

# **INITIATE!**

ISSUE 01 | 10.2012





# Inhalt

Editorial _ Impressum Issue #01 1
Editorial_ Vorwort
Introduction _ Zum Thema "Initiate! I am a Cultural Producer"
Introduction _ Introduction: INITIATE! I am a Cultural Producer
Articles _ "Gemeinsam die Stadt zum Blühen bringen"
Articles _ Investigating the Matrix of Cultural Production
Articles _ Cultural Production in Theory and Practice
Articles ART GOES CULTURE 41
Articles _ Zehn Jahre Ladyfest
Articles _ "Kultur kollaborativ produzieren"
Practice ohnetitel – netzwerk für theater und kunstprojekte
Practice_ Die Jugendplattform junQ.at
Practice _ Initiate, Transform, Sustain, Reach Out
Practice_ "We are all Cultural Producers"
Practice_ ENJOY JAZZ113
Practice_ "Hunt oder Der totale Februar"
Notes_ Ansichtssache
Notes _ Salzburg's School of Seeing
Notes_ "Zero" – Schmiede 2012
Recommended _ Recommended - "Initiate!"
Recommended _ Feminist Media: Participatory Spaces, Networks and Cultural Citizenship
Activities_ Civic City. How to make it yours
Activities _ This is not a protest song! Art, civic engagement and networking
Onen Space – Lam a Cultural Producer"

# Editorial\_ Impressum Issue #01

p/art/icipate - Kultur aktiv qestalten // p/art/icipate - Producing culture actively

eJournal des Programmbereichs Contemporary Arts & Cultural Production // eJournal of the program area Contemporary Arts & Cultural Production

Schwerpunkt Wissenschaft & Kunst, Universität Salzburg in Kooperation mit der Universität Mozarteum // Focus area Science & Art, University of Salzburg in cooperation with University Mozarteum

www.p-art-icipate.net

1. Ausgabe Oktober 2012 // First issue: October 2012

ISSUE 1: "Initiate: I am a Cultural Producer"

Oktober 2012

Herausgeber: Programmbereich Contemporary Art & Cultural Production, Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst, Universität Salzburg in Kooperation mit der Universität Mozarteum − Elke Zobl, Siglinde Lang

Inhaltliche Koordination: Siglinde Lang Mitarbeitende: Florian Bettel, Julia Jung

Lektorat: Roswitha Gabriel

Englisches Korrektorat: Judith Bernauer

Layout: Gera

Programmierung: roiders.at

#### Copyright

Das Urheberrecht aller in *p/art/icipate* veröffentlichten Inhalte liegt bei den AutorInnen. Es gelten die vom Gesetz gewährten Rechte u.a. die Vervielfältigung für den privaten Gebrauch sowie das Zitatrecht. Darüber hinaus ist die Nutzung für nicht-kommerzielle, wissenschaftliche und pädagogische Zwecke sowie der Verweis auf *p/art/icipate* als externer Link ausdrücklich erwünscht. Trotz sorgfältiger inhaltlicher Kontrolle übernehmen wir keine Haftung für die Inhalte externer Seiten, die auf *p/art/icipate* verlinken.







# Editorial Vorwort



Gerbert Schwaighofer (© Pia Streicher, 2012)

Mit dem eJournal p/art/icipate geht der Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst neue Wege der Wissensvermittlung. Der Programmbereich Contemporary Arts & Cultural Production unter der Leitung von Elke Zobl hat das Internet bewusst gewählt, um möglichst vielen Interessierten eine Teilhabe an einem aktiven Diskurs über unterschiedliche Aspekte zeitgenössischer Kunst sowie des Kulturmanagements zu ermöglichen.

Das eJournal ist ein Resultat der facettenreichen und vielschichtigen Lehre des Programmbereichs. Die hier mitarbeitenden AutorInnen, unter Ihnen Lehrende, DoktorandInnen des Doktoratskollegs Kunst und Öffentlichkeit sowie Studierende des Studienschwerpunkts Cultural Production & Arts Management, haben in den letzten Jahren in Form von Lehrveranstaltungen, Workshops und Symposien schon vielfach mit dem Programmbereich kooperiert.

Die erste Ausgabe widmet sich, passend für einen Startschuss gewählt, dem Thema "Initiate!" und versucht, das Thema aus einer sowohl multidisziplinären als auch praktischen Perspektive zu fassen.

Ich wünsche Ihnen viel Spaß beim Lesen und Mitdiskutieren und wünsche den beiden Initiatorinnen Elke Zobl und Siglinde Lang viel Erfolg.

Gerbert Schwaighofer Leitung Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst





## //Elke Zobl //Siglinde Lang

# Introduction Zum Thema "Initiate! I am a Cultural

# Producer"

#### **Editorial**

Seit mittlerweile fast zwei Jahren befassen wir uns am Programmbereich in Forschung, Lehre und Vermittlung in einer kritischen Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst- und Kulturproduktion sowie mit der Erforschung ihrer Kontextfaktoren und Zusammenhänge. Viel Aufbauarbeit wurde bereits geleistet: Der erste Lehrgang des neu gegründeten Universitätslehrganges "MA in Cultural Production" wird im Wintersemester 2012/2013 abschließen, die von den Studierenden mit Begeisterung angenommene

Studienergänzung "Kulturmanagement" wurde erfolgreich durch ein weiteres Modul zum Studienschwerpunkt "Cultural Production & Arts Management" ausgebaut, der ergänzende Blog als Kommunikationsplattform über die Lehrräume hinaus wird vielfältig von Studierenden und Mitarbeitenden für Austausch und Wissenstransfer genutzt und das mehrjährige Forschungsprojekt "P/ART/ICPATE – The Matrix of Cultural Production" wurde kontinuierlich aufgebaut und weiterentwickelt. Die vom österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) unter der Projektleitung von Elke Zobl geförderten Forschungsprojekte "Young women as creators of new cultural spaces" (September 2007-April 2011) und "Feminist media production in Europe" (Dezember 2008-November 2012), beschäftigten sich unter verschiedenen Gesichtspunkten mit dem wachsenden Phänomen kultureller Produktion junger Frauen.

p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten

Zum Thema "Initiate! I am a Cultural Producer"

Fokus: Praxis

eJournal des Programmbereichs Contemporary Art & Cultural Production Schwerpunkt Wissenschaft & Kunst, Universität Salzburg in Kooperation mit der Universität Mozarteum

p/art/icipate – Producing culture actively

Topical issue: "Initiate! I am a Cultural Producer"

Focus: Practice

eJournal of the program area Contemporary Art & Cultural Production Focus area Science & Art, University of Salzburg in cooperation with University

Mozarteum

Partizipation im Kunst- und Kulturbereich verstehen wir als aktive kulturelle Teilhabe. Dies umfasst nicht nur die Notwendigkeit, Zugang zu Kunst und Kultur zu schaffen, wir verorten darüber hinaus Mitbestimmung und Mitwirkung als zentrale Kennzeichen von Partizipation. In den letzten beiden Jahren ist unser Netzwerk des kommunikativen Austausches mit Kunst- und Kulturschaffenden, KollegInnen aus der Wissenschaft sowie unseren Studierenden an der PLUS und am Mozarteum kontinuierlich gewachsen. Und daher folgt nun – konsequenterweise – ein weiterer wesentlicher Schritt, um all jenen, die unsere Begeisterung für Themen rund um kulturelle Produktion und künstlerische Interventionen teilen und mittragen wollen,





eine Plattform zu bieten, sich aktiv auszutauschen. Mit unserem eJournal p/art/icipate möchten wir Sie und euch herzlich einladen, an unseren Aktivitäten teilzuhaben – nicht nur als LeserInnen, sondern auch als DiskurspartnerInnen und Beitragende! Die halbjährlichen Editionen beleuchten in spezifischen Themenausgaben verschiedene Perspektiven und Fragestellungen in einer Mischung aus Theorie und Praxis mit dem Ziel aktuelle Forschungs- und Lehraktivitäten unseres Programmbereichs breiter zu kommunizieren und zur Diskussion zu stellen.

In dieser ersten Ausgabe von p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten widmen wir uns vor allem praxisorientiert dem Thema "Initiate: I am a Cultural Producer". Die Beiträge – in Deutsch oder in Englisch – wurden von MitarbeiterInnen des Programmbereichs, WissenschafterInnen und Kunst- und KulturproduzentInnen, die an unseren Aktivitäten in Lehre und Forschung involviert sind, sowie Studierenden verfasst. Wir freuen uns sehr auf Rückmeldungen!

Mit herzlichen Grüßen, Elke Zobl & Siglinde Lang

Ein herzliches Danke für die Unterstützung zur Umsetzung dieses eJournals und unserer Arbeit am Programmbereich im Allgemeinen geht an:
Roswitha Gabriel, Julia Jung, Florian Bettel, Elisabeth Klaus, Gerbert Schwaighofer, Ute Brandhuber-Schmelzinger und alle engagierten und enthusiastisch mitwirkenden Studierenden





## //Siglinde Lang

# Introduction Introduction: INITIATE! I am a Cultural

# Producer

INITIATE! Dieser scheinbar so simple Imperativ beschreibt nicht nur treffend unseren als Erstausgabe gestalteten Themenschwerpunkt, sondern bedeutet auch einen, wenn nicht gar den wesentlichen Schritt im sogenannten "kulturellen Bedeutungskreislauf" – vor allem, wenn ein aktives und bewusstes Mitgestalten dessen, was als Kultur verstanden wird, angestrebt wird. Da dieser Prozess der kulturellen Mitbestimmung oft von Einzelpersonen aktiviert bzw. in Gang gesetzt wird, haben wir bewusst den Untertitel "I Am A Cultural Producer" gewählt.

Denn ob die von uns im Praxisteil ("Practice") vorgestellten kulturellen InitiatorInnen wie Chris Müller ("Theater am Hausruck"), Dorit Ehlers ("ohne titel"), Rainer Kern ("Enjoy Jazz"), Daniel Friesenecker ("JunQ.at") und Sandra Chatterjee/ Cynthia Ling Lee ("Initiate, Transform, Sustain, Reach Out") als "Cultural Producer" zu bezeichnen sind, ist eine der zentralen Fragestellungen, die wir seit Gründung unseres Programmbereichs "Contemporary Art & Cultural Production" zu erforschen suchen. So haben auch unsere kurz vor dem Abschluss stehenden AbsolventInnen des ULG Lehrgangs "Cultural Production" ("MA Cultural Production") in ihren Masterarbeiten Projekte entwickelt, die sich mit aktuellen kulturellen Phänomenen sowohl wissenschaftlich als auch künstlerisch auseinandersetzen und neue Sichtweisen etablieren wollen.

Wir sind überzeugt, dass "Kultur zu produzieren" einerseits exakt jene Impulse erfordert, die - wie die von uns vorgestellten Initiativen kulturelle Phänomene aufund in diese eingreifen. Andererseits sind Partizipation sowie Mitwirkung und gestaltung zahlreicher und unterschiedlicher AkteurInnen notwendig, damit Prozesse der Neuausrichtung, Verschiebung und Veränderung von bestehenden kulturellen "Gepflogenheiten" initiiert werden können. Wir versammeln diese Prozesse, die in einer Auffassung von Kultur als gelebte Alltagspraxis münden, unter dem Begriff der "Matrix of Cultural Production" ("The Matrix of Cultural Production"). Diese Matrix umfasst sowohl aktuelle Entwicklungen in der zeitgenössischen Kunst als auch kollaborativ produzierte kulturelle Bedeutungsverschiebungen (vgl. Cultural Hacking). Innerhalb der Matrix sehen wir auch neue Kompetenzprofile und Handlungsräume für KulturmanagerInnen entstehen: Denn der/ die KulturmanagerIn, der/ die an der Schnittstelle zeitgenössischer Kunst- und Kulturproduktion agiert, wird zukünftig verstärkt gefordert sein, Prozesse kultureller Produktion aktiv zu begleiten und als zentrale/r KommunikatorIn einen offenen und vielschichtigen Ablauf zu moderieren ("Art goes Culture").

Daniela Prantl untersucht Strategien des "Culture Jammings" und versucht, Impulse der von ihr untersuchten zeitgenössischen Kunstrichtung als Denkanstöße für andere Disziplinen fruchtbar zu machen. Inwiefern das kollektive Gestalten öffentlicher Räume eine zentrale Rolle für den gesellschaftlichen Wandel einnehmen kann, erforscht Laila Huber ("Urban Gardening") und Elke Zobl erläutert anhand des Beispiels Ladyfest, wie die Schaffung eigener niederschwelliger Kulturräume jungen Frauen neue Handlungsmöglichkeiten und -ermächtigungen erschließt ("Zehn Jahre Ladyfest").

Besonders freut uns, dass sich in der ersten Ausgabe von p/art/icipate Die





Kulturproduzentinnen vorstellen und über ihre Aktivitäten berichten. Schon bei der Erstellung des Curriculums unseres Studienschwerpunktes war uns ein zentrales Anliegen, Studierende dabei zu unterstützen, selbst aktiv zu werden. Wir haben uns für die Lehre daher zum Ziel gesetzt, anwendungsorientierte Methoden mit theoretischer Interdisziplinarität zu verknüpfen, sodass nicht nur das Know-how, sondern auch Kompetenzen und die Lust an eigener Projektentwicklung erworben werden ("Kultur kollaborativ produzieren"). Und exakt dies ist in und mittels der zweisemestrigen Lehrveranstaltung "I am a Cultural Producer" geglückt: Über ihre Gründung als Die Kulturproduzentinnen, die Organisation eines von Interventionen begleiteten "Round Tables" sowie einer Ausstellung berichtet jene Gruppe von engagierten Studierenden, die sich in einem Seminar des Moduls "Cultural Producers").

