvorstellungen, Wegen der Zielerreichung, rechtlichen Rahmenbedingungen und beteiligten Akteuren mit verschiedenen Entscheidungskompetenzen und ökonomischen Handlungsmotiven in Beziehung gesetzt.

Diese Dialogsituationen regt zu wiederholten Nachfragen wie auch insbesondere einem kritisch, diskursiven Hinterfragen der Planungskonventionen und der Suche nach neuen Ansatzpunkten durch die Künstlerin an. Dabei lassen sich von Seiten der Planer/innen zwei Übersetzungsstrategien beobachten.

Im Zuge der reflexiven Nostrifizierung einer ersten Übersetzungsstrategie wird im alltäglichen Vergleich mit dem Eigenen, d.h. der planerischen Handlungslogik, die Fremdheit des künstlerischen Hinterfragens festgestellt. Dabei wird ein Umgang mit dem Fremden gesucht, indem diese fremde Perspektivität, ohne diese in ihrer Differenz wahrzunehmen, unter das Eigene subsumiert wird. Gefolgt wird der Handlungslogik der eigenen Arbeit, des Dorferneuerungsprogramms, die als unhinterfragbar gegeben für den eigenen Kontext wie auch für die Umwelt wahrgenommen wird.

Für diese Handlungslogik ist ein Verständnis von Raum als Behälter konstitutiv, der planend ausgefüllt wird. Planungen erfolgen nach bestimmten Zielsetzungen und Förderkriterien im Hinblick auf eine ortstypische Erneuerung. Ortstypisch wird mit etwas Historischen assoziiert, das den Rückbau in Abstimmung mit vorhandenen Straßenbelägen bzw. gegenwärtigen Möglichkeiten der Gestaltung erfordert.

Nele Rosenhagen: (...) *Das soll auch wieder ortstypischer, eben ein bisschen historischer gestaltet werden. (...)*

Nele Rosenhagen: *Und also der Plan ist eben nur die Grundlage, damit die Förderung fließen kann. Der Plan erarbeitet eben Ziele und konkrete Maßnahmen, die wir nachher fördern können. Und der Plan gibt vor was gemacht wird, wie es gemacht wird, wie es zu gestalten ist um es ins Ortsbild Dorftypische...*

Planungen erfolgen in bestimmten Abläufen der Antragstellung und der Bewilligung durch bestimmte Akteure, Akteurskonstellationen. Planungen sind verbunden mit bestimmten Interessen bzw. ökonomischen Motiven der Teilnahme an der Förderung, die im Zuge öffentlicher wie privater Maßnahmen möglich ist. Das Dorferneuerungsprogramm bietet ökonomische Möglichkeiten, im privaten Interesse beispielsweise Fassaden zu erneuern oder im öffentlichen Interesse Straßen zu erneuern (Wilhelm van Verth) oder einen Bootssteg zu schaffen, um die historische Anziehungskraft des alten Ortskerns als Teil eines Handelsweges auch für Touristen wiederzubeleben.

Im Dialog von künstlerischer Seite angeregte individuelle Abweichungen i.S. von etwas Utopischen oder einem differenten Stil liegen außerhalb der Planungsrealitäten; dafür gibt es keine

Handlungsspielräume, sie werden nicht gefördert. Das Deutungsmuster des Modernen, der Moderne, das in dem folgenden Zitat aufscheint, fungiert als tieferliegender Hintergrund für die planerische Handlungslogik, die in erster Linie an Fortschritt und dörflichen Entwicklungszielen orientiert ist. Das künstlerische Hinterfragen des Ortstypischen im Sinne von etwas zu Bewahrendem wird in diesem Kontext implizit in das Spannungsfeld von moderner Entwicklung und historischer Rückwärtsgewandtheit übersetzt, so dass die Möglichkeit moderner Erneuerungsvorhaben fast präferiert zu werden scheint, doch die verwaltende Handlungslogik hinter dem Dorferneuerungsprogramm eine Förderung unmöglich werden lässt.

Nele Rosenhagen: *Man dürfte aber auch modernes bauen. So'n Dorferneuerungsplan oder was ne Dorferneuerung ist, heißt nicht dass da nichts modernes mehr entstehen darf. Es würde nur von uns nicht finanziell gefördert werden.*

Nele Rosenhagen: *Ja, also das ist schon so, das Dorf soll sich quasi schon seine Identität bzw. eigentlich seine Entwicklungsziele soll es sich überlegen, wo es zukünftig hin will. In welche Richtung. Wobei die Dorferneuerung immer auch dazu dient nachher Grundlage für konkrete Förderung für die Maßnahme zu sein. Also es heißt, dass im Dorferneuerungsplan irgendwo, wenn man später Fördermittel das immer auch so ein Vorgaben nachher des Landes zur Dorferneuerung richtet...*

Antje Schiffers: *Genau, und nach denen frag ich, nach solchen Richtlinien.*

Nele Rosenhagen: *Genau ab ner bestimmten Richtlinie vom Land sind die Vorgaben für Dorferneuerung enthalten. Und da steht immer schon drin, dass Baumaßnahmen gefördert werden können, wenn sie denn ortstypisch sind, dem Ortsbild entsprechen. Also solche Baumaßnahmen können gefördert werden.*

Auch die grundlegende Überlegung von Antje Schiffers, die Zielsetzung des Dorferneuerungsplan in ihren Deutungsmustern des Bewahrens und der modernen Entwicklung sowie ökonomischen Motivlagen zu dekonstruieren und sich der Konstruiertheit und Selektivität der Planungsvorhaben bewusst zu werden und entsprechend für u.a. identitätsbildende, partizipative Alternativen zu öffnen, wird in ihrer Differenz nicht verstanden. Das Wort Identität wird in dem voranstehenden Zitat ersetzt bzw. übersetzt mit (zukünftige) ‚Entwicklungsziele‘ und damit inhaltlich subsumiert unter die eigene Handlungslogik.

Es kann vor dem Hintergrund unserer Vorüberlegungen auch von einer inadäquaten Übersetzung und unreflektierten Nostrifizierung gesprochen werden. Die Offenheit von den Planungsvorhaben zu berichten verbindet sich mit einer gewissen Verslossenheit, sich auf Differenzen, auf neue Leitbilder des Planens in Distanz zu ökonomischen Imperativen und ein künstlerisches Hinterfragen der Konventionen einzulassen.

Die zweite Übersetzungsstrategie versucht im Zuge der reflexiven Nostrifizierung einen Umgang mit dem Fremden zu finden, der sich in Ansätzen auf die Differenz des kritischen Hinterfragens und der Suche nach neuen Planungsverfahren einlässt.

Die folgende Sequenz steht im Zusammenhang mit Antje Schiffers Überlegungen, wie die Bürger/innen sich in Interaktion mit der räumlichen Umgebung eine Identität konstruieren und knüpft auf einer latenten Ebene an ihren partizipativen Gedanken sowie das konstruktivistische Raumverständnis an. Dabei wird die Unhinterfragbarkeit der eigenen Handlungslogik durch kritische Vergleiche von Planungsvorhaben relativiert. Darüber hinaus scheint die Annahme, dass die Umwelt den Imperativen der Planung folgt, weniger relevant zu sein.

Herr Grogge: Vielleicht ist auch einmal der Unterschied die Dorferneuerung, die beschäftigt sich wirklich der Dorfbevölkerung und ihrem Dorf. Sie machen eine Analyse: was ist uns lieb, was ist uns wert, was ist typisch für Ohne, und nicht für das Nachbardorf. Dass man das festhält, dass man sich daran orientiert und wenn dieser Arbeitskreis dann festlegt ja das denken wir auch so, dass wird fest gelegt, da wird das so dokumentiert. Und dann wird ein Fördertopf auf gemacht. Um dieses dann zu bewahren, oder wieder auch teilweise zurück zu bauen, was passiert wenn's ne Fehlentwicklung in 10, 20 Jahren gewesen ist, dafür gibt es Fördermittel. Bei Straßenrückbau meinetwegen dort hat man früher Kopfsteinpflaster gehabt und hat eine Teerdecke rüber gemacht, das wird zurück gebaut, das muss dann die Gemeinde bezahlen. Und so ein Bebauungsplan im Neubaugebiet da, da beschäftigt sich nur der Rat mit, nicht die Bürger in dem Sinne. Klar. Der Rat vertritt die Bürger, aber es wirkt nicht so intensiv nach da und das ist für mich eigentlich schade.

Tamara Grcic: Und der Rat sitzt ja auch an einer anderen Stelle, oder?

Herr Grogge: Nein, der Rat sitzt auch vor Ort wohl, aber das sind und da kommen andere Interessen. Das ist einfach so. Und die Dorferneuerung sehen immer so, da hat jeder Bürger, jeder Verein ist viel breiter vertreten als in einem Rat. Und das wäre bei der Dorferneuerung nicht passiert.

Antje Schiffers: Also werden die vorher schon, das ist einfach dass da gebaut wird, hat einfach damit nichts zu tun.

Herr Grogge: Nein, das hat mit der Dorferneuerung nichts zu tun. Und das ist aus meiner Sicht die große Diskrepanz. Bei der Dorferneuerung wird wirklich untersucht, was ist uns lieb, was passt hier hin? Was sollten wir machen? Und hier ist einfach, wir brauchen Bauplätze, hier sind ein paar Familien die bauen wollen und da setzten wir mal einen Planer dran, der kommt von Osnabrück oder Oldenburg.

Was das Format des zweiten und ebenfalls mehrtägigen Arbeitsforums im Februar 2010 anbelangt, so wird von der künstlerischen Leitung an das Workshop-Format des ersten Arbeitsforums angeknüpft, um die dialogische Situation zwischen Planer/innen und Künstler/innen herzustellen. Das zweite Arbeitsforum kehrt die Perspektive um; nun wird in einem doppelten Übersetzungsprozess zunächst das Material der künstlerischen Ideen, die proposals, von Seiten der Kunst dargestellt, um dann in einer Art Rückübersetzung von Seiten der Planung ins Plenum zurücktransferiert zu werden.

Antje Schiffers stellt ihr Projektkonzept am 27. Februar 2010 im Rahmen von Workshop 3 als einem von insgesamt vier Workshops vor. Tea Mäkipää und Olaf Nikolai präsentieren hierbei ebenfalls ihre Projekte. Die Zuordnung zu den Workshops ist wie bei Arbeitsforum 1 auf freien Wegen erfolgt.

In Antje Schiffers Präsentation des Konzepts für ihre ästhetische Übersetzung des Projektrahmens/der Zielsetzungen wird deutlich, dass sie an das Dorferneuerungsprojekt in Ohne und an ihre emotionale Bewegtheit sowie ihre spontanen Überlegungen während des Workshops anknüpft.

Antje Schiffers: Ich habe mir gedacht, ich komme, nein, sondern ich würde kommen, gerne in den nächsten Jahren nach Nordhorn und mir immer in Kooperation mit einer anderen Gruppe ein neues Produkt ausdenken. Es fängt damit an, dass ich letztes Mal in der Gruppe war, die sich mit Dorferneuerung beschäftigt hat und das Dorferneuerungswesen hat mich damals deprimiert. Und weil ich fand, dass das Dorferneuerungswesen..Also, eigentlich habe ich gedacht, was für ein schöner Luxus, dass eine Gemeinde sich überlegen kann: was wollen wir haben, wie wollen wir's schöner haben, was wollen wir tolles machen und ich hatte den Eindruck, dass das in der langweiligsten Art und Weise genutzt wurde. Im Grunde ist es mir auch sehr vertraut aus dem Dorf aus dem ich komme. (...) Ich habe gefragt, wer das eigentlich begleitet die Prozesse und das war ne Gruppe von

Bauingenieuren, die immer wieder gefragt werden. Ich fand das alles ein bisschen wenig inspiriert. Und dann gab es aber gleichzeitig, habe ich festgestellt, dass man in Nordhorn nach wie vor Textilien produzieren kann und ich dachte, das sollte man nutzen. (...)

In ihrer künstlerischen Übersetzung lässt sie sich ein auf die fremde Handlungslogik des Dorferneuerungsvorhabens, das ihr in ihrer starren, langweilig genutzten Praxis, wie sie nochmals erwähnt, aus ihrem primär-sozialisatorischen Kontext vertraut ist. Im Prozess der reflexiven Nostrifizierung wird an das Fremde die künstlerische Handlungslogik des Hinterfragens, Dekonstruierens von ‚Gewissheiten‘, Konventionen, Deutungsmustern herangetragen. Dabei wird Dorferneuerung alternativ im Sinne partizipativ entstehender identitätsbildender Bedürfnisse übersetzt, die sich mit der Frage verbinden lassen: was wollen wir wie machen, um unser Dorf in unserem Sinne zu gestalten?

Die Realisierung ihres künstlerischen Konzepts ist über einen mehrjährigen Zeitraum und regelmäßige Aufenthalte vor Ort angelegt. In enger Kooperation nicht mit den Planer/innen, sondern immer mit einer anderen Gruppe wird sie sich jährlich ein neues Projekt ausdenken. Diese neuen Produkte werden auf Basis von regionalen Ressourcen und Fertigungsweisen hergestellt, die wie z.B. im Fall der Textilproduktion wiederzubeleben wären. Der Vertrieb der neuen Produkte ist eingebettet in einen neuen lokal und common sense basierten Kreislauf. Die Produkte werden vor Ort in einer verankerten dörflichen Institution, wie z.B. der Gastwirtschaft von Ohne verkauft. Die Zahlung läuft über eine Kasse des Vertrauens.

Im unmittelbaren Anschluss an ihren Vortrag ergibt sich keine Diskussion. Nach einer weiteren künstlerischen Projektvorstellung lenkt Roland Nachtigäller die diskutierende Aufmerksamkeit auf das Projekt von Antje Schiffers, ohne bereits seine folgende Kritik zu artikulieren. Diese kritische Haltung scheint Antje Schiffers bereits bekannt zu sein, da sie mit einer Korrektur ihrer Projektvorstellung im Hinblick auf ihren Fokus auf die Vergangenheit reagiert, der Potential für Mißverständnisse birgt.

Roland Nachtigäller: *Maybe we can talk a bit about Antje Schiffers's.*

Antje Schiffers: *Maybe I explained it in a wrong way. I don't think it is about the past, I thought it is about resources, so about what people know and what machinery they have. But that's more talk about resources than about the past. [...] But it's good to hear, it let's me know that I have to say it explicitly. That when it is about production or about ideas it's not about the past, just about new ideas, developing new products.*

Roland Nachtigällers kritische Haltung gegenüber Antje Schiffers Projekt bewegt sich fragend in einem Spannungsfeld zwischen der Wahrnehmung als ein „romantic approach to our social system“, der auf crafts und beliefs of small communities basiert oder als „something which can develop for the future as a new perspective“, wobei ein grundlegender Bezug auf das Dorferneuerungsprogramm hervorgehoben wird.