Wer sich darüber hinaus inhaltlich in den Themenkomplex Cultural Production vertiefen möchte, dem sei unsere Rubrik "Recommended" empfohlen, die weiterführende Lektüre und Links bietet. Besonders möchten wir unter dieser Rubrik Elke Zobls neu erschienene Publikation Feminist Media. Participatory Spaces, Networks and Cultural Citizenship empfehlen. "Open Space" bietet den entsprechenden Raum, den die Themenvielfalt benötigt, die sich beim "Kultur produzieren" auftut, und in "Notes" fassen wir all das zusammen, was im Kunst- und Kulturbereich unsere besondere Aufmerksamkeit gewonnen hat.

Abseits des Themenfokus' der ersten Ausgabe haben wir einige Rubriken zusammengestellt, die in allen Ausgaben ihren Fixplatz einnehmen: "Activities" geben einen Rückblick auf Forschungs- und Lehraktivitäten des zurückliegenden Semesters und "Preview" stellt kommende Gastvorträge, öffentliche Ringvorlesungen sowie empfehlenswerte Lehrveranstaltungen vor. Im "Forum" werden zukünftige Rückmeldungen und Kommentare zu p/art/icipate ihren Platz finden. Wir hoffen auf zahlreiche ergänzende Diskussionsbeiträge! Viel Vergnügen mit unserer Erstausgabe! Herzlichst,

Siglinde Lang Inhaltliche Koordination Ausgabe #01





#### //Laila Huber

# Articles "Gemeinsam die Stadt zum Blühen

# bringen"

#### 1. Eine neue Ordnung des Sinnlichen

Ausgehend von Jaques Rancières (2008) (\*3) Überlegungen zur "Aufteilung des Sinnlichen" [= Le partage du sensibel] und den daraus abgeleiteten Bedingungen, die die Teilhabe an einer Gemeinschaft festlegen, befasst sich vorliegender Beitrag mit dem Gemeinschaftsgarten als Format kollektiver kultureller Praxis zwischen Kunst und Politik.

In den letzten zehn Jahren boomten Gartenprojekte in verschiedensten urbanen Räumen. Die Praxen sind auffällig vielfältig und reichen von Basisinitiativen und Kunstprojekten über kommunale Initiativen zur Nachbarschaftsförderung, interkulturelle oder umweltpolitische Projekte von NGOs bis hin zu Guerilla Gardening oder Moos-Graffitis. Dabei bedingen die jeweiligen Anknüpfungspunkte unterschiedliche Stoßrichtungen und produzieren jeweils spezifische Handlungsspielräume und Öffentlichkeiten. Das empirische Beispiel, das in diesem Beitrags analysiert wird, die Initiative "blattform: eine stadt – ein garten" und ihre erste öffentliche Aktion, die "Aktion Sonnenblume", ist eine städtische Basisinitiative. Urbanes Gärtnern als Aktionsform, gleich ob von BasisaktivistInnen initiiert oder von KünstlerInnen, trägt zu einer Neuordnung des Sinnlichen bei – so die hier vorangestellte Hypothese. Rancières Überlegungen folgend sind die Funktionen von Politik und Kunst hinsichtlich der Aufteilung und Neuordnung gemeinschaftlichen Handelns bis zu einem gewissen Grad auswechselbar.

Mit der Aufteilung des Sinnlichen bezeichnet Rancière einerseits die Strukturen und Spielregeln in einer Gesellschaft sowie andererseits die Gewohnheiten und Erfahrungen jedes Einzelnen, gelernt zu haben, wer wo wie im gesellschaftlichen Bezugsrahmen seine/ihre Stimme erheben darf und gehört wird bzw. eine Handlung setzen kann, die gesehen wird. In Rancières Theorie sind dabei Kunst und Politik keine voneinander getrennten Wirklichkeiten, sondern zwei Formen der Aufteilung des Sinnlichen. Die Frage "Was ist möglich und wie?" wird laut Rancière gleichermaßen in Kunst und Politik gestellt:

"Kunst und Politik hängen miteinander als Formen des Dissenses zusammen, als Operationen der Neugestaltung der gemeinsamen Erfahrung des Sinnlichen. Es gibt eine Ästhetik der Politik in dem Sinn, als Akte politischer Subjektivierung das neu bestimmen, was sichtbar ist, was man sagen kann und welche Subjekte dazu fähig sind. Es gibt eine Politik der Ästhetik, in dem Sinn, dass neue Formen der Zirkulation von Wörtern, der Ausstellung des Sichtbaren und der Erzeugung von Affekten neue Fähigkeiten bestimmen, die mit der alten Konfiguration des Möglichen brechen." (Rancière 2008: 78) (\* 3)

In einer Zeit, in der zahlreiche künstlerische Praktiken im Bereich des politischen Eingreifens in den sozialen Raum operieren, agiert Rancières Theorie an dieser Schnittstelle von Kunst und Politik. Seine Theorie fungiert als (Orts-)Bestimmung darüber, "wie ein Gemeinsames sich der Teilhabe öffnet, und wie die einen und die anderen daran teilhaben" (Ebda: 26). Dabei weist die Existenz eines Gemeinsamen gleichzeitig auf seine Unterteilung hin: "Eine Aufteilung des Sinnlichen legt sowohl ein Gemeinsames, das geteilt wird, fest als auch Teile, die exklusiv bleiben" (Ebda: 25). Laut Rancière macht die "Aufteilung des sinnlich Wahrnehmbaren" sichtbar "wer, je





nach dem, was er tut, und je nach Zeit und Raum, indem er etwas tut, am Gemeinsamen teilhaben kann. Eine bestimmte Betätigung legt somit fest, wer fähig oder unfähig zum Gemeinsamen ist" (Ebda: 27). Er versteht Politik als Dissens, der immer dann entstehe, wenn unterschiedliche Ordnungen der Aufteilung des Sinnlichen aufeinandertreffen und eine neue "Aufteilung des Sichtbaren und des Sagbaren – des sinnlich Wahrnehmbaren – innerhalb der Gesellschaft" von bestimmten AkteurInnen angestrebt wird (Ebda: 9f.).

Rancière postuliert: "Es gibt überall Ausgangspunkte, Kreuzungen und Knoten, die uns etwas Neues zu lernen erlauben, wenn wir erstens die radikale Distanz, zweitens die Verteilung der Rollen und drittens die Grenzen zwischen den Gebieten ablehnen." (Rancière 2009: 28) (\* 4)

In seinem Plädoyer für hemmungsloses Überschreiten hierarchisierender Grenzen setzt er als Ausgangspunkt die Infragestellung und Auflösung der Gegenüberstellungen "Sehen/Wissen; Erscheinung/Wirklichkeit; Aktivität/Passivität", da diese "keine logischen Gegensätze" seien, sondern eine spezifische Aufteilung des Sinnlichen, "eine apriorische Verteilung von Positionen und von Fähigkeiten und Unfähigkeiten, die an diese Positionen geknüpft sind", definieren (Rancière 2009: 22f.) (\* 4). Rancière zeichnet hierbei das Bild einer emanzipierten Gesellschaft, die aus einer Gemeinschaft von ErzählerInnen und ÜbersetzerInnen besteht – eine Gesellschaft, in welcher der/ die ZuschauerIn zur "aktiven InterpretIn" wird bzw. jedem Gesellschaftsmitglied der Raum und die Möglichkeiten, sich selbst zu übersetzen, zugestanden wird: "Es bedarf der Zuschauer, die die Rolle aktiver Interpreten spielen, die ihre eigene Übersetzung ausarbeiten, um sich die "Geschichte" anzueignen und daraus ihre eigene Geschichte zu machen. Eine emanzipierte Gemeinschaft ist eine Gemeinschaft von Erzählern und von Übersetzern." (Ranciere 2009: 33) {\* 4}

Laut Rancière ist jede/r zugleich ZuschauerIn/BesucherIn des eigenen Milieus, des eigenen Handlungsfeldes – die Kompetenz der Reflexion und politischen Perspektivierung des eigenen Handelns liegt bei den AkteurInnen selbst. Die als besonders legitim erachteten Positionen des Erzählens im Sozialen Raum (KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen, PolitikerInnen, etc.) sind demnach kondensierte Positionen, wobei, mit Rancière gesprochen, die Emanzipation der ZuschauerInnen da beginnt, wo sie "ihr eigenes Gedicht zusammenstellen" (Ranciere 2009: 24) (\* 4).

Stellt man die Frage nach einer Gemeinschaft von ErzählerInnen und ÜbersetzerInnen sowohl hinsichtlich der Kunst als auch hinsichtlich der Politik, scheint das Um und Auf im Erproben von Formen der Selbstorganisation zu liegen, die als Grundbedingung ihres Handelns Gleichheit voraussetzen und sich nicht aufgrund der Position im sozialen Raum in ihrem Handeln einschränken lassen, sondern mit den gesellschaftlichen Grenzen produktiv umgehen. Wenn wir also im Sinne Rancières einer neuen Aufteilung des Sinnlichen auf der Spur sind, lohnt es sich, konkreten Praktiken der Selbstorganisation auf der Spielwiese urbanen Gärtnerns nachzugehen.

- 2. Selbstorganisation in der Stadt. Die Initiative "blattform: eine stadt eine garten"
- 2.1. Initialzündung und InitiatorInnen

Als Christine Brandstätter im Juli 2011 den Stadtteilgarten im ArbeiterInnen-BegegnungsZentrum \*(1) koordiniert, kommt sie mit Josef Reithofer, einem Mitarbeiter der Stadtplanung Salzburg, zu sprechen. Zuständig für nachhaltige Stadtentwicklung ist er auf der Suche nach unterstützungswürdigen Initiativen im Bereich Gemeinschaftsgärten. Zu diesem Zeitpunkt gibt es in Salzburg neben dem





Stadtteilgarten Itzling den Lieferinger Krautgarten sowie ein weiteres Gemeinschaftsgartenprojekt, das allerdings aus unklaren Gründen zum Stocken kam. Von Seiten der Stadtplanung gibt es also Interesse, eine neue gärtnerische Initiative ins Rollen zu bringen und Christine, die zivilgesellschaftlich aktiv und in der Stadt gut vernetzt ist, findet Gefallen an der Idee. In Folge spricht Christine Leute in ihrem Bekanntenkreis an, die in unterschiedlichen zivilgesellschaftlichen und aktivistischen Zusammenhängen tätig sind, ob sie Interesse hätten rund um das Thema Gemeinschaftsgärten eine Initiative zu starten.

Die Leute, die sie versammelt und die in Folge die Initiative "blattform: eine stadt – ein garten" gründen, sind mit Lukas Uitz vom Verein fairkehr, Christina Pürgy von der Stadtteilkulturarbeit im ABZ-Itzling, Barbara Sieberth, Grüne Aktivistin und Gemeinderätin, sowie Monika Gumpelmair und Elisabeth Rumpl von der Initiative für eine offene Werkstatt, allesamt junge zivilgesellschaftlich aktive StadtbewohnerInnen. Christian Hörbinger, ein junger Stadtplaner, ist von Anfang an dabei und gleichzeitig Verbindungsglied zum Magistrat. Katharina Paulmichl, Ärztin in Ausbildung und Comic-Zeichnerin für die Öffentlichkeitsarbeit der Initiative, stößt etwas später dazu. Diese Mitglieder der Kerngruppe sind in der Stadt gut vernetzt – sie sind zwischen Mitte zwanzig und Ende dreißigund haben in den meisten Fällen einen gewissen Erfahrungsschatz in der zivilgesellschaftlichen Selbstorganisation sowie bestehende Netzwerke, auf die sie zurückgreifen können. Von Herbst 2011 bis Frühjahr 2012 finden Besprechungen mit MitarbeiterInnen der Stadtplanung und des Gartenamtes statt, um auszuloten, wie eine Kooperation oder Unterstützung im Netzwerk aussehen könnte.

#### 2.2. "Was ist blattform?"

Am Beginn stand die Ideenfindung zur Gründung der Initiative: die Namensfindung, die Formulierung von Ziel und Methode und der Aushandlungsprozess in der Gruppe. Als Methode hat die Initiative das "Garteln" gewählt, wobei den InitiatorInnen wichtig ist, dass das Garteln in viele Richtungen weitergedacht werden kann und die Themen Energiewende, Gemeinschaftsstärkendes, global denken – lokal handeln, gesunde Mobilität, Artenvielfalt und Klimaschutz mitgedacht werden sowie dieses Spektrum noch erweitert werden kann. Christine betont dabei die Offenheit der Initiative:

"[...] die blattform ist einfach eine Plattform, wo viele andocken können, wo wir Leute vernetzen zum Garteln und aus dem heraus wir jetzt einmal vordergründig einfach schauen, dass Gartenaktionen entstehen, die aber in Richtung Guerilla [Gardening] gehen können, die auch in Richtung Gemeinschaftsgärten gehen können, das heißt auf Dauer oder zumindest auf mehrere Jahre und die auch noch viele brachliegende Möglichkeiten sozusagen einfach aufgreifen." (CB: 7) (\* 6)

Auf der Website der Initiative ist u.a. zu lesen, dass sich die blattform für eine Bereicherung und Verschönerung der Stadt einsetzt – über das Garteln im öffentlichen Raum hinaus, soll die Tätigkeit der Initiative "die Vielfalt fördern, zum Nach- und Umdenken anregen und das Bedürfnis der Bevölkerung nach einer Stadt für Menschen jeglicher Lebenslage und Herkunft stärken." \*{2} Die Begriffe "Bereicherung" und "Verschönerung" signalisieren hierbei eine lustvolle und friedfertige Herangehensweise, die nicht auf Konfrontation, sondern auf Dialog zielt. Der Untertitel der Initiative, "eine Stadt – ein Garten", weist auf die Zielrichtung der Initiative hin, Menschen im gemeinsamen Lebensraum Stadt miteinander in Austausch zu bringen und legt die Assoziation nahe, sich um die eigene Stadt wie um einen eigenen Garten zu kümmern. Es geht darum, Verantwortung und Sorge für den gemeinsamen Lebensraum zu übernehmen und dabei den öffentlichen Raum als Allmende anzueignen. Christine erklärt den Untertitel folgendermaßen: "[...] wir





haben auch noch einen Untertitel, da haben wir auch noch gemeinsam überlegt: Eine Stadt – ein Garten [...] was ich aber so schön finde, weil das Gemeinschaftliche rauskommt, weil dieses freche Klotzen 'wir nehmen uns die ganze Stadt' herauskommt, ja [...]." (CB: 6) (\* 6)

Als die blattform Gestalt annahm, das Handlungsfeld und die Methode klar waren, brauchte es ein konkretes Projekt, um an die Öffentlichkeit zu treten.

#### 3. Die Aktion Sonnenblume: Handlungsfelder, Formate, Netzwerke

"Und ich hab relativ bald gesagt, ich möchte die Aktion Sonnenblume machen, ich glaub, da können wir gleich loslegen, es hat auch strategisch viele Möglichkeiten, weil du kannst einfach das Gartenamt und Co ins Boot holen, indem du ja nicht die Befürchtung wahr machst, dass du jetzt auf Jahre hinaus jetzt da einen Raum für dich beanspruchst, den sie vielleicht nie wieder kriegen, sondern es geht einfach einmal ums Ausprobieren, um eine Saison, das heißt auch, sobald der Winter kommt, ist das auch vorbei und da kann man natürlich viel schneller einmal sowas zulassen [...]." (CB: 4) (\* 6)

Als Inspiration für die erste Aktion diente eine Wiener Initiative des Künstlers und grünen Bezirksrats Thomas Rucker, der 2011 in einer gemeinschaftlichen Aktion im Wiener Bezirk Neubau Sonnenblumen pflanzte. Die Wiener Idee aufzugreifen brachte für die Salzburger Initiative mehrere Vorteile mit sich, man hatte sozusagen ein Pilotprojekt vor Augen und konnte sehen, was dort gut oder weniger gut funktionierte und gleichzeitig wurde die Aktion in einen überregionalen Kontext sowie in eine Kontinuität zu anderen aktivistischen Praxen gestellt.

Das Ziel war, die Aktion Sonnenblume so zu konzipieren, dass möglichst viele Leute "andocken" können und auch dezentral die Idee aufgreifen können. Um das zu erreichen, versuchte das Kernteam für die Aktion einen Bezugs- und Handlungsrahmen herzustellen, in den sich Interessierte unkompliziert und offen einbringen konnten. Der Aktionstag sollte am 12. Mai 2012 stattfinden, mit dem Ziel in der ganzen Stadt Sonnenblumen zu pflanzen. Sowohl in der Vorbereitung des Aktionstages als auch am Aktionstag selbst wurden unterschiedliche Ebenen und Möglichkeiten der Partizipation angelegt.

#### 3.1. Strukturen und Formate der Teilhabe

"[...] es braucht Plätze, wo Leute sich einbringen können, wie die Rückseite der Fähnchen, die Platzwahl, wo? Dann als Gruppe, alleine, mit wem? Dann das man es auch online wo wertschätzen kann, dass man es vor Ort wertschätzen kann. Dass man die Social Media Freaks und den einfach nur buddelnwollenden Leuten irgendwie ermöglicht auch anzudocken. Also das ist jetzt eigentlich alles mitgedacht, dass man das auch kommuniziert in Richtung Medien, in Richtung Stadt, [Stadt-]Verwaltung, und dann ist immer aus eigener Sicht oft nicht alles wichtig, was zur Aktion dazu gehört, aber damit das ein großes Ganzes werden kann, eine Stadt – ein Garten, braucht's diese ganzen unterschiedlichen Seiten." (CB: 17) [\* 6]

Unterschiedliche Formate der Teilhabe sind wichtig, um ein breites Spektrum an Interessierten anzusprechen. Gerade daraus erklärt sich das Verhältnis aus Offenheit und Vorgabe, das die Initiative charakterisiert. Die Organisationsform der Initiative blattform und der Aktion Sonnenblume beinhaltet sowohl Top-down-Elemente, beispielsweise wenn die Kerngruppe im Vorfeld die Website plant und das Konzept der Gartenkarte entwirft, als auch Bottom-up-Elemente, wie beispielsweise die Stadtteilgruppen, die sich teilweise selbst organisieren.

Die Kerngruppe verfolgt dabei einen gewissen Servicegedanken, der sich mit dem Doit-yourself-Gedanken auf Stadtteilebene ergänzt. Es wird ein Rahmen hergestellt und





koordiniert, was für ein gemeinsames Auftreten und kollektives Erleben erforderlich ist, im Übrigen sind alle Interessierten dazu aufgerufen, sich mit ihren Ideen und Vorhaben einzubringen und die Initiative so zu vervielfältigen. Christine beschreibt die Strukturfindung zwischen Vorgabe und Offenheit als einen herausfordernden Prozess:

"Also das ist dann so ein Punkt, der auch herausfordernd ist, also wie weit stellt man sich vorne hin und die Leute wollen das auch, die wollen auch wissen: Was ist zu tun? Wie funktioniert das? Und andererseits will man den Leuten erlauben, Plätze einzunehmen und Platz zu nehmen und sich einzubringen und für das brauchen sie aber auch viel Info, und das nimmt ihnen aber auch wieder gleichzeitig einen Platz weg, also, weil dann ist es ja schon vorgegeben. Und das ist ein bisschen so eine delikate Herausforderung. " (CB: 11) (\* 6)

In diesem Prozess spielt klare Kommunikation eine wesentliche Rolle, insbesondere um Leute außerhalb des persönlichen Netzwerks zu erreichen. Zu diesem Zweck haben die blattform-AktivistInnen einen Flyer gestaltet, der auf vier Seiten im DinA5-Format die Ziele und Methoden von blattform erklärt und für die Aktion Sonnenblume eine genaue Anleitung zu Pflanzmodalitäten und einer Teilnahme an der Aktion vermittelt.

Neben den Möglichkeiten sich in Treffen zu vernetzen und auszutauschen ist die Online-Kommunikation wesentlich. Als zentrales Kommunikationstool nennt Christine den E-Mail-Verteiler, den sie zum Zeitpunkt des Interviews auf rund 50 – 80 Personen schätzt. Der soziale Raum online, der insbesondere durch die Facebookseite der blattform sowie die Online-Gartenkarte entsteht, wird von Christine ganz selbstverständlich als "Materialisierung" der Initiative bezeichnet, was ob der Digitalität des Mediums zum Schmunzeln verleiten mag.

Neben der Facebookseite bilden die Gartenkarte und die Gießpatenschaften sowie die "Bitte g(en)ieß mich!"-Fähnchen und selbstgemachten Buttons Formate der Teilhabe und dienen gleichzeitig der (Selbst-)Repräsentation der Aktion und der AktivistInnen. Neben diesen Formaten der Teilhabe waren für das Gelingen der Aktion insbesondere strategische Kommunikation und Kooperation von Relevanz – diese geben wiederum Aufschluss über das Selbstverständnis der Initiative.

#### 3.2. Strategische Kommunikation und Kooperation

Eine Besonderheit der Initiative blattform ist zweifelsohne der Versuch, das Netzwerk als in die kommunalen Strukturen hineinreichend zu begreifen, also nicht das Magistrat als einen Gegenspieler wahrzunehmen sondern als kooperativen Mitspieler.

"Und das war mir wichtig, von Anfang an, dass wir da so quasi nicht jetzt gegen das Magistrat oder gegen die Leute da oben, sondern, dass man einfach schaut – man klopft wo an, und die Türen gehen auf. Also wenn du dich da vorstellst bei den Amtsleitern, nehmen sie sich schon Zeit. Natürlich haben die wenig Zeit, aber sie nehmen sich Zeit. Und das war eine schöne Erfahrung und das war mir eigentlich von Anfang an wichtig von dem, wie man das jetzt einfädelt, dass es niedrigschwellig möglich ist teilzunehmen, aber dass auch die Schwellen zwischen den verschiedenen Gruppierungen in der Stadt, also die Stadtverwaltung, BürgerInnen, AktivistInnen, dass die eher niedriger werden. Und dass man da auch einfach eine Basis hat, wie man da vielleicht auch zukünftig, für andere Sachen zusammenarbeiten kann." (CB:22) (\* 6)

Dabei sind der persönliche Austausch und das gegenseitige Kennenlernen sowie die persönliche Präsenz wichtige Bestandteile für eine vertrauensvolle Kooperationsbasis. Christine fungiert im Netzwerk in mehrfacher Weise als





Kommunikations-Schnittstelle, sowohl zwischen Stadtplanung sowie Gartenamt und der Kerngruppe der blattform, als auch für die Weiterleitung relevanter Informationen an die Interessierten und AktivistInnen im blattform-Netzwerk. Durch die intensive Kommunikation ist ein Netzwerk über die gewöhnlich bestehenden Grenzen zwischen Verwaltungseinheiten und Zivilgesellschaft hinaus entstanden, das gegenseitiges Vertrauen fördert und die Stadt als geteilten gemeinschaftlichen Raum spürbar macht. Ob ein Handeln abseits der institutionalisierten Abläufe ausprobiert wird und gegebenenfalls funktioniert, hängt davon ab, ob es AkteurInnen mit Interesse an der Erprobung neuer Wege und Formate im kommunalen Setting gibt. Ein gewisses Maß an Risikobereitschaft sowie auch an Bereitschaft sich auf einen kommunikativen Mehraufwand einzulassen, sind dafür Voraussetzung.

Christine liegt daran, dass diese erste Aktion möglichst gut funktioniert, auch um beim Kooperationspartner Stadtverwaltung das Vertrauen zu stärken und gegebenenfalls zukünftige Aktionen erneut kooperativ durchführen zu können: "Es geht schon um viel, es ist so ein bisschen das, wenn's jetzt funktioniert, dann heißt das auch, dass in Zukunft vielleicht noch viel mehr geht." (CB: 24f.) (\* 6)

#### 3.3. Netzwerke und Handlungsfelder

Wer machte nun bei der Aktion Sonnenblume mit? Wer "dockte" an? Und wie wurde "angedockt"? Im Vorfeld des Aktionstages hatten sich verschiedene Kooperationen mit sozialen Einrichtungen wie der Lebenshilfe, Volksschulen, dem Jugendzentrum Iglu oder der Lernwerkstatt Natur und Umwelt ergeben. Neben den Kooperationen mit sozialen Einrichtungen und Gemeinschaftsstrukturen "dockten" insbesondere Jungfamilien und Einzelpersonen aus unterschiedlichsten Bereichen an.

Das Netzwerk spannt sich dabei auf unterschiedlichen Ebenen: Einerseits kooperierten die InitiatorInnen mit dem Magistrat und erhielten auch Unterstützung von befreundeten Vereinen oder Initiativen, etwa in Form von Räumen und Infrastruktur, die zur Verfügung gestellt wurden. Andererseits entfaltet sich das Netzwerk über die beteiligten AktivistInnen, die vor, am und nach dem Aktionstag Setzlinge ziehen, setzen und hegen und untereinander in Austausch treten. Christine beschreibt die verschiedenen Verknüpfungen und Bezüge als ein wucherndes Netzwerk.

Auch kommt es dabei teilweise zu Überschneidungen von Kooperation und Partizipation, wie beispielsweise bei der Lebenshilfe, einem Verein für Menschen mit Beeinträchtigungen. Das "Andocken" der Lebenshilfe umfasste einerseits den Arbeitsbereich der dort betreuten Personen, indem in den Werkstätten rund 600 Fähnchen für die Aktion Sonnenblume hergestellt wurden. Andererseits zogen die KlientInnen der Lebenshilfe auch Setzlinge, um an der Aktion teilzunehmen und Gießpatenschaften zu übernehmen – also selbst zu partizipieren.

Eine weitere Ebene des Netzwerks ist jene der Kontakte in den Medienbereich. Von Seiten der blattform wurde auf Grund knapper zeitlicher Ressourcen keine offensive Medienarbeit betrieben, dennoch erhielt die Aktion Sonnenblume eine relativ hohe Medienaufmerksamkeit \*{3}, was sich zum Teil aus der regen Netzwerkaktivität erklärt. Christine erinnert sich: "Das ist eigentlich jetzt nicht so, dass wir den großen Plan gehabt haben, aber ich glaube einfach, dass wir mit wenigen Ressourcen voll viel geschafft haben. "(CB: 20f.) (\* 6)

Das rege Medieninteresse erklärt sie sich dabei aus unterschiedlichen Aspekten der Aktion: sowohl das Thema "Garteln" bzw. "Urban Gardening" sei zur Zeit ein angesagtes Thema, als auch das zivilgesellschaftliche Engagement sowie der für Salzburg unkonventionelle Ansatz der Raumaneignung seien auf mediales Interesse gestoßen. Das "wuchernde Netzwerk" lässt sich also auf mehreren Ebenen verfolgen, und dabei schafft die Initiative blattform einen neuen Sinnzusammenhang zwischen Gartenprojekten in der Stadt. Insgesamt betont Christine, dass alleine die





Zusammenarbeit einer Vielzahl von AkteurInnen im Vorfeld des Pflanztages die Aktion Sonnenblume bereits zu einer großen gemeinschaftlichen Aktion machte: "[...] also das war nicht [nur] am Samstag [dem Aktionstag] selber, aber einfach diese vielen Leute, die das möglich gemacht haben. Das ist echt ein riesen Gemeinschaftsding schon gewesen, ja, ohne, dass die überhaupt blühen die Sonnenblumen." (CB: 31) (\* 6) Durch die Netzwerke in unterschiedlichen Bereichen des städtischen Lebens eröffnen sich auch unterschiedliche Handlungsfelder, wobei dabei als verbindendes Thema neben der Methode des Gartelns das Motiv bzw. der Topos der nachhaltigen Stadt fungiert.