Roland Nachtigäller: *But what will happen if you approach a social situation where nobody is interested anymore in this kind of craft ship or social interaction? (...) This is what I am always doubting when I am in touch with your projects. Is it keeping something which we are about to loose or is it something to establish something new out of a desolate situation in the present?*

Die hier deutlich werdende kritische Distanz zu einer lokalen Vergangenheit im Zuge eines alternativen Dorferneuerungsprogramms lässt sich nicht im Sinne eines modernen Deutungsmusters und damit in einer Dichotomie zwischen stagnativer Rückwärtsorientierung und fortschritts- und zukunftsorientierter Entwicklung verstehen. Vielmehr weist Nachtigällers Verständnis von Schiffers Vergangenheitsbezugs Ähnlichkeiten zu Antje Schiffers kritischer Haltung gegenüber einer in den Planungsvorhaben aufscheinenden leblosen Vergangenheitsorientierung auf. Doch er wendet diese gegen ihren Versuch, sich bei der partizipativen Produkterfindung auf die Bewahrung von Ressourcen zu fokussieren, die vielleicht schon längst ihren Platz im sozialen Leben verloren haben. Hintergründig scheint hier auch eine kunstfeldimmanente Skepsis tangiert zu sein, die sich auf das Segment „Kunst als Dienstleistung“ bezieht.

Antje Schiffers Korrekturen auf die vorgetragene Kritik eines der künstlerischen Leiter von *Raumsichten* bewegen sich in zwei Rahmen. In einem ersten greift sie die Kritik auf und distanziert sich wie bereits erwähnt explizit von ihrem Vergangenheitsbezug und unterstreicht den Gegenwarts- und Regionalbezug ihres Konzepts, auch in Bezug auf den möglichen Wiederaufbau von Pflanzen, was in der Kooperation zu entscheiden ist.

Antje Schiffers: *Yeah. It is because this was my starting point and in fact I didn't like it. But maybe I shouldn't even mention it. Because once I mentioned it everybody thinks: ok, she is referring to the past. I should leave it out and not mention it at all. (...)*

In einer weiteren Korrektur nimmt sie eine kritisch distanzierte Haltung zu der Kritik von Roland Nachtigäller ein und bezieht sich dabei auf ihre persönliche(s) Energie, Input, die dem Projekt zu Lebendigkeit ebenso verhelfen wie die älteren Menschen, von deren Interesse an dem Projekt durchaus auszugehen ist. Einen weiteren sozialen Bezugspunkt bietet auch die Haltung der Planerin, Cornelia Baumann, die von der Realisierbarkeit des Projektvorhabens ausgeht, ohne dies in diesem Zusammenhang näher zu begründen.

Antje Schiffers: *I think in my experience it's not desolate, it's just there. I don't find it so difficult. I find it relatively easy. (...) You can doubt it, because it always needs my personal input, it need some personal energy input to make it happen. But that's ok. It's just want I am willing to do.* **Cornelia Baumann:** *Ich seh da kein Problem. Überhaupt nicht. Im Gegenteil.*

Roland Nachtigäller: *But for example yesterday Bernhard Jansen told us, that the museum is about to die. But when these old people die you don't have...*

Antje Schiffers: *Oh yes, because this I do know. (lachen)*

Cornelia Baumann: *Because the people are so old, yes yes.*

Antje Schiffers: *No, no. You better do it now. So then it would be a resource you can't use, but as long it exists it exists.*

[...]

Antje Schiffers: *But it is nice to hear, that you think it's possible here.*

Mit einem Verweis auf die Größe der entstehenden Produkte, deren mögliche Mitnahme nach Hause sowie lokale Interaktionsmöglichkeiten zwischen Menschen der Region mit Touristen über die Verkaufssituation distanziert sie sich von den in der Umgebung fest lokalisierten Kunstwerken, die zugleich als solche sichtbar gemacht werden und damit auch von einer Konvention der Kunstwelt.

In der nun folgenden Plenumssitzung zur „Vorstellung der Ergebnisse“, die am 27.02. 2010 nachmittags stattfindet, stellt die Planerin, Cornelia Baumann zwei der drei vorgestellten Kunstprojekte vor. Dabei entscheidet sie sich, zuerst das Projekt von Antje Schiffers vorzustellen, was

sie im Vergleich zu dem zweiten Projekt von Tea Mäkipää, von dem sie ebenfalls sehr begeistert ist, für unbedingt realisierbar hält.

Die Übersetzungsstrategie, die sie bei der Vorstellung des Projekts verwendet, entspricht der zweiten Übersetzungsstrategie, die bereits im Zuge des ersten Workshops für die planerische Seite herausgearbeitet wurde. Im Prozess der reflexiven Nostrifizierung lässt sie sich noch deutlicher als ihre Kolleg/innen während des ersten Arbeitsforums auf die künstlerische Handlungslogik ein. Sie nimmt mehrfach auf den angedachten partizipativen Ansatz Bezug und lässt sich auch auf eine gewisse Offenheit der Projektsituation ein. Diese Bezugnahme kann vielleicht auch im Sinne einer verbindenden Nähe zum lokalen Kontext zwischen Planerin und Künstlerin sowie aus Perspektive der Planerin im Sinne eines vagen nicht explizierten Impulses für ihre Arbeit und einer Distanznahme zu ihrer eigenen Handlungslogik als Planerin verstanden werden.

Cornelia Baumann:

[...]ist sicher ein ganz spannender Prozess und diese dann in eigens installierten Läden in der Grafschaft verkaufen. Wie konkret dieser erfolgen soll durch wen, das ist noch nicht klar, das ist sicher auch ein Prozess der dann erfolgen müsste, es könnte zum Beispiel sein, dass die Produkte dann an öffentlichen Orten ich sag mal wie ein Gartenabfallsammelplatz präsentiert werden und dort eine selbstverwaltete Kasse aufgebaut wird und der Besucher der Interesse an diesen Produkten hat kauft sie, entweder legt er in das Körbchen was er für angemessen hält oder es steht ein Preis angegeben, wie auch immer, also da sind sicher noch einige Varianten offen.

[...]

Weil es mit einem solchen Projekt aus meiner Erfahrung solange ich hier in der Grafschaft bin, einfach gelingt unglaublich viele Menschen ins Boot zu holen, und es wird eine große Akzeptanz finden. Ich kann Gruppierungen unterschiedlichster Art einbinden, das reicht vom Textiler bis zum Textildesigner über die Landfrauen bis zum Torfstecher die es noch gibt die Torf gestochen haben, bis hin zur modernen Torfproduktion, den Menschen der wirklich recycelt irgendetwas in der Kompostanlage, also all diese Menschen wären einzubinden und sicher auch einfach zu gewinnen.

Zum Abschluss ihrer Präsentation schwingt eine gewisse selbst-reflexive Distanz mit, die immer die Möglichkeit andeutet, dass ihre Übersetzung auch mit Missverständnissen und Nichtverstehen einhergehen kann, da ihr die Logik der Kunstwelt vollkommen fremd ist.

Cornelia Baumann: [...] Das wären aus meiner Sicht die Gedanken und Zusammenfassungen zu dem Projekt, ich hoffe ich habe das richtig wieder gegeben.

Ansonsten ist die planerische Übersetzung der künstlerischen Übersetzung von einem nicht differenzierenden Vorgehen der Subsumtion des Fremden unter das Eigene her zu verstehen und damit lässt sich auch eine Verbindung zu den Kolleg/innen des ersten Workshops herstellen.

Cornelia Baumann: Und so wie Antje Schiffers eben gesagt hat, hat sie das sehr erschreckt was dort dargestellt wurde denn sie hat das Dorferneuerungsprogramm als absolut rückwärts gewandt begriffen. Sie sagt es wird sich dort beschäftigt mit der Tatsache, wir wollen das Pflaster wieder so her richten wie es vor 100 Jahren gewesen ist, wir wollen die Vegetation, ich sag mal Blumenkästen mit Geranien installieren und ähnliches und sie hat gesagt das kann nicht Dorferneuerung sein, bzw. es fehlt der Aspekt der Zukunft der Moderne. Und so ist ihre Idee geboren eine eigene Produktion, eine neue Produktion, mit Produkten die basieren auf Rohstoffen oder auf Traditionen die es in der

Grafschaft gibt eine neue Produktion zu installieren, dazu Menschen aus der Region zusammen zu holen, und diese besagten Produkte dann auch zu verkaufen.

Die Planerin setzt Antje Schiffers Empörung über das Dorferneuerungsprogramm und ihre Distanznahme zu einer leblosen Vergangenheitsbewahrung mit einer Kritik an einer absoluten Rückwärtsgewandtheit gleich. Auch hier scheint ein entwicklungstheoretisches, modernistisches Deutungsmuster auf, dem wir bereits während des ersten Arbeitsforums auf Seite der Planer/innen begegnet sind. In dieser Logik wird Tradition per se mit Rückwärtsgewandtheit gleichgesetzt im Sinne von etwas, was die Entwicklung lähmt. Die „Zukunft der Moderne“ erfordere neue Produkte, die auf Traditionen Bezug nehmen können.

Die Ökonomische Verwertungslogik wie ein entsprechendes marketingorientiertes Vokabular bilden als Teil der planenden Handlungslogik den Rahmen für einen kontinuierenden Prozess der Produktentwicklung und für die vollkommene Subsumtion des Kunstprojekts unter die planerischen utilitaristischen Interessen.

Cornelia Baumann: Diese Produkte selber könnten wieder zu einem Aushängeschild werden, sie könnten vermarktet werden, es könnte durchaus auf Messen als Werbe, als Giveaway für die Grafschaft vermarktet werden. Selbst kleine Produktionsstätten könnten mit auf diese Messen genommen werden, um etwas zu zeigen. Wenn ich sage etwas zu zeigen, und da sehe ich diese gewisse Schwierigkeit, bzw. wo ich sage das muss sehr deutlich heraus kommen, es darf nicht zu sehr rückwärts gerichtet sein. Aus meiner Sicht muss sehr deutlich werden, dass man die Tradition sozusagen als Anstoß nimmt aber der Blick eigentlich in die Zukunft gerichtet ist und man etwas neues schaffen will etwas anderes was andere nicht haben sonst machen wir nichts anderes als Geschichte vermarkten und das sag ich auch recht deutlich, das wird mir teilweise in der Grafschaft schon zuviel getan, wir schaun zu sehr zurück oft anstatt in die Zukunft.

Und auch in diesem Zusammenhang der Projektpräsentation durch eine Planerin reagiert Antje Schiffers mit einer Korrektur ihres Projektverständnisses und ihrer eigenen grundsätzlichen Distanznahme zu jeglichem Vergangenheitsbezug, die sich immer wieder als Gegenstand von Missverständnissen herausgestellt hat.

AS: Kann ich was dazu sagen noch. Also dass die Produkte sich zu sehr mit der Vergangenheit beschäftigen, das ist genauso mein Interesse, ich seh eher, dass es durchaus Möglichkeiten der Frustration gibt, in dem Ganzen, weil es kann sein dass da Produkte rauskommen die gar nicht so prächtig in aller Augen für die Region stehen oder die sich auch gar nicht so gut vermarkten lassen oder die zwar irgendwie wahnsinnig toll sind aber echt keine Bestseller, also davor würde ich warnen, das kann passieren, was natürlich das absolute Privileg ist, weshalb ich es für sinnvoll halte das in so einem Kunstprojekt zu machen, weil wer sonst hat die Freiheit und die finanziellen Möglichkeiten etwas zu entwickeln wo es nicht darum geht, das muss sich verkaufen. Ich hab ja nicht die Notwendigkeit so eine innere Schraube zu haben, die sagt, das verkauft sich nicht das verkauft sich nicht oder so, sondern ich kann sagen, ok ich erzähle damit Geschichten über die Gegend oder jedes Produkt erzählt ja letztlich etwas über die Gegend, aber, von daher, ich finde es ja schön wenn es sich verselbständigt, das ist irgendwie interessant wohin sich das verselbständigen kann, ich bin nur nicht sicher, dass es so viele Markterfolge haben wird.

Sie distanziert sich von der planerischen Übersetzung ihres Kunstvorhabens und hinterfragt die inadäquate Übersetzung, die wiederum auf einer subsumtiven Logik basiert. Sie wendet sich

vehement dagegen, die entstehenden neuen Produkte in ein modernistisches Deutungsmuster einzubetten und dementsprechend eine mit Rückwärtsgewandtheit assoziierte Traditionsorientierung als Hemmnis für eine moderne zukunftsorientierte (Produkt)Entwicklung zu begreifen. Dabei wird zugleich die Kunstarbeit in den Verwertungszusammenhang einer ökonomischen Motiv- und Vermarktungsorientierung gehoben und der spezifische Kunstrahmen des Projekts nicht an(er)kannt. Ihr künstlerisches Hinterfragen von solchen Konventionen lenkt den Blick auf das mögliche Nicht-Funktionieren dieser Produkte, die in dem Kunstrahmen von ökonomischen Verwertungslogiken befreit sind und es ermöglichen die Aufmerksamkeit v.a. auf die Geschichten zu lenken, die sich damit verbinden lassen.

Zusammenfassung

Antje Schiffers künstlerisches Projekt lässt sich entsprechend der beiden Pole, die wir benannt haben, deutlich dem spezifischen Pol zuordnen und kann als gelungener Versuch verstanden werden, das grundlegende Projektziel, eine innovative Verbindung von Raumplanung und Kunst herzustellen, übersetzt zu haben.

Antje Schiffers verbindet in ihrem künstlerischen Konzept, eine ethnographische Annäherung, mit einer vielschichtigen Vertrautheit des regionalen und planerischen Kontexts sowie einer künstlerischen Produktionsweise, die ihren Ausgang in der Tradition der Conceptual Art hat. Dabei nimmt sie Bezug auf das Dorferneuerungsprogramm und dekonstruiert dies auf der Ebene der beteiligten Akteure, der impliziten Handlungslogik, der Zielsetzungen, Deutungsmuster und Entscheidungsweisen.

Inwiefern sie dabei im Sinne des Prinzips der double entrepreneurship (Kagan 2008) handelt und nicht nur die Konventionen außerhalb, sondern auch innerhalb der Kunstwelt hinterfragt, bleibt fraglich. Dies würde beispielsweise auch einen selbst-reflexiven Umgang mit der Komplexität der Annäherungs- und Kooperationssituation in einem unbekanntem Feld und der Möglichkeit der Subsumtion unter die Kunstlogik implizieren.