#### 3.3.1. Handlungsfeld Nachhaltigkeit

Das Thema Nachhaltigkeit tritt auf unterschiedlichen Ebenen in Erscheinung. Neben dem umweltpolitischen Nachhaltigkeitsgedanken geht es auch um nachhaltige soziale Beziehungen.

Das Ziehen und Weitergeben von Setzlingen unter den AktivistInnen sowie das Ausprobieren innovativer Pflanzbehälter – beispielsweise aus Tetrapak-Packungen oder Eierschachteln – stellen hierbei eine Basis für Austausch und Kommunikation dar und verbinden umweltpolitische Nachhaltigkeit mit dem Herstellen potenziell nachhaltiger sozialer Beziehungen: Wissen, Know-how und Erfahrungen werden ausgetauscht, durch das gemeinsame Erproben und Experimentieren entstehen soziale Beziehungen und Gemeinschaftsbildung.

Nachhaltige soziale Beziehungen entstehen potentiell auch dort, wo Aktivistinnen mit BesitzerInnen von Brach- oder Grünflächen über eine gemeinsame Nutzung in Kontakt treten. So setzte beispielsweise die Volksschule St. Andrä rund um die gegenüberliegende Kirche der Pfarre St. Andrä Sonnenblumen. Diese Kooperation beschreibt Christine als klassische Win-Win-Situation: Die oft vermüllten Grünfläche werden verschönert und somit umgewertet, die Schule erhält Platz zum Pflanzen ihrer Sonnenblumen.

Das Thema Nachhaltigkeit war auch beim Mittagsbuffet am Aktionstag manifest: Mit Hilfe eines Volxküche-Aktivisten, der regelmäßig im Jugendkulturzentrum mark aus teils "gedumpsterten" Lebensmitteln für einen geringen Unkostenbeitrag kocht, wurde für das Mittagessen sowie Kaffee und Kuchen zur Nachmittagspause gesorgt. Das Konzept der Volxküche \*{4} und des "Mülltauchens" ist dem Recycling- und Nachhaltigkeits-Gedanken verpflichtet und steht somit der Zielrichtung der Aktion Sonnenblume für ein nachhaltiges Leben in der Stadt auch ideologisch nahe. Die unterschiedlichen Ebenen von Nachhaltigkeit können hier nur angerissen werden, doch bilden sie zusammen ein dichtes Gewebe oder, wenn man so will, das Skelett, das der Gesamtaktion Bestand gibt. Diese Ansätze der Nachhaltigkeit organisieren sich rund um den Aktionstag, als vorläufiger Höhepunkt und erste kollektive Veröffentlichung des Netzwerks. Wie das gemeinsame Ziel des Aktionstags und des kollektiven Setzens der Sonnenblumen sich nach einem guten halben Jahr der Vorbereitungen am 12. Mai 2012 in die Realität pflanzte, wird insbesondere entlang der Route der Pflanzkarawane sichtbar.

#### 3.4. Partizipation als gelebte kulturelle Praxis: Der Pflanztag

#### 3.4.1. Die Route der Pflanzkarawane

Sowohl die Route, die durch bestimmte Stadtteile ging, als auch die Wahl der Aktionsform – als Pflanzkarawane durch die Stadt zu ziehen und kollektiv zu gärtnern – geben Aufschluss über das Selbstverständnis der Initiative. In der Routenplanung der Pflanzkarawane lässt sich ablesen für welche Stadt die Initiative sich stark macht. Die Route hat dabei Repräsentationscharakter, sie wurde nicht zufällig gewählt, sondern es spielten verschiedene Überlegungen eine Rolle: In





einer Ankündigung des Aktionstages ist auf der Webseite der blattform zu lesen: "Wir ziehen am Pflanztag als 'Pflanzkarawane' von Ost nach West quer durch die Stadt Salzburg – von Schallmoos über Andrä nach Lehen." (\* 7) Das evozierte Bild einer Karawane vermag hierbei wiederum ein kollektives Imaginäres anzukurbeln, das wichtiger Bestandteil gemeinschaftlicher Aktionen ist. Die Karawane ist Sinnbild eines gemeinsamen Weges, hin zu einem gemeinsamen Ziel und demonstriert dabei Zusammengehörigkeit. Konkret setzte sich die Pflanzkarawane aus Lastenrädern und Scheibtruhen sowie normalen Fahrrädern mit Anhängern und AktivistInnen, die zu Fuß unterwegs waren, zusammen. Die Lastenräder und Scheibtruhen transportierten das Gartenwerkzeug und die Setzlinge und schufen zugleich, verstärkt durch A3-Schilder mit dem Logo der blattform und dem Sonnenblumen-Icon, einen gewissen Grad der Inszenierung und Sichtbarkeit der Gruppe. Für die Route war u. a. ausschlaggebend, dass die Pflanzplätze entlang alltäglicher Routen der AktivistInnen liegen sollten, um eine Betreuung der Pflanzen gewährleisten zu können. So wurde in jenen Stadtteilen gepflanzt, in denen zum einen die Mitglieder der Kerngruppe wohnen oder beruflich tätig sind, sowie jene Stadtteile, die sich bei den Interessiertentreffen als Aktionsfelder herausstellten. Die Karawane startete im Stadtteil Schallmoos, wo nach der zeremoniellen Pflanzung der ersten Sonnenblume und einem "Familienfoto" der versammelten AktivistInnen, Kleingruppen im Stadtteil ausschwärmten und nach Belieben Sonnenblumen pflanzten.

Der Stadtteil Schallmoos steht seit einiger Zeit im Interesse der Stadtentwicklung: Nach Fertigstellung des neuen Bahnhofs wird für das angrenzende Gebiet "SchallmoosWest (\* 8)" ein Aufschwung erwartet. Ausgehend von der historisch gewachsenen sehr heterogenen Bebauung – bspw. sind Einfamilienhäuser neben Gewerbeflächen zu finden – sollen neue Visionen für den Stadtteil entwickelt werden. Im März 2012 hatte die Stadtplanung daher eine Ideenwerkstatt zu BürgerInnenbeteiligung am Entwicklungsprozess initiiert. Die Ideenwerkstatt konnte von im Stadtteil wohnenden blattform-AktivistInnen als Forum genutzt werden. An Schallmoos angrenzend liegt der Stadtteil Andrä, der durch gründerzeitliche Bauten und kleinunternehmerische Strukturen, u.a. im kreativwirtschaftlichen Bereich, geprägt ist. Die Initiative blattform ist hier gut vernetzt, und konnte u.a. über den Verein "Forum Andräviertel" \*(5), insbesondere Gewerbetreibende auf die Aktion Sonnenblume aufmerksam machen und auch hier einige SympathisantInnen gewinnen.

Der dritte von der Karawane aufgesuchte Stadtteil, Lehen, ist ein migrantisch geprägter ehemaliger Arbeiterbezirk, der seit mehreren Jahren stadtplanerisch aufgewertet wird, wie bspw. durch den Bau der neuen Stadtbibliothek oder den Einzug der Stadtgalerie, der Galerie Fotohof und der Volkshochschule im neu bebauten ehemaligen Stadtwerkeareal.

In Christines Ausführungen wird sichtbar, dass mit der Wahl genau dieser Stadtteile auch eine Stimmung und inhaltliche Orientierung der Initiative blattform sichtbar und kommuniziert wird. Sowohl ein gewisser Bezug zur Kreativbranche und ihren AkteurInnen sowie die Thematik sozialer Inklusion im städtischen Gefüge werden durch die Bezugspunkte in den Stadtteilen signalisiert.

Interessant ist auch zu fragen wo die Route nicht verlief, denn hier werden die unterschiedlichen Interessen im Stadtraum sichtbar: Die Altstadt beispielsweise, die der Stadtraum mit der größten öffentlichen Aufmerksamkeit ist und sich demnach für eine solche Aktion besonders gut eignen würde, wurde vermieden. Sie ist als touristisches Zentrum nicht nur symbolisch das Zentrum der ökonomischen Elite und demnach ein heißes Pflaster, auf dem jedwede Aktion in besonderer Weise exponiert ist.

Zu den wichtigsten touristischen Attraktionen zählt ebenfalls der Mirabellgarten und dieser wurde im Rahmen der Vorbereitungen der Aktion Sonnenblume als no-go-area definiert. Mit dem Gartenamt wurde vereinbart, historische oder mit großem





Aufwand gepflegte Zonen nicht zu bepflanzen. Sehr wohl wurde den AktivistInnen zugesagt im Kurgarten pflanzen zu dürfen, der an den Mirabellgarten angrenzt, aber nicht zum Schlossgarten zählt und weniger im machtpolitischen Blickfeld steht. Christine erklärt, dass es dem Kernteam wichtig war, das gerade im Aufbau befindliche Vertrauensverhältnis mit dem Stadtgartenamt nicht gleich zu Beginn überzustrapazieren. Sie spricht zwei Bereiche an, die wichtige Bestandteile der kooperativen Strategie sind: einerseits den Versuch städtische Konfliktzonen für den Start zu vermeiden sowie andererseits die Wichtigkeit einer gegenseitigen Wertschätzung auch der Arbeit des Gartenamtes. Bei der Routenwahl und den möglichen Konfliktzonen wird hierbei die Stadt in ihrer Eigenlogik und ihren Spielregeln sichtbar.

#### 4. Fazit & Ausblick: Die Eigenlogik einer neuen Ordnung des Sinnlichen

Durch die Eigenlogik der Stadt (Berking/Löw 2008) (\* 1) gibt es sowohl spezifische Möglichkeiten als auch spezifische Einschränkungen für das urbane Handeln. Die Möglichkeiten, die in Salzburg entstehen, scheinen insbesondere mit der überschaubaren Größe der Stadt Salzburg zusammenzuhängen. Das Potenzial zum direkten Kontakt zwischen AkteurInnen in den städtischen Strukturen sowie in der Zivilgesellschaft und die Möglichkeit dadurch vertrauensvolle Beziehungen aufbauen zu können, gründet zum Teil in dieser lokalen Verfasstheit. Die Netzwerkdichte, die sich ebenfalls durch die Größe der Stadt erklärt, macht es möglich, dass AkteurInnen zuweilen in mehreren Feldern tätig sind und relativ bald einen Überblick über AnsprechpartnerInnen haben können. Außerdem können sie durch ihre Mehrfachfunktionen spezifische Kommunikationskanäle und Kooperationsmöglichkeiten nutzen. In Stadt und Land Salzburg wird gerne der gebürtige Salzburger Philosoph Leopold Kohr zitiert, der berühmt für seine Philosophie der kleinen Einheiten ist. \*(6) Auch Christine meint, die Stadt Salzburg sei insbesondere auf Grund ihrer Größe ein ideales Feld für kooperatives Handeln:

"Ich finde das einfach schön, dass man, sobald man loslegt, sieht, dass das wirklich möglich ist und das ist aber vielleicht schon auch Salzburg, dass es von der Größe so groß ist, dass da das Vertrauen da ist, [...] ich habe das Gefühl, das ist gerade so eine richtige Größe und das hat der Leopold Kohr eigentlich auch gesagt: ... dass Salzburg echt eine gute Größe hat, weil es ja ums menschliche Maß immer auch geht und da kann man solche Sachen super machen." (CB: 33) (\* 6)

Jeder Ort bringt auch einen spezifischen diskursiven Rahmen, eine Bedeutungsebene mit sich, die aus den Inhalten und AkteurInnen sowie aus der lokalen Geschichte zusammengesetzt ist. Diese Ortseffekte (Bourdieu 1997) (\* 2 ) wirken sich wiederum auf die Möglichkeiten der Herstellung von Gemeinschaft und kollektiver Identität im Lebensraum Stadt aus.

Welche Route am Pflanztag für die Aktion Sonnenblume gewählt wurde, ist u. a. Ausdruck der lokalen Ortseffekte der Stadt Salzburg. Die Altstadt wurde vermieden und Stadtteile wurden ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, die im innerstädtischen Gefüge das "andere Salzburg" repräsentieren – nicht das touristische oder hochkulturelle, sondern ein kreativwirtschaftlich und migrantisch geprägtes Salzburg, das für Veränderung und Aufbruch steht. Die Belastung der Altstadt als ökonomisches Zentrum von Tourismus und hochkultureller Vermarktung stellt für das Handeln im urbanen Raum eine relativ massive Einschränkung, die aus der Eigenlogik der Stadt Salzburg erwächst, dar.

Die lokalen Strukturen und Eigenlogiken ermöglichen also spezifische Formen von Teilhabe, die sich wiederum – um auf Rancières Überlegungen der Aufteilung des Sinnlichen zurückzukommen – in der Herstellung spezifischer Räume und Zeiten





kollektiver Neudefinitionen manifestieren. Die Praktiken der Selbstorganisation zwischen kommunalen Strukturen und Zivilgesellschaft, die hier beleuchtet wurden, zeigen auf, wie im konkreten die "Aufteilung des Sinnlichen" ein Feld kollektiver Gestaltung ist und wie es die Kooperation von AkteurInnen unterschiedlicher Positionen im sozialen Raum braucht, um eine Neugestaltung zu erzielen. Als ein Effekt der regen Netzwerktätigkeit der Initiative blattform rund um die Aktion Sonnenblume ist u. a. die beginnende Herausbildung eines neues Feldes in der Stadt Salzburg zu beobachten: eines Feldes, das über die strukturellen Abgrenzungen vom kommunalen Apparat und StadtbewohnerInnen hinaus reicht bzw. die Grenze als solche verwirft und einen gemeinsamen Handlungsraum etabliert. Nach Bourdieu konstituieren sich Felder durch die in ihnen agierenden AkteurInnen, die je relevanten Institutionen sowie vor allem durch die Bewegung der einzelnen AkteurInnen zwischen den Bezugspunkten eines Feldes und unterschiedlichen Feldern einer Stadt.

Als möglicher Netzwerkknotenpunkt zukünftiger Initiativen, Projekte oder Einzelvorhaben urbanen Gärtnerns in der Stadt Salzburg wurde über die Aktion bereits ein neuer städtischer Diskurs- und Handlungsraum geöffnet. Wie im Interview mit der Initiatorin der Aktion Sonnenblume immer wieder erwähnt wird, haben sich bereits viele Möglichkeiten für weitere Projekte und Kooperationen dargestellt, ob alle "Ästchen" weiter verfolgt werden, ist dabei eine Frage der Ressourcen und der Dringlichkeit des jeweiligen Themas für die einzelnen AkteurInnen. Dazu meint sie: "Um welche Ästchen kümmert man sich besonders drum und hegt das und pflegt das, weil man das besonders wichtig empfindet und welche wären schön, aber geht sich halt leider nicht aus… und was passiert eh von alleine? Viele Dinge entstehen alleweil mittlerweile schon ohne uns…". (CB: 23) (\* 6)

#### Zum Schluss...

Christine: "[...] ich glaube, ich könnte mich nicht mehr auf die private Rolle zurückziehen, also ich glaube, soviel bin ich Bürgerin und nicht mehr Privatperson in der Stadt Salzburg, dass ich einfach das Gefühl habe, mein Handeln ist politisch." (CB: 34) (\* 6)

#### //Literaturnachweise

- \*1 Berking, H. and M. Löw, Eds. (2008). Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung. Interdisziplinäre Stadtforschung. Frankfurt/Main, New York.
- \*2 Bourdieu, Pierre: Ortseffekte, in: Ders. et al (Hg.): Das Elend der Welt. Zeugnisse und Diagnosen alltäglichen Leidens an der Gesellschaft, UVK Universitätsverlag Konstanz, 1997, S. 117-127.
- \*3 Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin: b\_books, 2008, 2.
  Auflage (Originalausgabe "Le Partage du sensible. Esthétique et politique, Paris: La Fabrique Éditions, 2000).
- <sup>1</sup>4 Ders.: Der emanzipierte Zuschauer, (aus dem Französischen von Richard Steurer orig. Titel: Le spectateur émancipé, Editions La fabrique, Paris, 2008); Wien: Passagen Verlag, 2009.
- \*5 Spielmann, Walter: Gartenglück auf 19 mal 36 m² (Barbara Reisinger und Gerold Tusch), in: Spielmann, Walter /Robert-Jungk-Bibliothek für Zukunftsfragen /Lebensministerium (Hg.): Die Einübung des anderen Blicks. Gespräche über Kunst und Nachhaltigkeit, S. 63-76.
- \*6 Andere Quellen:
  - Interview mit Christine Brandstätter, Salzburg, 30.5.2012
- \*7 http://blattform.wordpress.com/2012/05/04/pflanztag/, 17.07.2012
- \*8 http://www.stadt-salzburg.at/internet/wirtschaft\_umwelt/stadtplanung/ideenwerkstatt\_schal\_352355/projektdokumentation\_352339.htm, 15.7.2012











### //Fussnoten

- \*1 Das ABZ ist eine Einrichtung der Katholischen Aktion im Salzburger Stadtteil Itzling.
- \*2 http://blattform.wordpress.com/about, 16.7.2012
- \*3 Es berichteten ORF-Radio-Salzburg, Salzburger Nachrichten, Stadtnachrichten, Krone, Standard, basics und Woman.
- \*4 Mit Volxküche wird eine Praxis des kollektiven Kochens bezeichnet, bei der zum Selbstkostenpreis oder auch darunter Essen, meist vegetarisch oder vegan, zubereitet und ausgegeben wird. Volxküchen gibt es in unterschiedlichen Formen, und sie sind Teil linksalternativer Alltagspraxen. Vgl. u. a. http://de.wikipedia.org/wiki/Volxk%C3%BCche, 7.8.2012.
- \*5 Das Forum Andräviertel ist ein Stadtteilverein, in dem UnternehmerInnen, Kulturschaffende und BewohnerInnen organisiert sind und ein besonderer Fokus in der Kreativbranche liegt.
- \*6 Vergleiche dazu beispielsweise Walter Spielmann (2009: 64), der in einer Einleitung zum Interview über das gemeinschaftsgärtnerische Kunstprojekt in Oberndorf, "Spielwiese/Gartenglück" der KünstlerInnen Barbara Reisinger und Gerold Tusch, ebenfalls auf den Philosophen Kohr verweist.





## //Elke Zobl //Siglinde Lang

# Articles\_ Investigating the Matrix of Cultural

# **Production**

Artistic interventions at the intersections of contemporary art, participatory cultural production and cultural management processes

Introducing the research project P/ART/ICIPATE - The Matrix of Cultural Production

Picture: © Melanie Maddison

"We are moving [...] toward [a world] in which everyone has a more active stake in the culture that is produced." (Jenkins et al. 2006, S. 10) (\*4)

Artistic practice as *one* form of cultural production exhibits a central feature that relates it to the irritation of what is described as "common sense" (Van den Berg 2008: 79) (\*13). As such, contemporary art can be understood as a "seismograph" of social development(s). In grappling with the reflection of the status quo and in the observation and analysis of existing social situations, contemporary artistic practices can allow for and generate new viewpoints.

In this sense, the starting points for the research project "P/ART/ICIPATE" are on the one hand contemporary artistic strategies and practices which aim to initiate social and cultural change, and on the other hand the understanding of "culture" in the field of cultural studies. The research project investigates how individuals and social groups position themselves within the "circuit of culture" (Johnson 1985 (\* 6), 1986 (\* 7); Johnson et al. 2004 (\* 8); du Gay et al. 1997 (\* 1)) in a way that is not "just happening", but can be actively and collaboratively influenced and shaped by them within the context of a multi-layered "matrix of cultural production" – as we call it.

Picture: © Melanie Maddison

The circuit of culture, cultural citizenship und participatory culture

That culture can be understood primarily as a lived daily practice can be traced back to Raymond Williams' often cited statement of culture as a "whole way of life" (Williams 1972 (\* 12): 17, zit. n. Göttlich 2006: 97) (\* 3). The field of cultural production by Pierre Bourdieu has been described as such: "Bourdieu's theory of the field of cultural production covers [...] both the material and the symbolic production of cultural works, which entails taking into account the multiple mediators which contribute to the work's meaning and sustain the universe of belief which is the cultural field" (Johnson 1993: 20) (\* 5). In this project we aim to grasp these "multiple mediators" in the field of cultural production in relation to Richard Johnson's model of the circuit of culture to demonstrate in how far the production, but also the reception of cultural content are influenced by cultural context factors within a matrix of cultural production.

In further developing Stuart Halls Encoding/ Decoding-Model, Richard Johnson (Johnson 1985 (\* 6), 1986 (\* 7); Johnson et al. 2004 (\* 8)) assumes that culture can be understood in a circuit of production, products as meaningful texts, their readings, the embedding of these products and their meaning in lived cultures. In this "circuit of culture" all these elements are interdependent. Paul du Gay et al.





(1997) have extended this circuit model by adding the term "articulation" and they describe the model in relation to five levels of articulation, namely: representation, identity, production, consumption and regulation. In the context of this circuit cultural meaning is produced, the consequence being that culture is to be understood as a process in which viewpoints and attitudes are produced, received and distributed in a public circulation process and, at the same time, are continuously reproduced and renegotiated in society. It can be concluded that societies, groups and individuals are therefore continuously involved in processes of cultural production.

The concept of "cultural Citizenship" (Stevenson 2001 (\* 11 ), Klaus/Lünenburg 2004a (\* 9 ), 2004b (\* 10 )) is central in this circuit of cultural meaning production in today's media society. Cultural citizenship "is comprised of all such cultural practices which unfold against the background of unequal power relations and which allow a competent participation in the symbolic resources of society" (Klaus/Lünenburg 2004a: 103, authors' translation) (\* 9 ). Competent participation in the symbolic resources presumes the possibility to acquire cultural production in society (Klaus/Lünenburg 2004a) (\* 9 ). In the context of art it is not about participation as a naive paradigm of co-determination and a matter of reproducing dominant discourses and simulating participation (Ziese 2011: 77) (\* 14 ) but, as we argue with Maren Ziese, about participation which enables intervention (ibid.). We understand such interventions through artistic strategies – meaning: the conscious and active part in the circuit of culture – to be a main part in the process of cultural production.

Such competent and interventionist participation involves an active moment of codetermination and an active shaping of cultural meaning production by the individual and through various publics. This aspect of lived cultural participation and the meaning of civic engagement have also been explored in the context of the concept of a "participatory culture". Henry Jenkins et al. (2006) (\* 4) describe the concept as such:

"A participatory culture is a culture with relatively low barriers to artistic expression and civic engagement, strong support for creating and sharing one's creations, and some type of informal mentorship whereby what is known by the most experienced is passed along to novices. A participatory culture is also one in which members believe their contributions matter, and feel some degree of social connection with one another (at the least they care what other people think about what they have created)." (Jenkins et al. 2006: S. 3) {\* 4}

While this concept has been mainly discussed within media pedagogy and in regards to online developments with a focus on youth, in this project it is related to "real" space and to possibilities of interventions in the field of contemporary art. The overall challenge lies in making the step from cultural consumption to active cultural production which may lead to social and civic engagement. However, as we argue, artistic interventions can play an important role in opening up new viewpoints and opportunities for participation and collaboration of various publics.

#### Towards a matrix of cultural production

It is our argument that as cultural producers we operate within a matrix of cultural production. In this matrix, the meaning of cultural artefacts is never fixed, but always remains tentative and contested; meanings are continuously being worked on and are being reworked. In this sense, cultural producers are intervening in cultural and social meaning production. Such interventions need not only take into account the social and cultural contexts in which they are introduced, but also have to scrutinize which publics are involved in the process of cultural production – and aim at involving participation of these publics in their interventions. Culture in its relation





to society cannot be produced – or better: realised – by a singular person. Understanding the "product" of cultural production as a result of making meaning and pondering on its consequences for everyday life, specific publics have to be integrated into the negotiation of an alternate meaning or perspective. Ideally this is to be done in an active approach and through ways to promote a kind of social acceptance. Thus understood, projects of cultural production entail the possibility to question established ways of thinking, raise awareness of processes of stereotyping and finally counteract mechanisms of exclusions. We argue that this can only be accomplished as a collaborative process: a process of public negotiation and coproducing – often initiated, supervised and mediated by artists and cultural entrepreneurs.

In order to involve publics like artists, managers, audiences, citizens, journalists or politicians in cultural productions, new ways, forms and principles of communicating with each other are necessary. We assume that this is one of the greatest challenges in the whole process: breaking down boundaries set by hierarchical arrangements or/and legal authority, determining one's strategies of intervention, using participatory marketing and relying on civil engagement. All of these practices have emerged as integral parts of successful and innovative cultural processes.

While many projects in the field of cultural production are aiming for participation, sustainability and social change, this is an on-going challenge, often times resulting in failure or dissatisfaction. So how can processes of participation, sustainability and transformation towards social change be set into motion and be supported through instances of cultural production? Which competences are necessary for a competent participation in the cultural resources of society against the background of unequal power relationships? How can these be made possible and stimulated? How do all the nodes in the matrix of cultural production relate to and influence each other? How can conscious interventions in the cultural circuit be made? More specifically we are asking: at which particular nodes are a reflective intervention and processes of participation needed, so that culture can actively and sustainably be co-produced? And what kind of approaches, artistic practices and strategies need to be developed and initiated in order to successfully integrate and involve local communities and various publics in these processes? These are only some of the questions that we are concerned with in this project.

#### P/ART/ICIPATE - The Matrix of Cultural Production

The project "P/ART/ICIPATE" is developed and conducted at the program area Contemporary Arts & Cultural Production within the Focus area Science and Art at the University of Salzburg in Cooperation with the University Mozarteum.