Abstraktere allgemeine Fragestellungen, wie die Konstruktion von sozialer Identität in Relation zu einer differentiellen Chronologie des Vorherigen, Gegenwärtigen und Nachgängigen, das theoretische Verständnis des Dinglichen in interaktiven Zusammenhängen sowie der Fokus auf nachhaltige common sense orientierte Produktionsweisen und -kreisläufe, scheinen in ihrer Arbeit ebenso auf und lassen das Projekt auch in Nähe zu dem autonomen Pol rücken. Vielleicht macht es die vermeintliche gemeinsame Nähe zu dem lokalen Kontext besonders schwer, sich auf die differente Logik und auch abstrakteren Überlegungen, die hinter dem vermeintlich Konkreten stehen, einzulassen. Dieser Aspekt wurde in den Dialog nicht aufgenommen, wie überhaupt kunstinternes Insiderwissen selten als „privilegiertes Wissen“ in die Kommunikation eingeflossen ist; ein Umstand, der sich positiv auf den Dialog ausgewirkt hat und von dem Bemühen der „Kunst“ zeugt, keine unnötigen Übersetzungshürden einzubauen.

Im Falle der Planer/innen sind zwei Übersetzungsstrategien der Ziele von *raumsichten* und des künstlerischen Projektvorhabens zu unterscheiden, die während beider Arbeitsforen aufgetreten sind.

Die erste Übersetzungsstrategie ist als inadäquates Übersetzen zu verstehen, da die Differenz des Fremden unter das Eigene subsumiert wird. Die zweite Strategie versucht im Prozess der reflexiven Nostrifizierung sich auf die Differenz des Fremden einzulassen unter Zuhilfenahme einer begrenzten Subsumtionslogik unter das Eigene. Für stereotype Vorurteile gegenüber dem Kunstfeld ist dabei kein Raum, im Gegenteil, man kann in mancherlei Hinsicht von einem „positiven“ Vorurteil sprechen, dem Stereotyp eines allmächtigen Kreativitätsdispositivs (Andreas Reckwitz 2012), welches die Künstler/innen aus Sicht der Planer/innen prädestinierte, ungewöhnliche Projektideen zu entwickeln.

Die gemeinsame Nähe bzw. Vertrautheit mit dem lokalen Kontext mag diese tentative Öffnung für die künstlerische Logik gerahmt haben. Doch es handelt sich um keine grundlegende Offenheit, sich auf die Suche nach neuen planenden Wegen zu begeben und sich auf das künstlerische Hinterfragen der planenden Handlungslogik einzulassen. Von planerischer Seite dominiert trotz einer grundlegend unterstützenden Haltung der Moderatorin bei ihrer Vorstellung des Kunstprojekts eine inadäquate übersetzende Haltung, in der das Differente der fremden Handlungslogik unter die Eigene subsumiert wird. Dies meint insbesondere Planungsabläufe, Entscheidungskompetenzen und –selektivitäten, das zugrunde liegende Deutungsmuster moderner Entwicklung sowie utilitaristische Interessen auch im Sinne einer ökonomischen Instrumentalisierung. Doch war eine solche „Einflussnahme“ im Rahmen des Projekts *raumsichten* auch nicht intendiert. Der Dialog sollte seine Wirkung in der entstandenen Kunst zeigen – diese Wirkungen sind am Beispiel von Antje Schiffers Arbeit bereits deutlich geworden.

Im Dialog 2: Hans Schabus

Dialogsituation zwischen Planer/innen und Künstler/innen

Hans Schabus hat sich entschieden an dem dritten Workshop im Rahmen des ersten Arbeitsforums teilzunehmen, bei dem die Planer/innen die spezifischen lokalen Planungsvorhaben den Künstler/innen vorstellen. Dieser dritte Workshop ist mit Engden/Quendorf und Samern: „Flussniederung und Wegesystem“ bezeichnet.

Die Projektzone Engden/Quendorf waren am Vortag im Rahmen der Ortsbegehungen bereits besucht worden, wie in der Vorstellung der Workshops berichtet wird. Während der Ortsbegehung fand eine Begegnung mit dem mäanderförmigen Vechteverlauf in der Projektzone statt. Engden wird als eine „katholische Enklave“ vorgestellt, zu der auch ein Naturschutzgebiet „Engdener-Wüste“ zählt, die nach einer Abweidung entstanden und mittlerweile wieder aufgeforstet und begrünt ist. Quendorf ist in historischer Hinsicht von Interesse, da es ein Schauplatz des 30jährigen Krieges war. Der noch bestehende Ringwall zeugt davon. Für die Projektzone Samern stand die Ortsbegehung zu dem Zeitpunkt des Workshops noch aus. Samern wird mit „Vechter Renaturierung“ assoziiert. Dabei gehe es v.a. um das Waldgebiet Samerott, das allerdings während der Ortsbegehung aus Zeitgründen nicht besucht werden könne. Bedeutsam sei allerdings, dass es sich um einen „Markwald“ handeln würde, der sich seit Jahrhunderten im Besitz der Gemeinde bzw. der Kommune befinde, was diesen Wald von dem Bentheimer Wald, der in fürstlichen Privatbesitz ist, unterscheidet.

Verwaltungsangelegenheiten sowie die Bewirtschaftung werde im Samerott bis heute kollektiv gelöst.(Olbrich AF1).

Der Workshop hat am 14. November stattgefunden. Neben einem weiteren Künstler, Christoph Schäfer, nahmen daran Johann Bardenhorst „vom Grafschaft Bentheim Tourismus“, Dieter Jäckel, „Wasser und Bodenwirtschaft des Landkreises Grafschaft Bentheim“ sowie Gundula von Herz teil, die in der unteren Naturschutzbehörde des Landkreises Grafschaft Bentheim arbeitet. Moderiert wurde der Workshop von Heike Pflingsten. (Olbrich, AF1 14.11.09, S.5)

Die Vorstellungssituation zu Beginn des Workshops scheint symptomatisch für die Dialogsituation zwischen den verschiedenen Akteur/innen zu sein. Die Planer/innen stellen sich mit ihren jeweiligen Zuständigkeitsbereichen vor. Frau von Herz verweist auf die widerstreitenden Interessen der in dieser Runde vertretenden Abteilungen aus dem Planungsbereich, wobei auch eine Annäherung des Wasserbaus an den Naturschutz beobachtbar sei. Diese widerstreitende wie auch um Einigungen bemühte Kommunikation durchzieht ebenso den Dialog wie die verschiedenen Weisen der beiden Künstler mit der Situation, der planerischen Handlungslogik und den lokalen Kontextbezügen der Planungsvorhaben oder Themenbereiche umzugehen.

Hans Schabus stellt sich als Bildhauer aus Wien vor. Die Nachfragen des Künstlers Christoph Schäfer zu seinen Arbeiten belässt er im Abstrakten und Vagen. Er beschäftigt sich mit Mobilität und Flexibilität in Systemen im weitesten Sinne, auch im Bezug auf Menschen. Christoph Schäfer bezeichnet sich als Konzeptkünstler und beschreibt exemplarisch eine Intervention im Hamburger Projekt Park Fiction. Er verdeutlicht, dass seine künstlerische Arbeit auf konkrete Erfahrungen mit Akteuren der Planung zurückgreifen kann und dass er es nicht nur gewohnt ist am spezifischen Pol anzusetzen, sondern künstlerische Ansätze, die diesen Weg vermeiden, aus seiner Sicht auch problematisch sind. Entsprechend fragt er den am autonomen Pol angesiedelten Hans Schabus *Was machst du? Ich weiß es wirklich nicht...*

Die Künstler beteiligen sich in unterschiedlichem Maße an der Dialogsituation. Hans Schabus hält sich zurück, stellt selten konkretere thematisch fokussierte Nachfragen oder zeigt ein zustimmendes oder widersprechendes Dialogverhalten. Im Sinne unserer Zuordnung seiner Arbeit zum autonomen Pol, die sich auch in der Darstellungsweise von Hans Schabus angedeutet findet, lässt sich seine Haltung in und zu der Dialogsituation als eine unmittelbar distanzierte beschreiben. Christoph Schäfer stellt viele Fragen und Nachfragen in verschiedener Weise.

Im weiteren Verlauf von Arbeitsforum 1 wird klar, dass der Künstler Hans Schabus bereits mit einer künstlerischen Idee angereist ist. Auch dies ermöglicht ihm, zumindest in der ersten Phase des Arbeitsforums eine distanzierte Haltung einzunehmen. Wir dokumentieren die Passage, in der sein „Brückenthema“ aufgenommen wurde.

Gundula von Herz: *Ich glaub, die Brücke gibt's auch gar nicht mehr. Die ist, glaube ich, abgebrochen worden.*

Dieter Jäckel: *Die habe ich wegmachen lassen.*

Gundula von Herz: *Sehen Sie, das ist ja schon ein Kunstwerk an sich.*

Christoph Schäfer: *Eben.*

Dieter Jäckel: *Das war nur ein Hindernis am Altausbau.*

Christoph Schäfer: *Jetzt haben Sie dem Schabus schon die Arbeit versaut. (lacht)*

Hans Schabus: *(ironisch) Ich fahr auch ab. Sofort... das wär's jetzt gewesen. (Christoph Schäfer lacht)*

Dieter Jäckel: *Die Balken sind auch schon verheizt.*

Die Präsenz von Hans Schabus in der Dialogsituation des Projekts *raumsichten* ändert sich bei seiner Teilnahme im Arbeitsforum 2. Hier stellt er in einem der vier Workshops am 27.02.2012, in dem auch die Künstlerin Lara Almarcegui platziert ist, seine Arbeit vor.

Der Kerngedanke seines Projekts bezieht sich auf eine *ausrangierte, aber intakte Brücke, die in die Grafschaft Bentheim transportiert und ohne Verkehrsanschluss über die Vechte gelegt* wird. Diese frei in der Landschaft stehende Brücke *streift ihren ursprünglichen Standort ebenso ab wie das Verkehrsnetz, an dem sie hängt*.¹³ Für die zur Skulptur zu ernennende Brücke ist ein freier Standort im Vechte-Tal in der Landschaft vorgesehen. Offen ist die Herkunft der Brücke.

Im Anschluss an seine Projektvorstellung entzündet sich eine eingehende Diskussion, die insbesondere zwischen Hans Schabus sowie verschiedenen Planer/innen (u.a. Hans Werner Schwarz und Ulrich Meyer Spethmann) stattgefunden hat.

Von planerischer Seite wird zunächst eine Verbindung zwischen der vormaligen Funktion der Brücke als Eisenbahnbrücke und dem gegenwärtigen lokalpolitischen Bestreben hergestellt, für den Privat- und Güterverkehr in einem regionalen wie überregionalen Verbundsystem brachliegende Gleise wiederzueröffnen bzw. an entsprechender Stelle wieder neu zu verlegen. Teilweise handelt es sich um bereits realisierte Vorhaben, wie z.B. der Rekultivierung einer IC-Strecke durch Regionalzüge. Teilweise handelt es sich um Projektideen, die realisiert werden sollten wie z.B. der Ausbau der Güterzuggleise für den zunehmenden Gütertransport zum Rotterdamer Hafen. Damit sollen zum individuellen PKW alternative öffentliche Verkehrsmodalitäten geschaffen wie auch der Zunahme von Güterverkehr und Überlastung einzelner Strecken begegnet werden.

Von planerischer Seite vollzieht sich die erste Annäherung an das Projektvorhaben von Hans Schabus in einer begeisterten Bewegtheit. Im Zuge der reflexiven Nostrifizierung wird die Brücken-Skulptur im Hinblick auf ihre vormalige Funktion als Eisenbahnbrücke kommuniziert. Die Zuschreibung einer Symbolhaftigkeit knüpft per se (reflexiv) an die fremde künstlerische Handlungslogik an. Der hergestellte Symbolbezug impliziert eine gewisse Subsumtion der Differenz des Projektvorhabens unter das Eigene, d.h. unter die lokale, gegenwärtige und visionäre Reaktivierung der Schiennutzung wie auch unter die lokale Vertrautheit mit der metaphorischen Seite des Brückenschlags in Grenzsituationen.

HWS: Von daher, ich kann dem schon was abgewinnen in der Symbolik, wobei wir den Brückenschlag eigentlich, den haben wir ja schon am Grenzübergang in Dänekamp, dort schon mal visualisiert, aber die Bedeutung der Schiene für die Grafschaft, die ist definitiv wichtiger denn je. (...) Also insofern, Schiene ist in der Tat ein richtig gutes Thema, wobei Stilllegung von Strecken ist kein Thema mehr, eher Nutzung, Vitalisierung.

Hans Schabus lässt sich darauf ein, mit einer leicht verfremdenden Distanz:

Hans Schabus: *Jaja, genau, auf jeden Fall. Im weitesten Sinne wäre das ja quasi eine Aufforderung an die Nutzung.*

HWS: *Ja genau, wir wollen die... gebt uns ne alte Eisenbahnbrücke und wir bauen eine neue Bahnlinie, sei es nur eine Fahrradlinie.*

¹³ http://www.raumsichten.org/fileadmin/user_upload/pdf_aktualisiert_2012_dt/schabus_lassnitz_01.pdf

Neben der Übersetzung der Kunstarbeit in eine Symbolhaftigkeit mit lokalem Kontextbezug der Schiene und von Grenzdarstellungen in Perspektive des Planers, zeichnet sich eine weitere Dialogperspektive ab, die die Realisierbarkeit des Projektvorhabens in der Vechte-Aue kritisch hinterfragt und nach alternativen Standortmöglichkeiten fragt.

Planung: *Also ich sag das nur deshalb, weil ich immer so im Hinterkopf habe, dass da gerade so Natur- und Umweltschutzverbände sehr empfindlich reagieren, wenn man dort in der Aue so was konstruiert. Da könnte ich mir vorstellen, dass es dort ein Veto gibt, dass man als gerade da sagt, das ist nicht das was wir haben wollen.*

Es wird kommuniziert, dass eine beobachtbare, langsame Annäherung an eine naturschützende Haltung dafür Sorge, die gesetzten Fixpunkte zu entfernen und *dass das Flussbett variabel sein darf, dem Fluss mehr Raum [zu] lassen*. Abbrüche, Schleifen und Überschwemmungen sind in dieser Perspektive nun wieder möglich. Die Brückenkonstruktion von Hans Schabus würde mit ihrer notwendigen Befestigung am Ufer jedoch neue Fixpunkte erfordern. Es entspinnt sich eine dialogische Situation, die auf die jeweiligen Argumente Bezug zu nehmen sucht. Hans Schabus sucht Gegenargumente.

Hans Schabus: Aber es gibt auch jetzt Brücken. Es gibt ja jetzt Brücken dort, die sind auch fundamentierte. (...) Außerdem, also so wie ich jetzt Flussläufe verstehe, wenn man jetzt ein gerades Stück hat, wird sich viel weniger tun in einem Flusslauf, als wenn er anfängt zu mäandern. Da bricht dann da was weg, dann geht das Wasser wieder dahin, bricht da was weg, also je mehr, also wo er mäandert, dort neigt der Fluss natürlich mehr zu mäandern. Dort wo er gerade läuft, wird er mehr oder weniger gerade laufen, ja. Vielleicht mit, weiß ich nicht, mit kleinen Abweichungen, aber...