The project investigates the following areas:

- (a) Artistic strategies as cultural interventionist communication strategies
- (b) Artistic collectives and collaborative working processes
- (c) Requirements for collaborative and process-oriented production and management processes
- (d) Participatory cultural production with and by young people







#### Aims:

- 1. Documentation and analysis of contemporary artistic interventions as projects of cultural production and in relation to the meaning of communication processes involved
- 2. Development of a theoretical model of a matrix of cultural production based on the circuit of culture and in the context of contemporary artistic practices, cultural citizenship, participatory culture, participation and process-based cultural management
- 3. Development of a toolbox to facilitate a practice-oriented navigation within and through the matrix of cultural production in the context of contemporary artistic practices for cultural producers

#### Method:

- literature review
- case studies
- qualitative interviews with cultural producers (individual and focus groups)

(Program area Contemporary Arts & Cultural Production, Focus area Science and Art, University of Salzburg in Cooperation with University Mozarteum, in collaboration with Elisabeth Klaus, Department of Communication, University of Salzburg)

#### //Literaturnachweise

- <sup>†</sup>1 du Gay, Paul et al. (1997): Doing Cultural Studies: The story of the Sony Walkman Milton Keynes: Open University; Thousand Oaks, CA: Sage.
- <sup>\*</sup>2 Duncombe, Stephen (2002): Cultural Resistance Reader. London: Verso.
- \*3 Göttlich, Uwe (2006): Kultureller Materialismus und Cultural Studies: Aspekte der Kultur- und Medientheorie von Raymond Williams. In: Hepp, Andreas/Winter, Carsten (Hg.): Kultur Medien Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. 3. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlag GmbH 2006, S. 93-107.
- \*4 Jenkins, Henry/Puroshotma, Ravi/Clinton, Katherine/Weigel, Margaret/Robison, Alice J. (2006): Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century. Online unter http://www.newmedialiteracies.org/files/working/NMLWhitePaper.pdf.
- \*5 Johnson, Randal (1993): Editor's Introduction. In: Bourdieu, Pierre: The field of cultural production: Essays on art and literature. New York, NY u.a.: Columbia University Press. S. 1-25.
- \*6 Johnson, Richard (1985): Was ist überhaupt Kulturanalyse? In: Januschek, Franz (Hg.): Politische Sprachwissenschaft. Zur Analyse von Sprache als kulturelle Praxis. Opladen/Wiesbaden: Wiesdeutscher Verlag, S. 22-60
- <sup>\*</sup>7 Johnson, Richard (1986): What is Cultural Studies anyway? In: Social Text, 16, S. 38-80.
- \*8 Johnson, Richard et al. (2004): The Practice of Cultural Studies. A Guide to the Practice and Politics of Cultural Studies. London u.a.: Sage.
- \*9 Klaus, Elisabeth/Lünenborg, Margreth (2004a): Medienhandeln als Alltagshandeln. Über die Konstituierung gesellschaftlicher Identität durch cultural citizenship in der Mediengesellschaft. In: Imhof, Kurt / Bonfadelli, Heinz / Blum, Roger / Jarren, Otfried (Hg.): Mediengesellschaft: Strukturen, Merkmale, Entwicklungsdynamiken,









- Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 100-113.
- \*10 Klaus, Elisabeth/Lünenborg, Margreth (2004b): Cultural Citizenship: Ein kommunikationswissenschaftliches Konzept zur Bestimmung kultureller Teilhabe in der Mediengesellschaft. Medien & Kommunikationswissenschaft 52, 2, S. 193-213.
- \*11 Stevenson, Nick (Hg.) (2001): Culture & Citizenship. London, Thousand Oaks & New Delhi: Sage.
- \*12 Williams, Raymond (1972): Gesellschaftstheorie als Begriffsgeschichte. München: Rogner und Bernhard.
- \*13 Van den Berg, Karen (2008): Vom "kunstbezogenen Handeln" zum "Management of Meaning". Drei Vorschläge zur Theoriebildung im Kunst- und Kulturmanagement. In: spiel plan: Schweizer Jahrbuch für Kulturmanagement 2007/2008. Bern, Stuttgart, Wien: Haupt. S. 76-85.
- <sup>\*</sup>14 Ziese, Maren (2011): Kuratoren und Besucher: Modelle kuratorischer Praxis in Kunstausstellungen. Bielefeld: Transcript.





#### //Elke Zobl //Elisabeth Klaus

# Articles\_ Cultural Production in Theory and

# **Practice**

"Doing" Culture

Cultural production is the magic word in our teaching and research. It appears in the title of the international MA programme. It is also a lived experience in the context of the students' master theses. But what exactly does the term refer to?

We are all constantly involved in producing culture. While living our everyday lives we use cultural material and imaginary resources in a unique way to serve our purposes. When we get dressed, go to work, communicate with others, organize our spare time, etc. we rely on, reproduce and modify the norms and values underlying our social and cultural relations. Our daily routines seem natural and self-evident to us and we don't usually think about the fact, that while carrying them out exactly in the way we do, we appropriate and articulate culture. This productive side of our everyday routines, our "doing culture" is often hidden from view. It is precisely this seemingly natural state of affairs that more often than not leads to the reproduction of what is. Our ordinary, standardized activities prevent us from reflecting the internalized patterns they express and they undermine the search for alternatives.

To become an active producer of culture entails the attempt to overcome these shortcomings. When "doing" culture consciously, we try to think about the contexts and conditions that govern our cultural activities and to reflect on the effects these have. Producing culture actively, thus, entails to think about the stance, the point of departure from which we act. It requires to think of the values, collective norms and invisible rules that guide our behaviour and to reflect on the social and cultural positioning of our activities. Finally, it encompasses a claim to participate in the formulation of the norms and values that govern society, to take part in its decision-making process about who or what counts as important or unimportant, as good or bad and to change the rules by which social and cultural relations are reinforced. Products of such activities – works of art, DIY cultural forms, etc. – irritate and challenge the way we "normally" see and do things. Today a host of contemporary art productions exist that aim to reflect on and interpret our cultural contexts and the underpinnings of our daily routines (see the articles by Siglinde Lang and Elke Zobl on the "Matrix of Cultural Production" and on "Art goes Culture" in this volume).

Cultural production in this sense can be understood as an intervention in the process of producing meaning. Since this process is one of constant reshaping and redefinition, it has been called "the circle of meaning production" within cultural studies. This circle addresses the sides of production, product and consumption alike and stimulates questions such as: Where and when did a cultural artefact originate? Which legal, economic and political forces govern and restrict it? How does it express the existing power relations in society? Why was it produced and by whom? Who consumes and appropriates it and for what reason? Answering these questions promotes an awareness of the different forces that are involved in shaping our culture and that determine the effects our cultural productions will have. Being aware of the different moments in the circle, thus, constitutes a prerequisite for actively changing the production of meaning in society and giving a voice to new ideas.





The international MA programme in Cultural Production aims at providing artists and other cultural producers with the theoretical and practical means for such an active examination of culture. On the theoretical side it has attempted to raise awareness for the different moments in the circle of meaning production and provided its participants with information and knowledge on its workings. Given this broad understanding of the term cultural production it becomes immediately clear, that a work of art or a media text cannot exist in any meaningful sense unless there are consumers, spectators and audiences, who consume, interpret or co-create this product. Thus, reflections on art mediation and audience development are part of the business plan developed by the participants of the Master programme – as well as an environmental analysis, an arts marketing and PR strategy, a SWOT analysis, the budget needed, etc...

The business plan itself is part of a project that in turn is theoretically grounded in the ideas of culture as a lived, constantly changing and shifting thing produced in everyday life. Since active cultural production depends on such reflections, it always involves our identity and thus entails a moment of personal change and growth. Often such products are done collaboratively, since cooperation is a prerequisite for finding one's own unique voice when aiming at intervention and change. The MA provided such a common ground for developing the projects and it was amazing to see how people stemming from different nations and cultures, from different sections of art and media, from different political and social stances managed to form a productive group that took interest in each other's work, helped it along and developed an empathetic attitude towards each other. This is exactly what we mean, when we talk about cultural production as a lived experience.

(Elisabeth Klaus)

# MA Thesis projects developed with the ULG MA in Cultural Production 2010-2012 at the University of Salzburg

The ULG MA in Cultural Production is an extraordinary program for further education at the University of Salzburg. By focusing on the interconnections between art, culture and media as well as political, economic and social processes, it balances innovative cultural theory with practice-oriented methods. The ULG MA in Cultural Production is a two-and-a-half year, part-time program for further education (90 ECTS) and is held in English. It is open to domestic and international students. The trans-disciplinary curriculum lies at the intersections of art practice, cultural and communication studies and a social science approach to economics.

The first program has started in fall 2010 and is now coming to an end. According to their personal interests, students have proposed their own project ideas and have further developed and implemented them throughout the course of the program for their MA Thesis – which they present in the following.

### Content of the program

The art and cultural sectors are currently undergoing challenging processes of change. In the face of advancing globalization and due to new media having become more advanced, the distinctions between high and popular culture have become increasingly blurred. Economic, legal and political conditions vary internationally. New forms of work respond to these changes and trans-disciplinary interaction across regional and national borders shapes everyday work patterns. These factors demand new professional qualifications.

A working knowledge of cultural studies, artistic practice, project management and





cultural economics are needed more than ever for the realization of sustainable cultural projects. The ULG MA in Cultural Production responds to such challenges. By defining culture as a daily practice, a specific form of artistic expression and as a site for new media production, the program analyses cultural production within its wider context. The range of activities undertaken by cultural producers is diverse: Cultural producers are specialists who lead the activities of cultural and arts initiatives and create, develop and initiate new cultural projects – mainly in evoking and creating collaborative processes.

The potential of cultural production to build interventions in the contexts of society, economy, media and politics presupposes a complex understanding of cultural conditions and connections. The aim of the ULG MA program in Cultural Production is to consciously shape and control the process by which cultural products develop and are realized on the basis of a critical engagement with contemporary cultural production. Contextual interconnections and the effects and potentials of change are analyzed and new ways of conceptualizing them are researched. The program has been designed to emphasize key qualifications that are required for cultural producers in the constantly changing art and cultural sector.

This MA is situated in the tradition of cultural studies as it has been developed by the pioneering work of the Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS). Since then, the field of cultural studies has diversified and grown immensely. In its inter- and trans-disciplinary approach, it combines a variety of disciplines, including art history, communication, sociology, and political economics. In this MA program, we emphasize the variety and multiplicity of cultures in societies. The program draws on a conception of culture that defines it as both a product and a social process of how we interpret and understand the world (culture as "a whole way of life", R. Williams). In this tradition, culture is seen to be lived, historically formed and changing over time and across space. We conceptualize cultural production as "encompassing a wide variety of artistic forms of expression and disciplines (including fine art, theatre, music, dance and public art), as well as cultural and media practices (like alternative media, Web 2.0 and culture jamming), all in relation to their social, political and historical contexts. We reject the point of view that restricts the definition of culture only to high culture, instead we view cultural production in its multiplicity as a daily practice and within its contextual embedding.

## MA Thesis projects from the cohort 2010-2012

The first ULG MA in Cultural Production started with an exciting and very lively atmosphere in the fall of 2010. Full of enthusiasm and ideas, students from various parts of the world – Armenia, Austria, Bosnia, Bulgaria, Canada/Netherlands/Spain, USA/Mexico – began to develop their cultural projects.

Throughout the course the MA thesis projects have been developed within five modules:

Module 1: Art, Culture and Communication

Module coordinators: Elisabeth Klaus, Siglinde Lang, Elke Zobl

Within a cultural studies framework, key theoretical and practical understandings of cultural, communications and media theories with an emphasis on the intersections and connections between aesthetics, art, society and cultural production, have been studied.

Module 2: Cultural Economics, Politics and Law

Module coordinator: Monika Mokre

The main aim of this module has been to explore cultural production in the context of its economic, political and legal environment at local, regional, national and EU





levels. By using case studies, the ways in which productions of art, culture and media influence economics, politics and law have been discussed.

Module 3: Cultural Management Processes

Module coordinator: Siglinde Lang

This module presented a process-oriented approach to management that breaks down the boundaries between cultural production and management-based theories of organisation and communication. Contemporary strategies and methods in the areas of fundraising and sponsoring, audience development and marketing, mediation of art and culture and cooperative project management have been studied and implemented.

Module 4: Topical Focus

Module coordinator: Elke Zobl

Students attend a three-week internship that corresponds to their personal interests with an Austrian or international organization in order to get expertise in one of three different topical clusters: Space & Location, Vision & Change and Networks & Decentralization.

#### Module 5: Research Semester

In the process of writing their MA Thesis', each student is supported by coaches and supervisors. To receive the MA degree, participants of the program have to successfully defend their thesis and pass the final exam in front of a commission.

It is our great pleasure to introduce the MA thesis projects that have been developed by the students in the first cohort >>

(Introduction by program directors Elisabeth Klaus and Elke Zobl)

Visual impressions from the MA course Compiled by: Roswitha Gabriel Photographs by: Pia Streicher



On September 14th 2010, the first meeting took place: David Röthler (expert for web 2.0 and lecturer: "Work in progress"), Sandra Chatterjee (lecturer "Contemporary Art Discourse, Part 2", www.sandrachatterjee.net), and the students Sophia Karwowski, Helga Palasser, Ingeborg Patsch (from the right).







Diedrich Diederichsen is a Professor for Theory, Practice and Communication of Contemporary Art at the Academy of Fine Arts in Vienna and was teaching "Contemporary Art Discourse, Part 1".



Back row, from the left: Lecturer Hildegund Amanshauser (Director of the Salzburg International Summer Academy of Fine Arts, teacher for Arts & Society and "On curating", Student Ivaylo Botushanov, Lecturer Jens Badura (www.konzeptarbeit.at, teacher for "Aesthetics & Communication"), Student Ingeborg Patsch, Elisabeth Klaus (Program director and teacher for "Work in Progress"), Siglinde Lang (coordinator and teacher for "Work in Progress), Sandra Chatterjee, Elke Zobl (Program director and teacher for "Work in Progress"), Birgit Breninger (expert for Cultural Studies, teacher for "Cultural Production & Cultural Studies" and "Work in Progress"), student Emin Bahtic, David Röthler (expert for web 2.0 and lecturer: "Work in progress"), students Helga Palasser, Sophia Karwowski, Haydee Jimenez







Program directors Elisabeth Klaus and Elke Zobl (ri.)



Barbara O'Connor, Senior Lecturer in the School of Communications at Dublin City University: Guest Lecture "Riverdance"



Monika Mokre (coordinator and teacher for "Cultural Politics") is doing an introduction into Module 2.







Round Table at the beginning of Module 2: Student Inge Patsch, Program director Elke Zobl, Lecturer & Coordinator Siglinde Lang, Student Ivaylo Botushanov, Student Helga Palasser, Lecturer Sandra Chatterjee, Student Sophia Karwowski, Student Emin Bahtic, Lecturer Jens Badura, Lecturer Elisabeth Mayerhofer ("Cultural Politics"), Lecturer Birgit Breninger



Nicolette du Plessis: Lecturer of "Cultural Politics and Transcultural Practice"



Evangelia Psychogopopulou: Lecturer of "International and European Law"







Paul Stepan: Lecturer of "Economy and Culture"



René Kooyman: Lecturer of "Managing Cultural Production – the Entrepreneurial Style"



Birgit Mandel: specialist for Audience Development, she was teaching "Marketing, PR & Audience Development".







Karin Wolf in her lecture "Models and Strategies of Financing"



Carmen Mörsch is the Head of the Research Institute of Art Education (IAE) at the University of Arts, Zurich, she was teaching "Mediation".



In Module 3, the students visited Michael Stolhofer, director of "Szene Salzburg".







Rafael Michalczuk (www.euroconsults.eu): "Project Application and Communication" (Module 4)

#### Links:

- http://www.w-k.sbg.ac.at/ma-cp
- http://www.facebook.com/pages/MA-Cultural-Production

### MA Thesis projects

Emin Bahtić – Dancin between Cultures. The Role of Bosnian Folk Dance for Juveniles ins Salzburg's Bosnian Diaspora Community

Haydeé Jiménez Mac Farland – Q-Hatch & the QBC Method: Revising Knowledge Production

Sophia Karwowski – Musical Participation: A Historical Contextualization of Music and Sound Art-Based Participatory Projects

Helga Palasser – Setting Intercultural Concepts to Work – the "Stone Diary" an art exchange between Zimbabwean and Austrian Sculptors

Ingeborg Patsch – Prospects for Establishing a Social Media Network for Cultural Communities in Rural Areas. A case study about a specific social media network in the region of Pinzgau

Lesley Telford - Using the museum as a performance space for dance; Nomadism

Emin Bahtić – Dancin between Cultures. The Role of Bosnian Folk Dance for Juveniles ins Salzburg's Bosnian Diaspora Community

Emin Bahtić was born in Travnik, Bosnia and Herzegovina. He studied English language and literature and marketing (graduated) at the University of Sarajevo. Since 2009 he lives in Austria and currently attends the MA Cultural Productions at the University of Salzburg/ Mozarteum Salzburg. He is particularly interested in video art.

The thesis discusses the role of the Bosnian cultural background of juveniles between 14 and 20 years old in the Bosnian diaspora community in the city of Salzburg/ Austria – a relevant topic in the light of current debates on diaspora communities in Austrian politics, society and media. The research question focuses on how young people from





the Bosnian diaspora community in Salzburg perceive and sustain their cultural background, with cultural background being conceptualized as a set of activities referring to the "home country", whereby all juveniles in focus were born in Austria. Concepts of "community", "diaspora" and "culture" are discussed on a theoretical level and are contextualized in the thesis' overall frame. A qualitative case study, employing participatory observation and semi-structured interviews with youngsters attending Bosnian folk dance classes at the folk dance club KUD Behar, allows to get a deeper insight into the role of Bosnian customs and traditions. The aim is to put a new perspective on the cultural lives in diaspora communities by letting members of the community in focus talk; this is something that is frequently neglected in respective research in the field. The thesis examines the underlying motives of youngsters to attend folk dance classes, as well as the meaning of folk dance for their daily lives. It finds that folk dance is a vehicle to keep up the connection with the perceived former "home land", while at the same time it is not the maintenance of customs and traditions, but rather socializing with similar-minded friends which is the main reason to attend the classes. The thesis concludes that nevertheless, folk dance provides an important stimulant for young people from the Bosnian diaspora community, it plays an important part in their daily lives and finds its expression through objects such as special clothing, photos or listening to the respective music.

The thesis also prepares for a video workshop, which will be carried out between November 2012 and March 2013 in Salzburg. During this workshop, the attendants of the Bosnian folk dance classes at KUD Behar are invited to make short videos through which they can express the role of folk dance and Bosnian customs and traditions for their daily lives as members of the Bosnian diaspora. The short videos will then be included in a documentary about the workshop, which will be presented in March 2013 in Das Kino Salzburg, the local arts cinema. The project is the practical and artistic application of the thesis and discusses the research question with the Bosnian youngsters from KUD Behar from a creative perspective. It will be carried out in cooperation with Studio West Independent Salzburg, a local film studio, and Nicole Baïer, a film producer, artist, and experienced film workshop teacher.

Supervisors Elke Zobl/ Florian Bettel Elisabeth Klaus

Link to presentation/documentation:

http://www.studio-west.net/video-in-the-box (start of project: November 2012; end: March 2013)

March 2013, at Das Kino Salzburg (www.daskino.at)

Cooperating Institutions:

Studio West Independent Salzburg and Nicole Baïer

Haydeé Jiménez Mac Farland – Q-Hatch & the QBC Method: Revising Knowledge Production

In order to explore the potentials of knowledge creation processes and its connection to the production of culture and artifacts, this paper puts into question the discourse of knowledge production and its relation to power and language. In particular, the value of knowledge is juxtaposed with the discourse of doubt and criticality through the creation of the *Q-Hatch* project and *QBC Method* which focus on the act of proposing questions, not in the search for in- depth knowledge and answers, but to revise existing knowledge in order to form new and alternative possibilities to what is already known. The search for truth, the reliance on belief systems and the creation of answers and explanations has long been a force that has dominated social systems





and processes throughout time. Since the beginning of philosophy, questions have been asked and answers have been searched for, ideas discussed and conclusions and definitions have been created. The production of knowledge was in the hands of those who held elite positions which allowed them to acquire the tools and positioning to develop, share and record thoughts. Today's Information Society and Knowledge Economy allows for the development of new ways for people and communities to interact with information, giving way to multiple approaches to information and practices around the sharing and production of knowledge. Mobile technology, ever more present in the daily lives of people across the globe, can bring information to the palm of a hand. The meaning that is produced is dependent on the actual design of the interface and information, which in-turn, is affected by a complex web of social and environmental relations. If information and how it is perceived and processed by an individual or community is reliant on where it comes from, when it was created and how it was received (meaning by which medium), then information's only constant is change. Why then do we seek fixed answers and single solutions in existing knowledge? How does discourse get created and transformed into mechanisms of power? What would happen if new forms of discourse aimed at deconstructing knowledge, instead of simply improving it? The Q-Hatch project proposes the application of a combination of techniques such as questorming, brainstorming and critique (the QBC Method) in an online setting where chosen issues at hand can be dissected, deconstructed and revised in order to reach alternative possibilities to existing knowledge. In other words, Q-Hatch emphasizes on the value of exploring the unknown – the waiting room for innovation and the future.

Sophia Karwowski – Musical Participation: A Historical Contextualization of Music and Sound Art-Based Participatory Projects

Sophia Karwowski is an arts administrator and flutist from New York City. She holds a Bachelor of Music degree from McGill University in Montreal, Canada.

This thesis explores music and sound art projects that use strategies of participation, active engagement, collectivity, and mediation that move beyond traditional performance conventions, and contextualizes them within the larger participatory art discourse. Using a representative chronology of project examples and theoretical literature spanning the past century, an analysis of the changes in the concept of participation over time is developed. Three contemporary projects are analyzed with recourse to this research, including Echolocation, an original psychogeographic and participatory sound art project in the New York City subway. Attributes under examination in these projects include their larger social context, the negotiation of roles between spectator and artist, the production of meaning, and changes in performance contexts. The ramifications of innovative participatory strategies in the music world are discussed in relation to audience engagement and in a larger context of equality and exchange.

Supervisors: Hildegund Amanshauser Elke Zobl/Florian Bettel

Helga Palasser – Setting Intercultural Concepts to Work – the "Stone Diary" an art exchange between Zimbabwean and Austrian Sculptors

Helga Palasser's professional education is twofold. She did a diploma in tourism economics and an apprenticeship in sculpture. In September 2010 Helga joined the programme for cultural production, where she is now working on her project.

As a sculptor with a strong interest in foreign cultures and creative art processes my research interest gave rise to my project idea and the research question. Personally, I





have been motivated by a desire to know how an artistic intercultural exchange would work in practice. What happens when two artists having different cultural backgrounds meet? Are there any ways to facilitate this process and what intercultural differences would hinder the final outcome of the encounter?

The project which serves as a case study for my thesis is entitled the "Stone Diary" and will canvass an intercultural meeting involving an art exchange. It is an intercultural artistic collaboration of four sculptors, Allan Tapfumaneyi Tapfumanei, Rufaro Murenza, Liberty Tshuma from Zimbabwe, and myself from Austria. This artistic project starts with a personal exchange of artistic knowledge and the creation of works of art related to our life-stories, with the topic "faces and places". These will be documented in an artbook, which will serve as an advertising tool for the stone sculpting workshops combined with a travel to Africa. The workshops take place annually at the Chitungwiza Arts Centre and will be a fabulous opportunity for a public with a particular interest in art to learn about this unique kind of sculpting.

Accordingly the research question was:

 How can an artistic cooperation between an European and a Zimbabwean artist be developed in an interculturally sensitive way: The case study "Stone Diary"?

# **Sub-questions:**

- To what extent will cultural differences affect our collaboration?
- In what ways can this cultural encounter be fostered in order to be rewarding for both parties?

The main research aim is to offer new perspectives on intercultural competence with a particular focus on how intercultural sensitivity including its challenges and possibilities can be developed in a personal and process-oriented way. To realise this aim my research work will be supported by practical experience. From the scientific perspective I intend to apply concepts from the field of intercultural competence and communication concepts, as well as an artistic endeavour with the help of project management methods. In addition, I hope to illustrate the problems and possibilities of our artistic collaboration and find ways to facilitate artistic co-operations between different cultures.

Aims of this undertaking are the following:

- to experience intercultural exchange on a personal level
- initiate new artistic and cultural growth
- to explore the differences and similarities that come out of this process
- to spark interest in other cultures
- making people visible through the creative art process
- to develop partnerships
- to establish a community with a particular interest in intercultural processes
- to address the misconceptions we often have towards other cultures
- to promote intercultural dialogue through personal experiences as an artist
- to raise dialogue on integration, racism and policies concerning culture

Summary of the investigation process:





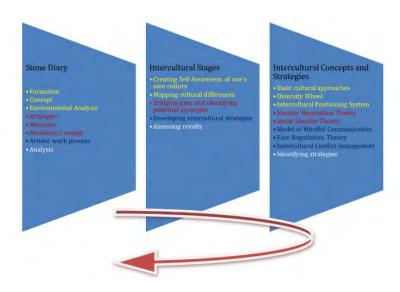


Figure 1: Summary of the investigation process concerning finding ways to develop the project "Stone diary" in an interculturally sensitive and competent way. (The middle part: "Stages of building culturally diverse teams" from Varner and Beamer (2011: 466) adapted by Palasser (2012)

The figure below is a pictorial summary of steps I have taken in answering the research question. I have used a colour coding system to indicate the stages where a given intercultural strategy is most applicable – e.g. using the diversity wheel and the intercultural positioning system for building awareness in the start-phase of the project, followed by strategies like the identity negotiation theory to explore the subject in depth and recognize the connection between these areas.

Supervisors: Birgit Breninger Elke Zobl/Florian Bettel

Form of presentation/documentation:

The artbook "Stone Diary" will be available soon, a slideshow/documentation of the artistic process is online: www.palassart.com

Link to presentation/documentation: www.palassart.com/?p=427

Cooperating Institutions: Chitungwiza Arts Centre

Cooperating Artists: Allan Tapfumanei Liberty Tshuma Rufaro Murenza Helga Palasser









Chitungwiza Arts Centre, June 2012

Ingeborg Patsch – Prospects for Establishing a Social Media Network for Cultural Communities in Rural Areas. A case study about a specific social media network in the region of Pinzgau

Initiator and manager of socio-cultural projects, with a strong background in information and communication technology.

This Master's thesis deals with the question: Which role can Social Media Networks play in improving the situation of existing cultural communities in rural areas? In this respect, cultural communities are defined as a group of people who communicate with each other about an issue of interest (the social object). Social Media are not only analyzed concerning their technical manifestations and organizational aspects, but also regarding their social meaning and how they influence group dynamics and existing social systems.

The methodological framework used for this purpose is Hollingsworth's model of institutional analysis. In short, this model assumes that we can analyze any situation based on five levels. This approach allows a socio-economic as well as a socio-political point of view and enables us to include and question rather general aspects like norms, values and habits within the same framework with which very specific organizations are scrutinized.

Based on the above model, chapter 2 begins by defining what is understood as culture and which parts of it will be reflected on in this Master's thesis. Briefly stated, it is the culture produced during leisure time, from which the better part is produced in the third sector. The Image Culture Image Leisure Time System shows how the sectors overlap and where culture can be identified. Chapter 2 ends with an analysis of Social Media within the framework of institutional analysis. This analysis shows the constraints which influence the development and usage of Social Media. Continuing on the level of organization, two dimensions are reflected on: firstly, what form of organizations normally run Social Media infrastructure and secondly, which processes of (other) social groups (communities, networks, businesses ...) can be reproduced and improved by Social Media.

Chapter 3 lays the foundation for understanding the case study more easily. This case study is the Social Media Network IBinPinzgau which took place in the Region of Pinzgau. Therefore, chapter 3 gives a close description of this region. It starts with general information like economic performance and education which is followed by an analysis of the region based on the aforementioned institutional analysis. Firstly, assumptions about values and habits influencing the behavior of actors with regard to culture are made. Secondly, the political and economic structures with regard to cultural productions are analyzed. Thirdly, a brief overview of current cultural





organizations illustrates the setting of the cultural area of Pinzgau. Chapter 3 is rounded off by analyzing four fields in which culture faces problems or challenges: financing, its relation to tourism, its satisfaction with choices and possibilities and barriers to participation.

Chapter 4 starts with a description of the Social Media Network IBinPinzgau. IBinPinzgau is planned to be a meeting point for artists, creative people and people interested in culture produced in the region. This very specific part is followed by an analysis of the experiences as operators of such networks. Challenges and risks were reviewed on the basis of specific examples as well as on a theoretic level. Operators have to take the three aspects organization, financing and awareness into consideration while dealing with the Social Object as the central issue. At last, chapter 4 answers the question with regards to the problems described in chapter 3. Briefly stated, on the one hand, Social Media can increase connectivity and be a matrix for awareness. On the other hand, Social Media cannot solve problems which have their roots in the existing structure or which lack power. For those, in a best case scenario, it can serve as an additional tool, but not be the solution itself.