Zugleich lässt er sich aber auch auf die naturschützende Position ein.

Hans Schabus: Da muss man sich überlegen wie das jetzt dann da ausschauen kann, also ich könnt mir auch vorstellen, dass das nicht ich möchte da keine fundamentierte Uferböschung haben jetzt zum Beispiel, bei diesem Projekt. Ja, sondern dass die Fundamente da weiter innen sitzen, dass wenn der Fluss, weiß nicht, 10m von Böschung zu Böschung hat, und die Brücke hat sagen wir mal 16m oder 18m, dass die Fundamente dann auch diese 3m innerhalb der Böschung liegen, ja. Und gar nicht sichtbar jetzt, also dass die Uferböschung auf jeden Fall trotzdem noch wandern kann.

Von Seiten der Planung wird das Gegenargument aufgegriffen, dass es doch auch alte fixierte Brücken gebe. Dies wird verbunden mit der naturschützenden Perspektive, alte Brücken, die inzwischen abgetragen sind, *wieder mit aufzunehmen*. Auch an dieser Stelle hakt Hans Schabus interessiert nach mit einer Frage nach der vormaligen Nutzungsweise dieser alten Brücken. Diese Möglichkeit wird jedoch nicht weiter verfolgt.

Im Folgenden wird nach alternativen Standortmöglichkeiten für die Brücke gesucht. Dabei kommt die Kreuzung eines projektierten Radwegs, der die Vechte kreuzt ebenso ins Spiel wie der Vorschlag, die Brücke über den Kanal zu setzen, um Naturschutzauflagen zu entgehen. Diesem Vorschlag von Lara Almarcegui begegnen einer der Planer wie auch Hans Schabus kritisch.

Planung: *Aber ich denke gerade der Charme der Idee, der ist mit dem Fluss verbunden, nicht mit dem Kanal.*

Hans Schabus: *Jaja, das glaube ich auch. Eben und es geht ja letztlich auch um Identität, also jetzt von, es ist auch, es spricht eine Industriekultur an, die verloren geht, die wird überall verschrottet und kommt weg, und die woanders nicht mehr gebraucht wird, um sie hier sozusagen einer übergeordneten Nutzung wieder zuzuführen. Also es ist dann auch wieder so ein Identitätstransfer im weitesten Sinne und im besten Falle ist diese Brücke, steht sie in einem Verhältnis zu dem Ort, wo sie herkommt. Also das bleibt natürlich noch zu recherchieren.*

Von planerischer Seite wird an den Gedanken des Identitätsverlusts im Hinblick auf den möglichen vormaligen industriekulturellen Kontext angeknüpft. Mit dem Vorschlag, für den neuen Standort der Brücke einen Punkt bei Schüttdorf zu wählen, wo eine alte Brücke aus der Industriezeit abgerissen wurde, wird der Identitätsverlust auf den eigenen Kontext übertragen. Eine solche Verbindung zu dem eigenen Kontext ermöglicht es, die Brücke aus einem fremden Kontext und im fremden Kontext einer künstlerischen Handlungslogik stehend nicht als Fremdkörper erscheinen zu lassen. In diesem argumentativen Zusammenhang wird die künstlerische Produktion nicht in ihrer Differenz im Hinblick auf den Identitätstransfer sowie eine offene übergeordnete Nutzung verstanden.

HWS: *(...) Nur insofern gabs gerade in Schüttdorf einen Brückenabriss und es gibt auch eine Industriekultur natürlich in Schüttdorf. Von daher wär so eine Brücke sicher kein Fremdkörper. Nicht an der Stelle. Denn sie haben nun gerade bewusst entschieden die Brücke abzureißen.*

Naturschützende Einwände würden jedoch gegen diesen Standort ebenso sprechen wie auch derjenige, mit dem Standort in einem besiedelten Gebiet in Schüttdorf die künstlerische Idee nicht „richtig“ aufzunehmen.

Planung: *Aber das ist hier nur eine Fußgänger- und Fahrradbrücke. Und die nicht sehr attraktiv ist. Aber ich möchte, dass ihre Idee auch richtig aufgenommen wird. Ich glaube es hat kein Sinn das in Schüttdorf im besiedelten Bereich.*

In dieser differierten Perspektive der Planung scheint eine Offenheit, ein Verständnis für die künstlerische Arbeit in ihrer Differenz auf, die einen Standort braucht, bei dem sich eine offene übergeordnete Nutzung entfalten kann. Ein Standort in der romantischen Landschaft, der *Elemente der Drehung* ermöglicht, wie Hans Schabus in seinem anschließenden Beitrag kommentiert.

In den pointierten dialogischen Sequenzen wird Hans Schabus Bemühen deutlich, sich auf die Übersetzungen seines Projekts aus verschiedenen planerischen Perspektiven einzulassen und diesen zu begegnen. Zugleich findet Hans Schabus Wege, sich bzw. seine künstlerische Arbeit von den lokalbezogenen, auf Eindeutigkeit bedachten wie letztlich subsumtiven Übersetzungsweisen nicht vereinnahmen zu lassen. Dabei handelt es sich um leicht verfremdende Strategien, Gegenargumente, Distanznahmen und nicht zuletzt die pointierte Artikulation seines aus Sicht der Planung abstrakten Kunstverständnisses. Diese wird zum Ende der dialogischen Situation dieses Workshops durch Hans Werner Schwarz erneutes Insistieren ein Stückweit provoziert, mit dem Projektvorhaben vorgängige, gegenwärtige wie nachgängige (Lokal)Bezüge um die Reaktivierung des öffentlichen Nachverkehrs deutlicher herzustellen und die künstlerische Arbeit unter lokale planerische Interessen zu subsumieren.

HWS: *Wobei es mir wichtig wäre, jetzt nur als Außenstehender, dass man die Bezüge noch stärker herausarbeitet und dabei ist nicht nur die allgemeine Geschichte der Deaktivierung von*

Schienenstrecken interessant, sondern auch die aktuelle Geschichte. Ob man da eine Verbindung herstellen kann...

Hans Schabus: *Wie meinen Sie, also die Verbindung von...*

HWS: *Die aktuellen Projekte. Sie werden ja nicht den Brückenschlag als solchen nehmen wollen. Sie haben ja eine Beziehung zur Industriekultur bzw. zur Funktion von Bahnlinien als auch verbindende öffentliche Infrastruktur herstellen wollen. Dass das noch stärker in den aktuellen Planungen wiederzufinden würde sicherlich das Projekt nochmal, aus meiner Sicht jetzt, attraktivieren. Wenn man dem eine gewisse Symbolik...*

In dieser Passage wird Hans Schabus Idee leicht erkennbar einer Instrumentalisierung zugeführt: Hinter dem Hinweis auf eine *gewisse Symbolik* verbirgt sich der Versuch lokalpolitisch zu profitieren im Sinne einer gesteigerten Aufmerksamkeitsökonomie. Der Künstler spürt, dass er an dieser Stelle auf sich als dem „Anderen“ bestehen muss.

Hans Schabus: *Ja. Nein, für mich in letzter Konsequenz ist es natürlich eine skulpturale Geste. Ich bin Bildhauer und das ist letztlich sind auch genau die Mittel des Kontrast wieder wichtig um Dinge zu veranschaulichen. Und für mich ist das auch eine sehr poetische Arbeit, im besten Falle, also wenn ich mir das jetzt so vorstelle. Dass man, wenn man jetzt, sich in dieser Landschaft bewegt oder entlang eines Radfahrweges fährt und plötzlich taucht so eine Brücke auf, also dass das auch... Mir gehts sozusagen nicht nur um einen faktischen Habitus oder um eine faktische Nachvollziehbarkeit oder quasi, sondern auch um einen Denkraum oder Möglichkeit zu haben, der sich auftun kann.*

Im weiteren Austausch mit den Planer/innen schließt Hans Schabus weitere Aspekte an. Von einer geplanten *Zwecklosigkeit* ausgehend, lässt sich danach ein Raum von Möglichkeiten aufspannen, der auf subjektive Bedeutungen und Wertigkeiten von Dingen verweisen kann, die Verschiedenartigkeit individuell betrachtender Perspektivität und (Nicht) Übersetzbarkeit der Symbolik verdeutlicht und neue Metaphern wie z.B. die der Mobilität, in den Blick zu heben vermag.

Vielleicht lässt sich dies abschließend auch mit einem Verständnis der künstlerischen Arbeit verbinden, die auf subtile Weise zu einem Hinterfragen der eigenen Ver- oder auch Gefangenheit in alltägliche professions(un)spezifische Konventionen, Handlungslogiken, Deutungsweisen und zur Suche nach neuen Möglichkeits-, Denk- und Handlungsräumen anregt. Auf dieser abstrakteren Ebene lässt sich auch ein lokalspezifischer Bezug im Sinne einer Anregung herstellen, die planerischen Perspektivität in ihrer konventionellen Handlungslogik zu hinterfragen und nach neuen planerischen Wegen zu suchen. Diese letzten Dialogsequenzen lassen sich auch so verstehen, dass von planender Seite einige subtile Öffnungen sichtbar werden, sich auf die vielleicht eher fremde abstrakte Komplexität der Arbeit und das spezifische Vokabular des Kunstfeldes (ansatzweise) einzulassen und sich ohne Berührungängste und unreflektiertes subsumierendes ‚Verlangen‘ ein Bild davon zu machen.

Planung: *Es muss auch ein bißchen verfremden. (...)*

HWS: *Ja, Fantasie, Poesie, Faszination... (...)*

Planung: *Ich denke auch, diese Symbolik, die wird sich für den Betrachter jeweils individuell erschließen... (...)*

Aber dieser Aspekt der Mobilität, der ja auch allumfassend ist und verschiedene, ob es nun Revitalisierung oder Rückbau oder rückwärts., vorwärts oder sonst was, der ist ja übergreifend da halt. Also von daher denke ich auch, dass die Aspekte so und so inhärent sind.

Während der Plenumssitzung zur „Vorstellung der Ergebnisse“, die am 27.02. 10 nachmittags stattfindet, übernimmt Frau Hock vom Amt für Stadtentwicklung die Präsentation der Kunstprojekte. Frau Hock entscheidet sich erst das Projektvorhaben von Lara Almarcegui vorzustellen, um sich dann dem Vorhaben von Hans Schabus zuzuwenden.

Als zentral für Hans Schabus Projektvorhaben begreift Frau Hock den Transfer einer stillgelegten Eisenbahnbrücke *von einem Standort hier in der Region an einen anderen Ort ab der Vechte*, um diese dort *in einem naturbelassenen Raum an der Vechte* wieder anzubringen. Um von dem konkreten Objekttransfer auf die zunehmend abstraktere Ebene des Vorhabens zu gelangen, setzt sie bei der künstlerischen Betrachtungsweise oder auch der Konvention der künstlerischen Intentionalität an, und fixiert diese in einem Verständnis des transferierten Objekts als *Wegeverbindung*, die sie in einer weiteren Sequenz als Radwegeverbindung konkretisiert und dann in ihrer Form als Skulptur benannt wird.

In der Präsentationsituation unterbricht sie sich selbst bei zunehmender Distanz zu der konkreten Objektbeschreibung und Bewegung zu abstrakteren Fragen der künstlerischen Arbeit mit mehrmaligen impliziten und expliziten Nachfragen, um sich bei Hans Schabus zu vergewissern, der diese jeweils mit einem Ja bestätigt.

Mit diesen Nachfragen scheint sie einen Umgang mit einer gewissen Unsicherheit zu suchen, diese auch im Verlauf der Arbeitsforen als abstrakter markierte Arbeit zu verstehen. Ihr „Verständnisproblem“, auf das sie im Zusammenhang mit der Konkretisierung der künstlerischen Betrachtung der Arbeit als „Radwegeverbindung“ verweist, mag dafür symptomatisch sein.

Sie lässt sich ein auf die Fremdheit und Differenz der Kunstarbeit, kann im Prozess der reflexiven Nostrifizierung bei zunehmender Abstraktion keine Beziehung zu dem Eigenen herstellen, da ihr das Vorwissen fehlt bzw. das Zutrauen, sich von der Abstraktion ein eigenes ‚Bild‘ zu machen. Um mit dieser Unsicherheit, vielleicht auch Berührungsängsten, in der Präsentationssituation umzugehen, wählt sie nicht einen subsumtiven Ansatz. Sie lässt die unverstandene Differenz der fremden künstlerischen Handlungslogik für sich stehen und gibt das Wort an den Biologen Ulrich Meyer Spethmann weiter, mit der Bitte die Vorstellung zu vertiefen und beteiligt sich nicht weiter an der folgenden Diskussion.

In der Fortsetzung der Projektvorstellung verweist der Biologe, Ulrich Meyer Spethmann, auf eine weitere symbolische Ebene des Projektvorhabens von Hans Schabus, die er mit einer „Art Verfremdung“ assoziiert, die die Verpflanzung eines großen Bauwerks aus einem Raum in einen ebenfalls naturnahen, außerörtlichen Raum in die Landschaft bringt. In seiner Übersetzung des Projektvorhabens, lässt er sich ebenfalls darauf ein, stellt zugleich eine Verbindung zu eigenen professionellen Perspektiven her. Dabei hebt er auf das mögliche Konfliktpotential ab, wenn der Standort in dem Au-Gebiet liegen würde, wofür die Überlegung im Raum steht, *dem Fluss wieder ein bisschen mehr Raum zu geben* und dieser durch die Brücke wieder beschnitten würde. Mit seinem Vorschlag, eine der vorhandenen Brücken zu nutzen, stellt er eine objektkonkrete Verbindung zu der zu transferierenden Brücke her und verliert dabei die künstlerische Arbeit aus dem Blick.

Die anschließende Diskussion findet v.a. zwischen Hans Schabus, einem der weiteren Künstler, Benjamin Bergmann und der Planerin Cornelia Baumann, die das Projekt von Antje Schiffers vorgestellt hat, statt.

Dabei beziehen sich die Nachfragen auf die zu transferierende Brücke und auf ihr sichtbares Verweispotential für die vormalige Nutzungsweise als Eisenbahnbrücke.

Benjamin Bergmann: Die Schienen bei der Brücke, die würden noch sichtbar sein? Sind Eisenbahnbrücken als solche erkennbar wenn die Schienen weg sind?

Diese zentrale Nachfrage, um die sich die weitere Dialogsituation entspinnt, trägt dazu bei ein tiefergehendes Verständnis von der künstlerischen Produktion in ihrem möglichen abstrakten Verweisungszusammenhang aus der Perspektive von Hans Schabus zu entwickeln.

Mit der chronologischen Verortung der Brücken-Transformation versucht Hans Schabus zunächst der Nachfrage auf einer ‚konkreteren‘ Ebene zu begegnen und zugleich ein Argument zu gewinnen, das ein so eindeutiges Zitat wie eine reale Schiene überflüssig macht. Eine solche Verortung nimmt er im Entstehungs- und Verwendungskontext zur Zeit der industriellen Entwicklung und v.a. im Sinne einer *Archäologie in die Zukunft* vor, nach der die Brücke als *das erste Element* verstehbar wird *bis die Eisenbahn wiederkommt*.

Hans Schabus: Ehm, also ich seh das auch aus einem bestimmten recycling Gedanken heraus, also dass man Dinge wiederverwendet, ihnen eine andere Nutzung zuführt, quasi in eine andere Richtung hin kontextualisiert, mir gehts nicht um Realismus, also mich interessiert der Realismus nicht an so einer Arbeit, sondern weitesten Sinne vielleicht die Konfrontation, die Poetisierung Von Gegenständen, und Von Industriekultur im besten Sinne jetzt, also mit dieser Sache, und da sind mir die Eisenbahnschienen viel zu viel Zitat, mir geht es nicht ums Zitat, mir geht es um eine Funktion und eh um eine Transformation und diese location woanders hinbringen und eh ja.

Die Nachfrage nach dem eindeutig decodierbaren sichtbaren, realen Objekt evoziert nahezu seinen Widerspruch im Sinne einer Andeutung eines vielschichtigen Verständnisses und Zugangs zu einem solchen Objekt und ‚seiner‘ Transformation. Es geht ihm nicht um den Realismus des Objekts, sondern um eine imaginative, ästhetisierende Öffnung im Umgang mit diesem Gegenstand, eine Einladung sich Wege der Auseinandersetzung zu suchen, was auch einer planenden Handlungslogik widerstrebt. Darin mag auch eine hintergründige Übersetzung des zentralen Projektziels von *raumsichten* liegen, neue Wege der Zusammenführung zwischen Planung und Kunst zu suchen und dies ‚vordergründig‘ auf der Ebene des abstrakten Hinterfragens von konventionalisierten Umgangsweisen mit Gegenständen zu tun, was sich auch auf andere Handlungslogiken übertragen lässt.

Die Planerin Cornelia Baumann knüpft in ihrer Nachfrage zu der Arbeit von Hans Schabus an den sprachlichen Duktus vom industriellen Abbruch ihrer Vorredner an, wenn sie beispielsweise davon spricht, *der Warenverkehr (...) der ist abgebrochen*. Sie übersetzt die von Hans Schabus angedachte transformierte Funktion der Brücke implizit im Sinne einer Archäologie der Zukunft in den konkreten ländlichen Rahmen und in eine mögliche Refunktionalisierung der Gleissysteme, Bahnstationen, die früheren Warenverkehr getragen haben. Bei ihrem Hinterfragen des Projektvorhabens folgt sie einer

Konvention, Kunstobjekte wahrzunehmen und stellt aber keinen differenzierenden Bezug zur spezifischen künstlerischen Produktion und zum abstrakten Verweisungszusammenhang zeitgenössischer Kunst und ihrer Rezeption her. Vielmehr macht sie die zuschreibbaren Sinngehalte der Arbeit an einer Intentionalität bzw. eindeutig zu decodierbaren Botschaft des Künstlers und an der Sichtbarkeit der Schienen fest. Vor diesem Hintergrund artikuliert sie ihre *Sorge, dass nicht die Botschaft genügend überkommt*.

Die öffentliche Debatte um den Entwurf von Hans Schabus

In der Präsentation des Projektvorhabens von Hans Schabus durch den Biologen Ulrich Meyer Spethmann ist bereits aus naturschützender Perspektive Skepsis angeklungen, was die Realisierung des Projekt an dem vorgesehenen Standort in der Vechte Aue von Samern anbelangt. Das vermutete Konfliktpotential hat sich in der Folgezeit nach der Auswahl des Vorhabens durch die Jury in verschiedenerlei Hinsicht entzündet.

Wir möchten abschließend die kritische, öffentlich geführte Debatte bzw. den Dialog zwischen Hans Schabus, der künstlerischen Leitung von *raumsichten* sowie den Bürger/innen und politischen Gremien in Samern und Ohne sehr pointiert vorstellen, ohne dezidiert die verschiedenen Übersetzungsstrategien in den interpretierenden Blick zu nehmen. Dabei beziehen wir uns v.a. auf das Ergebnisprotokoll der Bürgerversammlung für *raumsichten* am 01.11.2011 und die mediale Übersetzung des Dialogs in den Graftschafter Nachrichten in einem Zeitraum von 2011-2012. „Künstler Schabus informiert über Brückenskulptur“, so titeln die Graftschafter Nachrichten im Mai 2011, um eine Veranstaltung anzukündigen, in der sich Bürger/innen von Samern über das Projekt informieren können¹⁴. Der wenige Tage darauf folgende Artikel ist mit „Gegensätze nicht zu überbrücken. Monumentales „Raumsichten“-Projekt in Samern umstritten“ überschrieben¹⁵. Die Metapher des Überbrückens rahmt zugleich auch den letzten Artikel dieser thematisch fokussierten Reihe, der mit „Ein gelungener Brückenschlag. Eisenbahnbrücke für *Raumsichten*-Skulptur „Laßnitz“ in Ohne erfolgreich installiert“ in Ober- und Untertitel überschrieben und ein dreiviertel Jahr später erschienen ist.¹⁶ In der Zwischenzeit steht eine kontroverse Debatte, eine Abstimmung, die mit einem klaren Votum gegen den Standort in Samern ausgefallen ist sowie die Suche nach einem neuen Standort, der in Ohne gefunden werden konnte.

Zentrale Kritikpunkte, die von den Bürger/innen in Samern artikuliert worden sind, lassen sich durch diese medienspezifische Brille nachvollziehen. Bei der Begegnung zwischen Künstler, künstlerischer Leitung und Bürger/innen von Samern im Mai 2011 kondensierte sich die ablehnende Haltung der (nicht kunstinteressierten) Bürger/innen in einem grundlegenden Unverständnis für die abstrakte Arbeit und in dem Gefühl der ‚Subsumtion‘ unter künstlerische Interessen und Gestaltungsweisen.

¹⁴ <http://www.gn-online.de/de/lokales/obergrafschaft/artikel.html?artikelid=397655&n=K%C3%BCnstler+Schabus+informiert+%C3%BCber+Br%C3%BCckenskulptur>

¹⁵ <http://www.gn-online.de/de/lokales/obergrafschaft/artikel.html?artikelid=398268&n=Gegens%C3%A4tze+nicht+zu+%C3%BCberbr%C3%BCcken>

¹⁶ <http://www.gn-online.de/de/lokales/obergrafschaft/artikel.html?artikelid=419297&n=Ein+gelungener+Br%C3%BCckenschlag+>

„Für die Menschen, die hier leben, wird das keine Skulptur sein, sondern ein Bauwerk, das man ihnen vor die Nase setzt und das ihnen womöglich nicht gefällt“, sagte ein Sameraner und erntete dafür Applaus: „Da kommt jemand ins Vechtetal, in unser kleines Wohnzimmer, und macht sich Gedanken, wie das hier auszusehen hat.“ Für den kunstinteressierten Besucher sei die Brückenskulptur „kurzfristig vielleicht eine gute Sache“, hieß es aus dem Publikum: „Aber wir müssen zehn Jahre oder länger damit leben. Da haben wir uns schnell dran wund gesehen“¹⁷.

Als mit dieser Haltung verknüpft lässt sich auch das grundlegende Unverständnis verstehen, das sich auf den angedachten Standort der zu transferierenden Brücke in der Nähe diverser anderer funktionsfähiger Brücken bezieht. Weitere kritische Nachfragen richteten sich wie von dem Biologen Meyer-Spethmann erwartet gegen ein erneutes Hindernis im Überschwemmungsgebiet, gegen die entstehenden Kosten für Transport und Aufbau¹⁸. „Kunstverständiger“ scheint sich die folgende Zustimmung zu artikulieren: „»Der Künstler hat heute schon geschafft, was er will«, fasste am Ende ein Besucher zusammen: »Er hat ganz viele Menschen in Aufruhr versetzt, zum Nachdenken gebracht«“¹⁹.

In den folgenden Monaten verdichten sich die aversiven Haltungen dem Projekt gegenüber in einer nicht öffentlich gemachten Abstimmung, die eindeutig zu dessen Ungunsten ausfiel²⁰. Weitere Kritikpunkte, die hervorgebracht werden, artikulieren sich in Sicherheitsbedenken sowie im Vergleich zu dem Projektvorhaben von Christoph Schäfer in Sammerrott in einem mangelnden direkten Bezug zum lokalen Kontext des Standortes. „In erster Linie aber ärgert es offenbar viele Sameraner, dass sie nicht frühzeitig an der Diskussion beteiligt wurden. »Wenn die Öffentlichkeit nicht in die Verplanung öffentlichen Raumes eingebunden ist, dann ist solch ein Kunstprojekt doch reiner Selbstzweck für Künstler und Kreisverwaltung«, kritisiert ein Anlieger“²¹.

Wenige Zeit später wurde dann Ende September kommuniziert, dass sich die Bürger/innen durchgesetzt hätten und ein Privateigentümer seine notwendige Einwilligung nicht erteilt hätte, sein Grundstück zu betreten und die Brücke darüber zu transportieren.²² Hans Schabus habe bereits ein Alternativkonzept entwickelt, „nach dem die Brückenskulptur auf einem Sockel in der freien

¹⁷ <http://www.gn-online.de/de/lokales/obergrafschaft/artikel.html?artikelid=398268&n=Gegens%C3%A4tze+nicht+zu+%C3%BCber%C3%BCcken>

¹⁸ <http://www.gn-online.de/de/lokales/obergrafschaft/artikel.html?artikelid=398268&n=Gegens%C3%A4tze+nicht+zu+%C3%BCber%C3%BCcken>

¹⁹ <http://www.gn-online.de/de/lokales/obergrafschaft/artikel.html?artikelid=398268&n=Gegens%C3%A4tze+nicht+zu+%C3%BCber%C3%BCcken>

²⁰ <http://www.gn-online.de/de/lokales/obergrafschaft/artikel.html?artikelid=404948&n=Br%C3%BCcke+spaltet+Samern>

²¹ <http://www.gn-online.de/de/lokales/obergrafschaft/artikel.html?artikelid=404948&n=Br%C3%BCcke+spaltet+Samern>

²² <http://www.gn-online.de/de/lokales/obergrafschaft/artikel.html?artikelid=407074&n=Neuer+Standort+f%C3%BCr+Br%C3%BCcken-Skulptur>

Landschaft abseits des Flusses aufgestellt wird“²³. Zugleich habe Herr Jansen betont, dass an der Überlegung, die Brücke über die Vechte zu legen, festgehalten werde. Es müsse davon ausgegangen werden, dass es schwierig werde eine geeignete Fläche zu finden, mit der auch der Künstler einverstanden sei. Hans Schabus werde sich erneut auf den Weg machen und auf die Suche nach einem neuen Standort begeben.²⁴ Am 1. November 2011 fand dann die BürgerInnenversammlung in Ohne statt, wo Hans Schabus und die künstlerische Leitung mit den Bürger/innen und Politiker/innen einen alternativen Standort diskutierte.

Kritische Stimmen, die sich in die aus Samern einreihen lassen oder auch neue kritische Fragen, wie z.B. nach Details wie „Haftung, wer ist Inhaber der Brücke, wer bezahlt den Unterhalt und die Reparaturen“ sind während der Bürgerversammlung in Ohne auch präsent²⁵. Doch Resultat der Versammlung war eine positive Einstellung der Öffentlichkeit gegenüber dem Projekt Brücke²⁶, die sich zugleich in die grundlegende Befürwortung von politischer Seite der Bürgermeister wie auch der betroffenen Grundstückseigentümer²⁷ einreichte.²⁸

„Der parteilose Verwaltungschef [Manfred Windhaus, Samtgemeindebürgermeister] betonte: »Über Kunst kann man streiten, keine Frage«. Doch unabhängig von der Frage, ob einem die vom Österreicher Hans Schabus entwickelte Skulptur einer Brücke ohne Funktion gefalle oder nicht, müsse man die kulturtouristische Bedeutung einer solch imposanten »Raumsichten«-Station in Betracht ziehen. »Die Obergrafschaft hat jahrelang dafür gekämpft, dass Kunstwegen fortgesetzt wird, und wir sind sehr glücklich, dass dies nun gelingt«, betonte Windhaus. Das Beispiel der Skulptur »Lichtung« mitten in Schüttorf zeige, wie sich das Stimmungsbild in der Bevölkerung bei anfänglicher Skepsis ändern könne, wenn eine Skulptur erst einmal fertig sei. »Man sollte der Kunst eine Chance geben«, forderte Windhaus.“²⁹

Einige Monate später konnte dann im März 2012 die Brücke in Österreich abgebaut, transportiert und in Ohne über der Vechte installiert werden. „Beobachtet wurde die Aktion von einigen Anwohnern (...), die sich über das Kunstobjekt freuten und sogar auf die geglückte Umsetzung anstießen“³⁰. Die Freude, so ist dem Artikel vom 31. März 2012 zu entnehmen verbindet sich

²³ <http://www.gn-online.de/de/lokales/obergrafschaft/artikel.html?artikelid=407074&n=Neuer+Standort+f%C3%BCr+Br%C3%BCcken-Skulptur>

²⁴ <http://www.gn-online.de/de/lokales/obergrafschaft/artikel.html?artikelid=407074&n=Neuer+Standort+f%C3%BCr+Br%C3%BCcken-Skulptur>, Zugriff am 14.12.2012

²⁵ Vgl. Ergebnisprotokoll der Bürgerversammlung für *raumsichten* am 01.11.2011, S. 2

²⁶ Vgl. Ergebnisprotokoll der Bürgerversammlung für *raumsichten* am 01.11.2011, S. 2

²⁷ <http://www.gn-online.de/de/lokales/obergrafschaft/artikel.html?artikelid=408936&n=%E2%80%9EBr%C3%BCcke%E2%80%9C+soll+in+Ohne+%C3%BCber+die+Landesgrenze>

²⁸ <http://www.gn-online.de/de/lokales/obergrafschaft/artikel.html?artikelid=409252&n=%E2%80%9EMan+sollte+der+Kunst+eine+Chance+geben%E2%80%9C>

²⁹ <http://www.gn-online.de/de/lokales/obergrafschaft/artikel.html?artikelid=409252&n=%E2%80%9EMan+sollte+der+Kunst+eine+Chance+geben%E2%80%9C>

³⁰ <http://www.gn-online.de/de/lokales/aktuelles/artikel.html?artikelid=3244&n=Raumsichten-Br%C3%BCcke+in+Ohne+angekommen>

allerdings mit der Hoffnung, „dass die Brücke zumindest für Fußgänger irgendwann freigegeben wird“, was dem künstlerischen Vorhaben widerspräche.³¹ Dem Artikel ist auch zu entnehmen, dass Hans Schabus, den geplanten Arbeitstitel „Ligistbach“ für seine Brücken-Skulptur in „Laßnitz“ geändert hat, um auf das Prozesshafte des Kunstvorhabens zu verweisen.

„Dabei ist die Skulptur nicht so geworden, wie geplant, denn wie Schabus gestern sagte: »So etwas ist nie, wie man es plant. Und das ist auch gut. Sonst könnte man es ja bei der Planung belassen. Ligistbach ist der Name des Ortes, an dem die Eisenbahnbrücke bislang stand. Laßnitz heißt der Fluss, den sie überspannte«³².

Mit dem neuen Standort über der Vechte lässt sich zugleich die Metapher der Überbrückung von sozial konstruierten Grenzziehungen verbinden.

„Am neuen Standort, im Dörfchen Ohne, kreuzt die österreichische »Laßnitz« dann die Grafschafter Vechte. (...) An ihrem neuen Standort steht die Brücke einfach nur da. Sie ist ohne verkehrstechnische Funktion und dennoch verbindet sie an dieser Stelle zwei Bundesländer miteinander. Der eine »Brückenfuß« steht in Niedersachsen, der andere in Nordrhein-Westfalen. Die Landesgrenze trennt und verbindet quer durch die Vechte genauso wie das Kunstwerk, das beide einerseits überwindet, aber andererseits für Besucher nicht begehbar ist“³³

Zusammenfassung

Hans Schabus Vorstellung bei dem ersten Arbeitsforum als Bildhauer, der sich mit Mobilität und Flexibilität in Systemen befasst, verdeutlicht ein künstlerisches Selbstverständnis, das sich in einer dem Idealtypus nahekommenden Form dem autonomen Pol der künstlerischen Handlungslogik zuordnen lässt.

Während beider Arbeitsforen ist deutlich geworden, dass seine Arbeit unabhängig von den Erfahrungen der verschiedenen Dialogsituation und der Ortsspezifität entsteht. Dass er sich insbesondere während des ersten Arbeitsforums im Hintergrund gehalten hat, scheint nur konsequent zu sein, da dabei die planende Ortsspezifität im Fokus der Aufmerksamkeit stand.

In den Workshops von Arbeitsforum 2 hat er sich jedoch teilweise auf die ortsbezogenen, kritischen Nachfragen aus planender Perspektive eingelassen, hat diese zu verstehen, zu entkräften versucht. Doch zugleich hat er sich von einer nostrifizierend subsumtiven Vereinnahmung seiner künstlerischen Arbeit unter eine lokalspezifisch planerische Übersetzungsstrategie distanziert. Dazu hat er die Differenz seiner künstlerischen Arbeit in ihrer Abstraktheit und Losgelöstheit erläutert und auch in seiner subtilen, abstrakten Übertragbarkeit auf den lokalen Kontext angedeutet.

³¹ <http://www.gn-online.de/de/lokales/obergrafschaft/artikel.html?artikelid=419297&n=Ein+gelungener+Br%C3%BCckenschlag>

³² <http://www.gn-online.de/de/lokales/obergrafschaft/artikel.html?artikelid=419297&n=Ein+gelungener+Br%C3%BCckenschlag>

³³ http://www.raumsichten.org/fileadmin/user_upload/pdf_aktualisiert_2012_dt/schabus_lassnitz_01.pdf

Beispielsweise hat Hans Schabus auch im Zusammenhang mit den Protesten das Gespräch mit den Bürger/innen gesucht. Gleichzeitig hat er aber auch neue konzeptionelle Ideen für einen Standort entwickelt, die ihn von dem lokalspezifischen Kontext und Protest unabhängig machten und seinen eigenen künstlerischen Planungsprozess hinterfragen.

Von Seiten der Planer/innen sind in der Dialogsituation verschiedene Strategien sichtbar geworden, die die differente künstlerische Handlungslogik zu übersetzen. Während Arbeitsforum 2 können zwei Übersetzungsweisen der Planer/innen unterschieden werden. Die eine geht in der bekannten subsumtiven Weise vor. Eine zweite versucht sich nach anfänglichen Berührungspunkten auf die fremde Logik einzulassen und übersetzt diese vor dem Hintergrund von vertrauten Konventionen der Rezeption nicht-zeitgenössischer Kunst.

Die Proteste gegen den ehemals geplanten Standort in Samern haben deutlich gemacht, dass auf Seiten der Bürger/innen wenig Offenheit besteht, sich auf abstrakte Kunst in ihrem wenig expliziten Ortsbezug überhaupt einzulassen. Die Verweigerung einer übersetzenden Auseinandersetzung und das Bestreben, sich dieser Notwendigkeit zu entziehen waren hier die Übersetzungshaltungen.

Im Sinne eines *double entrepreneurs* (Kagan 2011), der in der Lage ist in beiden Welten Konventionen zu hinterfragen, hätten vielleicht auch Wege gesucht werden können, um dieser Abwehrhaltung frühzeitig zu begegnen. Diese kam nicht ganz unvorhergesehen und wurde nicht nur bereits in den Workshops von den Planer/innen antizipiert. Darüber hinaus war sie auch erwartbar, da die Hemmschwellen, sich mit zeitgenössisch abstrakter Kunst auseinanderzusetzen besonders hoch sind und besondere Wege der Zugänglichkeit und Infragestellung der kunstfeldrelevanten exklusiven Codes erfordern.

Probleme mit der Autonomie der Kunst? Ökonomisierung, Instrumentalisierung von Kunst im Projekt *raumsichten*

Der Begriff „Ökonomisierung“ wird in der sozialwissenschaftlichen Literatur verwendet, um Strukturveränderungen, die eine Ausweitung des ökonomischen Systems auf Felder beinhalten, in denen zuvor andere Handlungslogiken dominant waren, zu bezeichnen. Solche Prozesse sind unter anderem im Bildungssystem, im Bereich der Gesundheit und eben auch in der kulturellen Produktion diagnostiziert worden. Eine vollendete Ökonomisierung im Sinne einer „feindlichen Übernahme“ tritt dann ein, wenn die aus dem herrschenden Wirtschaftsleben bekannte Gewinnmaximierung zum wichtigsten Handlungsziel wird und die je spezifischen Inhalte des Feldes nur noch Mittel zum Zweck sind. Der Grad der Ökonomisierung ist anzusiedeln zwischen einem autonomen und einem korrupten Pol, wobei dann von «korrupt» die Rede ist, wenn die Imperative der ökonomischen Logik alle Aktivitäten des zuvor autonomen Teilsystems überformt haben.

Der insbesondere in den letzten beiden Jahrzehnten zu beobachtende institutionelle Wandel im Feld der bildenden Kunst scheint dieser Logik in bestimmten Aspekten zu entsprechen: Der institutionelle Ausstellungsbetrieb orientiert sich stärker am Markt, korporatives Sponsoring sorgt für eine Neuaufstellung in der Ressourcenbeschaffung, Kunstinvestor/innen lassen die Preise des Kunstmarkts in die Höhe schießen, die Kunst wird als touristischer Faktor im Städtemarketing entdeckt, um nur einige Entwicklungen dieser Art zu benennen. Der Soziologe Bourdieu spricht im

Rahmen seiner Analyse des journalistischen Feldes von „Intrusionseffekten“: dem Eindringen fremder Handlungslogiken in ein relativ autonomes Feld. Nicht zuletzt schließen diese Einschätzungen an die bereits Jahrzehnte zuvor von Horkheimer und Adorno entfalteten Thesen zum Begriff «Kulturindustrie» an, die unter anderem den Niedergang der autonomen Kunstproduktion benennen sollten.

Der diagnostizierte Prozess der Ökonomisierung, wie er in den vorgestellten Begrifflichkeiten anklingt, siedelt sich im Bereich des „korrupten Pols“ an. Die Brisanz des Vorgangs liegt darin, dass die „autonome künstlerische Produktion“ sich historisch als Gegenbild zur dominanten utilitaristischen Ökonomie konstituiert hat – der Faktor Geld also in dieser Perspektive die Bedeutung von Kunst korrumpieren kann. In diesem Sinne folgt die Kunst nicht nur einer eigenen feldspezifischen Logik, sondern konkurriert zugleich mit der „ökonomischen Logik“. Die „Leugnung des Ökonomischen“ spielt auch in den kunstsoziologischen Forschungen eine wichtige Rolle; sie gilt als Charakteristikum der Ökonomie symbolischer Güter. Allerdings deutet Bourdieu das Moment der Leugnung auch als einen Akt der Verdrängung, in dem das Verdrängte eigentlich bejaht wird. In dieser „anderen“ Ökonomie geht es um die Akkumulation von symbolischem Kapital, um künstlerische Anerkennung – jener Währung, die künstlerische Karrieren voranschreiten lässt. Und in dieser „symbolischen“ Ökonomie fungieren Galerist/innen, wie Bourdieu sagt, als „Kulturbankiers“, die auf die Entwicklung des symbolischen Kapitals ihrer Künstler/innen setzen (Vgl. Bourdieu 1999). Für die Analyse von Kunstmärkten ist es von Bedeutung, dass die Generierung von symbolischem Kapital einen langen Produktionszyklus aufweist: Alles ist auf die Zukunft ausgerichtet, und es wird in dieser Logik vermieden, in irgendeiner Form auf eine potenzielle Nachfrage zu reagieren. Ebendies widerspricht den Erwartungen von renditeorientierten Akteur/innen, denen daran gelegen ist, kurzfristig erfolgreich zu sein.

Die Bedeutung der Opposition von Kunst und Ökonomie, des „hostile worlds view“, liegt darin, dass sie den Wert von Kunst beeinflussen kann. Künstler/innen können „verbrennen“, wenn ihre Aktivitäten dem korrupten Pol zuzuordnen sind: Je stärker der Glaube an die „Verneinung des Ökonomischen“ im Zentrum des Kunstfeldes verankert ist, umso ablehnender dürfte Ökonomisierungsprozessen begegnet werden. Der „hostile worlds view“ hat in diesem Sinne einen „performativity effect“³⁴. Da Künstler/innen darauf bedacht sein müssen, im Rahmen des langen Produktionszyklus keine Beschädigungen ihrer künstlerischen Anerkennung zu erfahren, müssen sie nicht zuletzt auch darauf achten, dass ihre Positionierung zwischen dem autonomen und heteronomen Pol ausbalanciert ist, d.h. jedwede Ökonomisierung oder Instrumentalisierung ihrer künstlerischen Produktion kann zu einer Entwertung ihres symbolischen Kapitals führen. Im Projekt *raumsichten* ergab sich ein solches Spannungsverhältnis insbesondere im Rahmen von Fragen, in der die touristische oder Real-Estate- Business Aneignung des Projekts zur Diskussion stand. Da in den Projektbeschreibungen von *raumsichten* die Beziehung von Planern und Künstlern als Besonderheit hervorgehoben wurde – und zwar mit Verweis auf gegenseitige „Einflußnahmen“ – schwebte zumindest implizit die Gefahr einer Bedrohung „künstlerischer Autonomie“ über dem Projekt.

Eigentlich überraschend ist der Befund, dass der „hostile worlds view“ in den dokumentierten Arbeitsforen eher selten entfaltet wird. Wir stellen im Folgenden einige wenige Passagen vor, aus

³⁴ Vgl. Coslor, Erica 2010.

denen man ableiten kann, warum und in welcher Weise die Autonomie des künstlerischen Feldes als in Takt angesehen wird. Obwohl die Anlage des Projekts *raumsichten* vielfältige kunstexterne Aneignungen vorsieht – schwerpunktmäßig im Bereich des Kulturtourismus – und so manche Bewertung der Kunstwerke durch die Planer enthüllte, dass sie an der touristischen Attraktivität der Werke interessiert waren – sind kritisch kommentierende Passagen von Seiten der Künstler/innen hinsichtlich dieses Themenkomplexes selten. Nicht zuletzt hätte auch die im Konzept von *raumsichten* vorgesehene frühe Einbeziehung der Kunst in Planungsvorgänge als sensibles Thema zu Konflikten führen können. Um die nachträgliche Kommentierung von baulichen Projekten im öffentlichen Raum zu verhindern („Kunst am Bau“) hatte das Projekt *raumsichten* die frühe Inkludierung in planerische Prozesse vorgeschlagen, wenn dieser Vorgang auch ein hohes Potential an Ungewissheit mit sich bringen würde. In der nun folgenden Textpassage bezieht sich der Künstler Michael Zinganel auf Ausführungen zum geplanten Projekt einer „Wasserstadt“ in Nordhorn-Oorde. Zuvor hatte Maria Hock in ihrer Funktion als Bauleitplanung für die Wasserstadt Oorde im Rahmen des Amtes für Stadtentwicklung der Stadt Nordhorn das in einem frühen Planungsstadium sich befindende Projekt vorgestellt. Das Areal umfasst ca. 58 ha und würde Raum für ca. 1000 neue Bewohner/innen in Nordhorn schaffen. Es ist gekoppelt an eine Neuerschließung der Wasserwege von Nordhorn, womit auch neue touristische Attraktionen einher gehen sollen. Zinganel hebt zunächst darauf ab, dass unter Planung in diesem Zusammenhang nur sehr allgemeine infrastrukturelle Grundentscheidungen gefaßt würden – ansonsten stelle man auf Nachfragen hin fest:

Man weiß es nicht, man weiß es nicht, man weiß es nicht. Weil es wird sich nachher alles -und das weiß man ja nachher selbst auch – von den Markterfordernissen abhängen. Und das Problem für mich bei dieser Wasserstadt war z.B. dass ich aus der Branche einmal her gekommen bin und Wasserstadt ist einfach so ähnlich wie das Schwein –das internationale Modell, wie jede Gemeinde heute versucht, neue Bewohner anzuziehen. Und das ist vom Real-Estate-Business her und vom ganzen Marketing und der Maschinerie, die damit einher läuft, einfach wahnsinnig unangenehm und peinlich. Und deshalb haben wahrscheinlich fast alle von uns extreme Berührungsängste. Und es drängt dich als Künstler automatisch in die popeligste, dümmste, regressive Protesthaltung - (alle Lachen) - als dass wir uns damit positionieren wollten.

Der Künstler unterstreicht die Richtigkeit seiner kritischen Einstellung gegenüber dem „Real Estate Business“ durch Verweis auf persönliche Erfahrungen, die ihn mit dieser Welt vertraut gemacht haben. Er relativiert die Vormachtstellung der Planung, indem er eine aus seiner Sicht mächtigere Struktur ins Spiel bringt, nämlich die Markterfordernisse, die spontane Abweichungen von projektierten Abläufen bewirken können; ein Vorgang, der typisch für den privatwirtschaftlich aufgestellten Immobilienmarkt sein dürfte, allerdings trifft er nur bedingt auf die routinisierten Handlungsstrukturen in Verwaltungen zu. Gleichwohl richtet sich sein ironisch vorgetragenes Ressentiment gegen die kommerzielle Ausrichtung solcherart Projekte und er projiziert diese Einstellung auf die geplante Wasserstadt in Oorde. Es handelt sich im Sinne des hostile worlds view um eine deutlich antiökonomistische Einstellung, die hier ihren Gegenpart als „unangenehm und peinlich“ empfindet; die Wortwahl konnotiert eine Art habituelles Versagen der angesprochenen Akteursgruppe, als sei sie „angeberisch“ oder „protzig“ einzuschätzen. Die Strategie der Abgrenzung basiert zwar auf einer deutlichen Polarisierung, ihr wird jedoch mit einem Überlegenheitsgestus begegnet, indem die „Gegner“ der Lächerlichkeit preisgegeben werden, die Beziehung wird asymmetrisch gedacht. Das Gelächter signalisiert die besondere Pointe dieser rhetorischen Strategie

der Herabsetzung des Gegners, den man nicht ernst nehmen möchte. Deshalb würde eine ernsthafte „Protesthaltung“ gegenüber dieser Welt nur „popelig, dumm und regressiv“ ausfallen können. D.h. der drohenden Instrumentalisierung künstlerischer Projekte im Rahmen kommerziell orientierter Stadtplanung wird hier aus dem Weg gegangen durch die Konstruktion einer habituellen (sozialen) Schranke, die eine Berührung mit dem Real Estate Business ausschließt.

In einer weiteren Passage wird die Instrumentalisierung der für das Projekt *raumsichten* produzierten Kunstwerke beispielhaft diskutiert am Indikator „Desinteresse“. Von Seiten der künstlerischen Leitung (Dirck Möllmann) war zuvor bemerkt worden, dass die ausgewählten Künstler/innen sich in der komfortablen Lage befänden, mit ihren Beiträgen auf Seiten der Planung ein hohes Interesse auszulösen unter der Bedingung umfangreicher materieller wie auch konzeptioneller Unterstützung. Daraufhin führt die Künstlerin Eva Grubinger folgenden Dialog mit der künstlerischen Leitung des Projekts, Dirck Möllmann und Roland Nachtigäller:

EG: Die wollen einfach nur Kunstwerke haben, die (...)

DM: Im Grunde genommen ist es doch die ideale Situation, oder nicht?

EG: (...) in ihr Kulturtourismuskonzept passen, aber wie das konkret aussieht, ist denen eigentlich letztlich egal. Die wollen halt, das was hinkommt, das sie anbieten können, was ihr Alleinstellungsmerkmal eben verstärkt, aber ich habe jetzt nicht den Eindruck, die würden voll auf Kunst abfahren und wirklich an Ideen interessiert sein, die wir denen da bringen. Die wollen halt, das was stattfindet, weil sie wissen halt, dass es für ihre Region gut ist, aber dass die jetzt wirklich Interesse an Kunst hätten oder an unseren Ideen, das hab ich nicht so wahrgenommen.

DM: Aber Eva, vielleicht geht's da auch gar nicht drum.

EG: Nee, das glaube ich auch nicht, dass es darum geht.

RN: Die Frage ist doch immer, wenn du mit Kunst in den öffentlichen Raum gehst, woran misst sie sich und woran entwickelt sie sich. Und ich finde, was hier eine Möglichkeit ist, dass Reibungsfläche entsteht und gerade dein Projekt fasst das auf eine faszinierende Weise, denn du hast im Grunde diese Reibungsfläche sehr intensiv gespürt und herausgekommen ist ein Projektvorschlag, der auf der einen Seite ganz skulptural innerhalb deines Werkes bleibt und gleichzeitig hast du genau diese Frage thematisiert, um die es hier geht. "Wer bestimmt den öffentlichen Raum? Wer macht die Regeln? Wie bewegen wir uns?" usw. Und ich finde, dass ist auch schon das Maximale, dass man erstmal am Anfang erwarten kann. Diese Sache, dass sich möglicherweise Partnerschaften zwischen Künstlern und Planern bilden, ist so eine Art Utopie, wo ich denke: wenn das einmal in dieser ganzen Gruppe passiert ist das wunderbar - aber das war ja auch nicht das Ziel.

Als Replik auf die Feststellung, dass die künstlerischen Produktionsbedingungen aufgrund des Zusammenspiels institutioneller Vorgaben und konzeptioneller Rahmenbedingungen ideal seien, verweist die Künstlerin Eva Grubinger darauf, dass ihrem Eindruck nach die Seite der Planer, der Verwaltung „nicht wirklich an Ideen interessiert sind“, dass sie stattdessen mit einem aus ihrer Interessenlage stammenden Nutzenkalkül den spezifischen Ausprägungen der entstehenden Kunstwerke gegenüber gleichgültig seien, als handle es sich um einen abstrakten Tauschvorgang. Daraufhin wird sie von der künstlerischen Leitung dazu angehalten, von ihren idealen Produktionsbedingungen auszugehen und gegenüber dem fehlenden „Kunstverständnis“ der Planer ignorant zu bleiben. In diesem Vorschlag scheint die selbstbewusste Haltung des autonomen Kunstfeldes auf: Sie vermag es, von negativen Einflussgrößen, die wir hier unter den Begriffen

Ökonomisierung und Instrumentalisierung zusammen getragen haben, abzusehen, solange die Gewissheit bestehen kann, dass die Produktionsbedingungen der Kunst intakt sind – in der Textpassage eindrücklich demonstriert durch die positive Kommentierung der Arbeit von Eva Grubinger („Smoking Shelter“) durch den Kurator und „Peer-Group“ Angehörigen Roland Nachtigäller, der eindrücklich den Doppelcharakter herausarbeitet, den ihre Arbeit aufweise, nämlich die Handschrift ihres Werkes zu zeigen („skulptural“) und zugleich eine zentrale Frage aus dem Projektkontext zu visualisieren („Wer bestimmt den öffentlichen Raum?“).

Man kann die in dem Projekt *raumsichten* gemachten Erfahrungen hinsichtlich der Frage der künstlerischen Autonomie bzw. der Gefahr kunstexterner Instrumentalisierungen aus der Perspektive der beteiligten Künstler/innen – auch wenn sie unterschiedliche Einschätzungen und Strategien des Umgangs mit dieser Frage hatten – insgesamt als nicht problematisch bezeichnen. Zunächst dürfte die kuratorische Betreuung durch Personen, die aus Sicht der Künstler/innen in hohem Masse legitimiert waren ein solches Projekt zu leiten, eine Vertrauensbasis gelegt haben, die insbesondere auch durch die Vorbereitung und Durchführung der Arbeitsforen gestützt wurde. Alle Künstler/innen haben ihre Projektideen so ausrichten können, dass im Ergebnis eine den Maßstäben des Kunstfeldes adäquate Aneignung möglich schien – womit auch gesagt ist, dass sie den vorhandenen Freiraum in ihrem Sinne genutzt haben, sich also nicht auf Projektrealisierungen eingelassen haben, von denen sie hätten annehmen müssen, dass sie ihnen schaden könnten.

Auf dem Hintergrund der geschilderten Übersetzungsproblematik kann man nun fragen, wie potentielle Instrumentalisierungen der Kunst aus der Sicht der Planer thematisiert wurden bzw. ob aus ihrer Sicht dieses Problem überhaupt existierte. Grundsätzlich kann von dem Eindruck ausgegangen werden, dass die aus sehr unterschiedlichen Feldern stammenden Planer/innen einen respektvollen und in mancher Hinsicht auch professionellen Umgang mit den Künstler/innen gesucht haben. Aus der Fülle von Beispielen greifen wir die Darstellung des von Martin Kaltwasser / Folke Köbberling eingereichten Projekts „Fahrradbahnkreuz“ heraus; es wurde während des Arbeitsforum 2 von Hans Werner Schwarz, dem Ersten Kreisrat des Landkreises Grafschaft Bentheim und späteres Jurymitglied, aus der Sicht der Planung vorgestellt. Es kann auch als ein Beispiel dafür gelten, wie eine rhetorische Strategie aussieht, die grundlegende Einwände gegen den Entwurf einbringt, um ihn gleichzeitig in hohem Masse zu loben, also kommunikationstheoretisch eine Art double-bind Situation herstellt. Hans Werner Schwarz ist es gewohnt, als Akteur des politischen Feldes mit seiner Rhetorik Anschlussfähigkeit an verschiedene gesellschaftliche Felder zu erzielen; er ist gewissermaßen eine Experte der „Übersetzung“, die notwendig ist, wenn Themen ihre fachspezifische Einfärbung verlieren und als etwas „Fremdes“ appropriiert werden. In seinem statement, welches die Vorstellung dreier künstlerischer Projekte umfaßte (Tue Greenfort, Henrik Håkansson und Folke Köbberling/Martin Kaltwasser) kommt er zunächst auf den (später nicht realisierten) Vorschlag von Tue Greenfort zu sprechen, der vorsah, im Vechtetal während der Winterperiode Überschwemmungen von Weidegrund zuzulassen. Das Projekt beschäftigt sich, wie Hans Werner Schwarz ausführt mit der Frage,

HWS: wie beispielsweise die Düngungsfunktion des Hochwassers auf ästhetische Weise reaktiviert werden kann, und andere Dinge mehr, aber die sind noch nicht in das Konzept geflossen, da warten wir.

Interessant an dieser Darstellung ist der Versuch, die naturwissenschaftliche Bedeutungszuweisung – nämlich die „Düngungsfunktion des Hochwassers“ als Grund für die Einrichtung von Winterüberschwemmungen zu verstehen – mit einer auf das künstlerische Feld bezogenen Funktionszuschreibung anzureichern, also die vermeintliche Sprache dieses Feldes in die Darstellung aufzunehmen durch die Redeweise von der „ästhetischen Reaktivierung“. Der Sprecher macht gewissermaßen ein Übersetzungsangebot, um die Kommunikation zu erleichtern. Er hat damit für die Seite der Planung ausdrücken wollen, dass in dem Projekt etwas vorhanden ist, was über seine physischen und landschaftsplanerischen Eigenschaften hinaus noch „ästhetisch“ assoziierbar ist, wobei schwer zu beurteilen ist, ob die Planer/innen dieses sprachliche Angebot überzeugt hat. In Bezug auf die Übersetzungsproblematik bleibt jedoch anzumerken, dass die Begriffswahl „ästhetisch“ in den diskurserprobten Segmenten des Kunstfeldes in hohem Masse als problematisch angesehen wird, da es gerade nicht um eine „ästhetische“, sondern um eine „reale“ Intervention gehen sollte, die allerdings in die symbolischen Lesarten der Kunst einzufügen wäre. Insofern liegt hier ein typisches Übersetzungsproblem vor, welches gerade durch die Annäherung an das „Andere“ verursacht wird. Festzuhalten bleibt, dass der Sprecher doppelgleisig zu kommunizieren weiß.

In der Kommunikation über die künstlerischen Projekte, die in der Darstellung der Planer/innen ihren Ausgangspunkt hatte, stellte sich das Problem bedrohter künstlerischer Autonomie sehr grundlegend, weil eigentlich jeder Einwand gegen die jeweilige Projektrealisierung auf dem Hintergrund der Folie bedrohter künstlerische Autonomie lesbar war. Die respektvolle und zurückhaltende Bewertung kommt auch durch dieses Damoklesschwert, welches über den Planer/innen schwebte, zustande. Hans Werner Schwarz als Virtuose der Übersetzung steht in diesem Zusammenhang für eine Gesprächsführung, die selbstbewusst und kritisch mit dem künstlerischen Projektvorschlag umgeht, ohne der Kunst „Grenzen“ aufzeigen zu wollen; wäre der gleiche Projektvorschlag als touristische Initiative diskutiert worden, dürfte er schnell ad acta gelegt worden sein. Er beginnt seine Darstellung mit dem Problemaufriss des Projekts, welches die Künstler/in, so werden sie vom Sprecher zitiert, in einem Paper als „postmobile Ära“ bezeichnet hätten. Er kommentiert *wir lassen das mal so stehen*, um im Anschluss die Grafschaft Bentheim als den *fahrradfreundlichsten Landkreis Niedersachsens* zu benennen, der deshalb in besonderer Weise als geeignet erscheinen könne, ein „Fahrradbahnkreuz“ zu erhalten. Es folgt in typischer Übersetzungsabsicht die Darstellung des Projekts:

HWS: Er (bezieht sich auf den anwesenden Künstler Martin Kaltwasser) hat als Symbol gleichsam gewählt das Autobahnkreuz als Sinnbild für die automobilen Erschließung unserer Umwelt und hat dieses Konstruktionselement übertragen 1:1, jedenfalls was die Formensprache angeht, 1:1 in die Fahrraderschließungsinfrastruktur, also sie nutzt die Formensprache der automobilen Gesellschaft, ein Entwurfsselement was jeder von uns als Autofahrer kennt, aber auch ein Entwurfsmodell was eigentlich wie kein anderes mit ganz bestimmten Assoziationen auch verbunden ist, die allesamt eher negativ sind. (...) Mit anderen Worten, was wir dort finden ist das Gegenteil von Aufenthaltsqualität, und dieses Bild wird nun übertragen, in die Fahrradfahrerwelt, in ein Umfeld, das nun völlig lärmfrei ist, abgasfrei und abfallfrei.

Die Kritik an dem Projektvorschlag ist grundlegend; sie bezieht sich auf die „Formensprache der automobilen Gesellschaft“, die der Sprecher in der alternativen Mobilität der Fahrradwelt nicht wiederholt sehen möchte. Doch trägt er diese Kritik in äußerst zurückhaltender Manier vor:

HWS: Die Kritik, wenn ich sie denn so nennen darf, macht sich nicht nur fest an dem baulichen Aufwand, sie geht ein Stück weit auch in eine andere Richtung, nämlich jene, dass dann wenn man sagt wir wollen in eine umweltfreundliche Verkehrszeit neu eintreten, warum macht es dann Sinn ausgerechnet ein Bild der automobilen Vergangenheit zu adaptieren und das als Grundlage für ne Neuerschließung zu nehmen (...). Also ein Stück weit wär das sowas wie ein Tofu Würstchen für Vegetarier, warum muss man, ich sag das provokant, warum muss man eine alternative in diesem Fall vegetarische Ernährung so aufbereiten dass sie schmeckt und aussieht wie die fleischbelastete. Aber genau um in diese Diskussion einzutreten, um die überhaupt zu ermöglichen, glaube ich ist ein solches Objekt ausnehmend gut geeignet, und ich würde mich im Moment mit Nachdruck dafür aussprechen, ein solches Objekt bei uns Wirklichkeit werden zu lassen.

Obwohl der Projektvorschlag von Kaltwasser/ Köbberling inhaltlich sehr deutlich abgelehnt wird, weil er aus der Sicht des Sprechers dem alten Raumparadigma einer mobilen, auf Geschwindigkeit setzenden Ära verhaftet bleibt und es aus Sicht des Sprechers heute alternativ darum gehen müsse, eine neue Formensprache der Mobilität zu erfinden, plädiert er *mit Nachdruck* für die Realisierung des Projektvorschlags. Wir vermuten, dass diese rhetorische Strategie veranlasst ist durch den hohen Status, welcher der Kunst unterstellt wird und auf die, wenn auch in der Form einer double bind Kommunikation, Rücksicht genommen werden muss. Die Einwände hätten in der gleichen Sequenz zu dem Ergebnis führen können: ‚und weil der Projektvorschlag keine überzeugende Neuausrichtung unserer Problemlage einbringt, lehnen wir ihn grundsätzlich ab‘. Doch die Kritik, *wenn ich sie so nennen darf*, unterwirft sich gewissermaßen der Autorität der Kunst und hofft darauf, dass die geäußerten Anliegen in eine Diskussion eintreten dürfen. In Hinsicht auf die Übersetzungsvorgänge dieses Abschnitts dürfte die Anknüpfung des Sprechers an die „Sprache der Kunst“ zu schwach ausgeprägt sein, um die Motive des proposals von Kaltwasser/Köbberling in den Übersetzungsvorgang einzubeziehen. Abgesehen davon, dass sie in ihrem statement sowohl eine skulpturale Realisierung im Stil einer land-art Installation, wie auch eine verkehrsstrategisch sinnvolle Realisierung vorsehen, ist aus Sicht der Künstler/innen der Spielraum der symbolischen Aneignung des Projekts sehr viel weiter anzusetzen als in der Sichtweise des Sprechers, der nur das „alte“, wenn auch herrschende Paradigma der Mobilität zitiert sieht.

Diese zurückhaltende Begegnung der Planung mit der Kunst belegt einmal mehr, dass von Seiten der Planung keine Ökonomisierungen oder Instrumentalisierungen ausgegangen sind. Wenn auch kritische Einwände und damit Einflussnahmen auf die proposals der künstlerische Seite formuliert wurden, so waren diese doch jeweils mit einem Subtext verknüpft, der besagte, dass die Einwände nicht mehr als eine Anregung für die künstlerische Autorität sein könnten.

Zusammenfassung

1. Rekrutierung der Akteur/innen

Erste Bedingung für das Gelingen des Projekts *raumsichten* war die Besetzung der künstlerischen Leitung mit Personen, die eine hinreichende Reputation im zeitgenössischen Kunstfeld vorzuweisen hatten, um Künstler/innen einladen zu können, die hohen qualitativen Maßstäben genügen konnten. Zudem war die Einbindung des Projekts in den Rahmen von Kunstwegen ebenfalls eine notwendige Voraussetzung dafür, Interesse für das Projekt in einschlägigen Künstlernetzwerken zu erzielen. Wie sich im Verlauf des Projekts zeigte, erwies sich die unter der Verantwortung der künstlerischen Leitung bewirkte Einladung der Künstler/innen, die Durchführung der Arbeitsforen, die Besetzung der Jury und schließlich die Ausstellung der proposals in der Städtischen Galerie Nordhorn als bestens geeignet, um die Ziele von *raumsichten* zu verwirklichen.

Die 16 ausgewählten Künstler/innen, von deren Entwürfen schließlich nach Entscheidung der Jury 9 Arbeiten realisiert wurden, sind auf der Basis professioneller Auswahlkriterien zusammengestellt worden. Sie gehörten alle dem Segment der mid career artists an und sind – unter Zugrundelegung eines Künstlerrankings von artifacts.net – zu klassifizieren als Künstler/innen, die im rezenten Feld der zeitgenössischen Kunst einen internationalen Bekanntheitsgrad erzielt haben. Zudem ergab die Analyse ihrer CV's, dass alle ausgewählten Künstler/innen auf die eine oder andere Art zu Fragestellungen, die im Projekt *raumsichten* einschlägig sind, gearbeitet hatten (Landschafts- und Stadträume, öffentlicher Raum, Natur-Kultur, Ökologie und Klimawandel, Verkehrssysteme, Kunst als Wissenschaft etc.).

Die Auswahl der Jury spiegelt den gelungenen Versuch wider, die verschiedenen, auch lokal bestimmten Interessen im Rahmen von *raumsichten*, zu repräsentieren – wobei die Mehrheit der Jurymitglieder einen kunstfeldbezogenen Hintergrund aufzuweisen hatte und z.B. mit Brigitte Franzen (Direktorin Ludwig Forum Aachen) und Christine Litz (zuletzt documenta 13) hochkompetente und erfahrene Akteure eingeladen waren.

Die Rekrutierung derjenigen, die hier vereinfacht unter dem Begriff „Planung“ zusammen gefasst sind, bildete die Grundlage für die Anknüpfung an die von *raumsichten* formulierte Problemlage des Paradigmenwechsels in Fragen des Raums und der Lebenswelt. Es darf als Zeichen des hohen Engagements der künstlerischen Leitung gelesen werden, dass die Beteiligten der Planung, die anders als die Künstler/innen keine unmittelbaren Interessen mit dem Projekt verbinden brauchten, an den beiden Arbeitsforen teilgenommen haben und über ihre Teilnahme hinaus sich zum Teil auch arbeitsintensiv auf ihre Präsentationen vorbereitet hatten und damit wesentlich zum Gelingen des Dialogs beitrugen.

2. Der Dialog zwischen Künstler/innen und Planer/innen

Um die Nähe der künstlerischen Produktion zum avisierten Dialog zwischen Kunst und Planung aufzeigen zu können, wurde ein Modell eingeführt, welches zum gegenwärtigen Zeitpunkt der Bewertung insbesondere die Unterscheidung von einem autonomen und einem spezifischen Pol

ermöglichte. Auf Basis dieser analytischen Unterscheidung, die notgedrungen auch Vereinfachungen impliziert, wurden beispielhaft an der Kommunikation zweier künstlerischer Entwürfe (Antje Schiffers und Hans Schabus), die in ihrer Ausrichtung entgegengesetzten Polen zugehörten, demonstriert, wie ein entsprechender Dialog geführt wurde. Grundsätzlich kann festgestellt werden – ohne dass wir dies in unserem Bericht eigens ausgeführt haben – dass die Mehrheit der eingereichten Entwürfe spezifische Anknüpfungspunkte aufwies und deshalb in besonderer Weise für den avisierten Dialog zwischen Kunst und Planung geeignet waren. Wir können aber auch zeigen, dass Entwürfe mit wenig Ortsbezug gerade durch den institutionalisierten Dialog in den Arbeitsforen zum Gegenstand einer spezifischen Auseinandersetzung werden konnten.

Obwohl die meisten der eingeladenen Künstler/innen Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit Institutionen der Planung sowohl im Rahmen politischer oder korporativer Administrationen einzubringen hatten, erlebten sie die von *raumsichten* vorgegebene Kommunikationsstruktur als eine für die künstlerische Produktion ungewöhnliche Situation. Die Möglichkeit des Dialogs mit den verschiedenen Vertretern der Planung wurde von fast allen Künstler/innen intensiv genutzt; nicht zu unterschätzen ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass die Akteure sich in einem semi-öffentlichen Raum befanden und sowohl den Planer/innen als auch gegenüber ihren Künstlerkolleg/innen eine Art Bühnensituation bestand, die ihnen abverlangte, ihre Handlungslogiken transparent zu halten.

Die heterogen zusammengesetzte Gruppe der Planer/innen erwies sich in vielen Passagen des Dialogs als überaus engagiert, zum Teil auf dem Hintergrund eigener Interessenlagen. Für die Mehrheit dieser Gruppe stellte die Aufforderung zum Dialog mit Künstler/innen eine außeralltägliche Situation dar mit einem größeren „Fremdheitspotential“ als es umgekehrt für die Künstler/innen der Fall war. Während die Effekte des Dialogs auf der Seite der Künstler/innen sich auf die eine oder andere Weise in den künstlerischen Arbeiten vergegenständlichten, können die Erfahrungen der Planer/innen mit *raumsichten* nur schwer bemessen werden. Wir vermuten, dass die Praxis des „divergenten Denkens“ der Künstler/innen, die auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen immer wichtiger genommen wird, ein hohes Anregungspotential gehabt haben mag und als Teil der Handlungslogik eher in Betracht gezogen wird als in früheren Zeiten.

Um den Dialog in seinen einzelnen Sequenzen zu analysieren, wurde in Anlehnung an die verstehende Soziologie davon ausgegangen, dass am Anfang des Dialogs Fremdheit steht. Solche Situationen werden sozial handhabbar gemacht durch Strategien der Übersetzung, wobei in jüngerer Zeit insbesondere intrakulturelle Übersetzungen in den Fokus der Forschung gelangt sind. Zu den Grundannahmen dieser Forschung gehört die Überlegung, dass notwendig suboptimale Übersetzungsergebnisse in die Kommunikation einfließen und dass fremde Sinnwelten nur im Vergleich (und nicht authentisch) mit eigenen Sinnelementen wie ein kommunikatives Konstrukt angelegt werden. Auf der Basis dieser These wurde versucht an einigen ausgewählten Passagen der transkribierten Texte der Arbeitsforen, die Kommunikation zwischen Planung und Kunst im Projekt *raumsichten* nachzuvollziehen und ihr „Verständigungspotential“ zu bewerten.

Im Fall des künstlerischen Projekts von Antje Schiffers und der um dieses Projekt kreisenden Kommunikation zeigte sich prototypisch am Beispiel der Diskussion um „Dorferneuerung“, wie die

Künstlerin den Begriff des „Neuen“ in ihrer Perspektive radikal anders interpretieren kann und damit die gesamte Planungslogik in Frage stellt. Das von ihr entwickelte Projekt „Vechtewaren“, dem kurioserweise auch eine Rückwärtsgewandtheit unterstellt wurde, knüpft genau an diese rigide Logik der Dorferneuerung an und verwandelt sie in ein sozial determiniertes, partizipatives Projekt. Zugleich verlässt die Arbeit den spezifischen Pol, indem sie ein Modell alternativer Ökonomie anbietet, in dem sich im Sinne der Übersetzungsleistung ein hohes Verständigungspotential befindet, welches global kommunizierbar ist. Dass der Dialog um dieses Projekt zwischen Kunst und Planung als in hohem Masse gelungen eingeschätzt werden kann, zeigt sich nicht zuletzt in den vermeintlich kontroversen Passagen zu dieser Thematik, die kommunikationstheoretisch mehr Verständigung als Fremdheit erzielt haben.

Das in den Medien besonders wahrgenommene Projekt der Brücke von Hans Schabus („Laßnitz“) ist in der dialogischen Verlaufsform ganz anders angelegt als die Arbeit von Schiffers. Während Schabus zunächst in der Manier eines desinteressierten Künstlers nur die Realisierung seiner „autonomen Skulptur“ vor Augen hatte, zwang ihn der institutionalisierte Dialog von *raumsichten* in eine Übersetzungssituation, von der alle beteiligten Akteure in hohem Masse profitiert haben.

Schließlich haben wir uns an Hand ausgewählter Passagen mit der Frage beschäftigt, ob die konzeptionelle Anlage des Projekts *raumsichten* die künstlerische Produktion negativ beeinflusst hat im Sinne einer in Frage Stellung von künstlerischer Autonomie. Gerade in jüngerer Zeit findet man in Beiträgen zur Einschätzung des Status des künstlerischen Feldes Hinweise auf Bedrohungen etwa durch Ökonomisierungen, Verfall der Kunstkritik etc. Aus unserer Sicht ist das Projekt *raumsichten* zu keinem Zeitpunkt durch kunstexterne Akteure dominiert worden; im Gegenteil, die Autorität der Kunst – vor Ort vertreten durch eine hochprofessionelle künstlerische Leitung, die im Verbund mit international erfahrenen Künstler/innen agierte – war jederzeit stabil und anerkannt.

Von großem Interesse könnten die durch *raumsichten* initiierten Synergieeffekte und Prozesse der Transversalität sein, die sich allerdings erst à la longue zeigen werden. Im Bereich der Kunst sind sie als Subskription nachvollziehbar, im Bereich der Planung als Umkodierung von Zielen.

LITERATUR

Arts Council England (ACE) (2004): Taste Buds. How to cultivate the art market. Hg. von Morris Hargreaves McIntyre. Executive Summary

Bachmann-Medick, Doris, 2006: Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, insbes 238-283

Bourdieu, Pierre, 1999: Die Regeln der Kunst. Frankfurt: suhrkamp

Coslor, Erica, 2010: Hostile Worlds and Questionable Speculation: Recognizing the Plurality of Views About Art and the Market, in: Donald C. Wood (Hg.), *Economic Action in Theory and Practice: Anthropological Investigations, Research in Economic Anthropology*, Jg. 30, 209–224

Kagan, Sacha (2008): Art Effectuating Social Change: double entrepreneurship in conventions. In: Kagan, Sacha/ Kirchberg, Volker (eds.): Sustainability: a new frontier for the arts and cultures. Frankfurt/Main: VAS Verlag für Akademische Schriften, 147-193

Mayring, Philipp, 2000: Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken, Weinheim: Deutscher Studien Verlag

De Perrot, Anne-Catherine/ Wodiunig, Tina, 2008: Evaluieren in der Kultur. Hg. von Migro Kulturproduzent und Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetica. Zürich

Reckwitz, Andreas, 2012: Die Erfindung der Kreativität. Frankfurt: suhrkamp

Srubar, Ilja, 2002: Strukturen des Übersetzens und interkultureller Vergleich, in: Renn, Joachim et al. (Hrsg.): Übersetzung als Medium des Kulturverstehens und sozialer Integration, Frankfurt am Main/New York: Campus, 323-345

raumsichten Arbeitspapiere/Selbstdarstellungen

raumsichten Konzeptpapier Stand: Juni 2009

Ergebnisprotokoll der Bürgerversammlung für raumsichten am 01.11.2011

Raumsichten: Homepage

URL: <http://www.raumsichten.org/Antje-Schiffers.55.0.html> Zugriff am 15.12.12

URL: http://www.raumsichten.org/fileadmin/user_upload/pdf_aktualisiert_2012_dt/schabus_lassnitz_01.pdf,
Zugriff am 14.12.2012

URL: http://www.raumsichten.org/fileadmin/user_upload/pdf_aktualisiert_2012_dt/schabus_lassnitz_01.pdf,
Zugriff am 14.12.2012