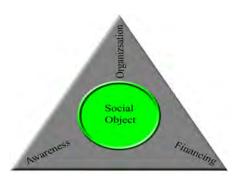
Supervisors: Monika Mokre Elisabeth Klaus

Link to presentation/documentation: www.ibinpinzgau.at

Cooperating Institutions Akzente Pinzgau Musikfabrik Tauriska Regionalverband Oberpinzgau



Brief overview of the five Levels according to Hollingsworth (2000: 11)

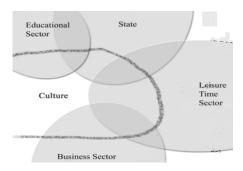


Challenges for Social Media Operators (own)









Location of Culture in Reference to Institutional Sectors (own)



Screenshot of the current website

Lesley Telford – Using the museum as a performance space for dance; Nomadism

Canadian, based between Spain and the Netherlands; she has most recently danced with Netherlands Dans Theatre and presently works as a choreographer.

The museum has increasingly become a desired setting and mode of discourse for dance. However, despite some exceptions, dance as a discipline is caught between the product-oriented system of repertory companies and isolated independent dance projects which are generally limited in funding and often remain small-scale in terms of exposure. Since performance, particularly dance, is normally created for the theatre, the practicality of producing performance work for the museum is challenging. Although museums are interested in performance, independent dance artists continue to rely on the theatre as an institution for production support and the majority of funding.

The museum is a space in which the relationship between the performer and the spectator may be explored as a permeable exchange. The investigation lies with questioning how a performative situation may be produced to encourage an emancipated spectator. This concept of emancipation is described by Rancière as, "the blurring of the boundary between those who act and those who look" (2009: 19). Considering the museum as a setting in which the constellation of elements may be optimized for the experience of the emancipated spectator, what are the possibilities and constraints of the given institutional, practical and financial context?

I refer to the theories of Rancière (2009), Fischer-Lichte (2008) and Lehmann (2006) as a theoretical base regarding the emancipated spectator, the performative turn and the "event" nature of performance, respectively. These theories will be used as a base from which to look into existing models of cultural production studies. Models of the





circuit of production are proposed which are adapted to include the concept of a live "event". In investigating the influences on the performance event in a museum, research is directed towards cultural politics, the mission of museums and funding scenarios. These factors shape the curatorial choice towards performance and how it is incorporated into the agenda of a museum.

In conclusion, the emancipation of the spectator is encouraged through situations which lead the spectator to find his or her own associations, creating one's own narrative (Rancière, 2009). In pushing the boundaries of where a work "belongs" the spectator is required to re-situate his or herself. The use of the museum as a performance space may be a site of discourse where expectations are shifted and the relationships of all elements in the constellation redefined by all. This includes the space and time situation of the work, the performer-spectator relationship, the spatial context and the institutional relationship with the artwork, artist, and publics. In attempting to fully integrate a project proposal including performance in a museum context, an artist ideally needs a collaborative relationship with the institution. The theories of New Institutionalism are based on principles of open exchange with artists which trickles down to the relationship with the spectator, encouraging an emancipated experience. Decentralized networks of small institutions rather than large national centralized institutions may be more conducive to this goal providing a sufficiently flexible infrastructure for developing performance work. The development of relationships with institutions is based on trust, growth and continuity. Just as artistic collaboration is deepened through longterm relationships, institutional collaborations with artists develop over time. This has artistic benefits as well as the advantage of sustainability in an ephemeral and under-funded field.

Supervisors: Jens Badura Elisabeth Klaus

Link to presentation/documentation: lesleytelford.com/project

Vernissage/presentation: [20/11/2012], Festival Internacional de Madrid en Danza

Cooperating Institutions:
Festival Internacional de Madrid en Danza, Spain
Teatro Canal, Spain
Korzo Theatre, Netherlands
Cadance Festival, Netherlands
Chutzpah Festival, Canada

Cooperating Artists: Yoko Seyama Iratxe Ansa Clyde Archer Miquel Olivera

Fischer-Lichte, Erika (2008): The Transformative Power of Performance. Translated from German by S.I. Jain. Abingdon / New York: Routledge.

Lehmann, Hans-Thies (2006): Postdramatic Theatre. Translated from German by K. Jürs-Munby. Abingdon/ New York: Routledge.

Rancière, Jacques (2009). The Emancipated Spectator. Translated from French by G. Elliott. Brooklyn/ London: Verso.







# //Siglinde Lang

# Articles ART GOES CULTURE

10 Prämissen zum Handlungsfeld von KulturmanagerInnen im Kontext zeitgenössischer Kunst und kultureller Produktion

Statusbericht des gleichnamigen Teilprojektes zum mehrjährigen Forschungsprojekt P/ART/ICIPATE – The Matrix of Cultural Production.

A work-in-progress report of a research project (as part of the larger project P/ART/ICIPATE – The Matrix of Cultural Production: Artistic interventions at the intersection of contemporary art, cultural management processes and cultural citizenship).

Whether and to what extent can "arts and cultural management" refer to a field of contemporary artistic production that intends to initiate cultural and social processes? This is the key question of the research project "Art goes Culture" which forms the basis for this work-in-progress report.

In the context of contemporary artistic and cultural developments and their points of intersection, I understand art and cultural managers as moderators who actively support and accompany collaborative processes of shaping the production of cultural meaning. Thus, I argue that art and cultural management should put less emphasis on "organizing something" than on "moderating an in-between" or on "coordinating an evolving/on-going process". Cultural management refers to a continuous process of production of meaning or a "negotiation process" (Van den Berg 2009: 111) {\* 24} of what is (currently) understood and practised daily as culture. The fundamental challenge for arts and cultural managers is to step from (primary) cultural consumption towards active cultural production. Artistic interventions can play an important role in offering new perspectives and opportunities for participation and collaboration.

The research project "Art goes Culture" investigates under which premises the relationship between contemporary art and cultural production can systematically be described as a moderated collaborative production process – and thus also as a newly defined communication management process. I aim to develop a model that reflects on active participation of all (involved) publics as a practised participatory culture by analysing collaborative and participatory (-oriented) contemporary art and cultural projects that open up low-threshold fields of action. Additionally, I will generate a map that guides art and cultural managers through moderating these processes of cultural production initiated by the arts. Currently, ten premises that form the basis for generating this guide for a collaborative and process-oriented management model have been defined. These will be presented and discussed in the work-in-progress report.

Kann die Bezeichnung "Kultur managen" im Kontext zeitgenössischer Kunst angewandt werden bzw. unter welchen Prämissen kann sich "Kultur managen" auf ein zeitgenössisches künstlerisches Produktionsfeld beziehen, das eine aktive (Mit-) Gestaltung kultureller Bedeutungsprozesse intendiert? Und wenn ja, wie lassen sich ein zeitgemäßes Handlungsfeld, aber auch der Kompetenzkanon von KulturmanagerInnen im Kontext eines Kulturbegriffs, der den Cultural Studies folgt





und sich auf aktuelle künstlerische Entwicklungen bezieht, in Hinblick auf öffentliche Kommunikationsprozesse und folglich kulturelle Bedeutungsprozesse definieren? \*(1)

Die Beantwortung dieser Fragestellungen ist insofern schwierig, da eine klare Definition von Kulturmanagement kaum vorliegt. Beide Bestandteile des Kompositums, sowohl "Kultur" als auch "Management" weisen in der kleinen, jedoch kontinuierlich wachsenden Fachliteratur zu diesem Thema kein eindeutig abgegrenztes Determinationsfeld auf. Bei beiden Begriffen koexistieren unterschiedliche Zuschreibungen und schaffen eine inhaltliche Offenheit, die das Kulturmanagement zu einer nicht selten ziemlich vage bestimmten Angelegenheit macht. Dass diese Offenheit dabei auch "irgendwie mit Kunst" zu tun hat, ist nach wie vor jene weitere unklare Definition, die den fachlichen Diskurs rund um die Interdependenz von Kunst und Kultur, das Managen eines folglich kaum definierten "Produktes" und parallel auch jene "Sackgasse" (Website des Fachverbands Kulturmanagement 2012: o.S.) (\* 26 ) bestimmt, in der sich das Kulturmanagement derzeit befindet (vgl. ebda).

Wenn Kultur – als zentraler Teil von Kulturmanagement – im Sinne der Cultural Studies als Prozess aufgefasst wird, in dem Sichtweisen und Einstellungen erzeugt, aufgenommen und in einem öffentlichen Zirkulationsprozess distribuiert werden, dabei aber auch kontinuierlich reproduziert oder – in der Gesellschaft – neu verhandelt werden (Johnson 1983 (\* 11 ) und 1985 (\* 12 ); Johnson et al. 2004 (\* 13 ); du Gay et. al 1997 (\* 5 )), dann folgt daraus, dass Gesellschaften, Gruppen und Einzelpersonen kontinuierlich an Prozessen der *kulturellen Produktion* beteiligt sind. Das kulturelle Management bezieht sich somit auf einen kontinuierlichen Bedeutungsprozess bzw. "Aushandlungsprozess" (Van den Berg 2009: 111) (\* 24 ) dessen, was (aktuell) als Kultur verstanden bzw. gelebt wird.

Die Zukunft des/der KulturmanagerIns - sofern ein Diskurs, der dieses Aushandeln ermöglicht, erwünscht und angestrebt wird - liegt unserem Verständnis nach vor allem in einer aktiven und professionellen Moderation dieser Prozesse. Dass dabei zukünftig vor allem bzw. noch mehr die "Gestaltung kultureller Kontexte" und somit eine aktive Entwicklung, ja Produktion von Kultur "über den Kunstbetrieb hinaus" (beide Mandel 2009:17) (\* 18 ) verstärkt Aufgabe von KulturmanagerInnen sein wird, eröffnet die grundlegende Fragestellung, ob nicht gerade Entwicklungen in der - vor allem – freien und zeitgenössischen Kunstszene neue Erkenntnisse über die zukünftigen Anforderungen an KulturmanagerInnen erschließen lässt. Denn einerseits ist es gerade die freie bzw. alternative Szene die "wichtige Impulse für Innovationen in Kunst und Kultur" setzt, denn "künstlerisches Experiment und Freiraum sind Motor jeder Gesellschaft" (Website der Kulturabteilung des Magistrats Linz 2011: o.S.) (\* 25). Andererseits ist es Merkmal einer zeitgenössischen Kunstszene, dass gerade sie aktuelle gesellschaftliche Fragestellungen aufgreift und neue Sichtweisen produziert. In der Entwicklung oftmals neuartiger Formen der Zusammenarbeit, aber auch künstlerischer oder kultureller Vermittlungskonzepte, sind es gerade AkteurInnen einer zeitgenössischen Kunstszene, die jenem "komplexen Rollenverständnis des Kulturmanagers" (Mandel 2009:18) (\* 18 ) entsprechen, "bei dem dieser nicht mehr nur Umsetzer und Vollstrecker vorgefertigter Ideen und Konzepte wäre, sondern neue Struktur-, Organisations-, Förder- und Vermittlungskonzepte für Kunst und das kulturelle Leben in der Gesellschaft entwickeln und umsetzen würde" (ebda). Und erst dieses Rollenverständnis eröffnet "neue Perspektiven für eine interdisziplinär orientierte Kulturmanagementforschung" (ebda). Denn ein solches mehrdimensionales Rollenverständnis verlangt die Integration verschiedener Aspekte und muss in erster Linie den Spezifika von Kunst und Kultur (und ihrer Forschungsansätze) gerecht werden. Um dieser Komplexität gerecht zu werden, sehen wir die Notwendigkeit,







einen Managementansatz zu entwickeln, der die Vermittlung bzw. Moderation des Feldes von Kunst UND bzw. ZU Kultur unterstützt, diesen Prozess begleitet und somit die Produktion von Kultur im Kontext zeitgenössischer Kunst ermöglicht bzw. forciert.

Als Bestandteil des viergliedrigen Forschungsprojektes "P/ART/ICPATE – The Matrix of Cultural Production"\*(2) dessen Ziel es ist, systematisch zu bestimmen, wie "sich Personen oder soziale Gruppen im Kreislauf der Kultur positionieren, der nicht einem just happens unterliegt, sondern aktiv und kollaborativ im Rahmen einer vielschichtigen Matrix kultureller Produktion mitgestaltet werden kann" (Zobl/Lang 2012: online) (\* 28), erfordert das Teilprojekt "Art goes Culture" – analog dem gesamten Forschungsprojekt – die Integration von Aspekten unterschiedlicher Forschungsfelder wie der Kommunikationswissenschaft, der Kunsttheorie, der Wirtschaftswissenschaft, aber auch der Kultur-sowie Medienwissenschaften. \*(3)

Das Forschungsteilprojekt "Art goes Culture" stellt die Frage, unter welchen Prämissen sich das (Wechsel-)Verhältnis von zeitgenössischer Kunstproduktion und kultureller Produktion als kommunikativer Produktionsprozess – und somit (auch) als neu zu definierender Kommunikationsmanagementprozess – modellhaft beschreiben lässt, speziell wenn dieses Verhältnis die aktive Mitgestaltung aller Beteiligten als gelebte partizipatorische Kultur (participatory culture) zum Ziel hat. Dabei sollen durch Erkenntnisgewinnung im Kontext zeitgenössischer Kunstproduktionsfelder neue, niedrigschwellige Aktionsräume bzw. Handlungsfelder erschlossen werden, um daraus auf Basis eines Kompetenzprofiles einen Leitfaden für AkteurInnen an den Schnittstellen von zeitgenössischer Kunst und kultureller Bedeutungsproduktion zu erschließen. Aktuell wurden 10 Prämissen definiert, die die Basis für die Entwicklung eines kollaborations- und prozessorientierten Managementmodells und die Erstellung eines Leitfadens für – aktiv gestaltende – KulturmanagerInnen bilden.

PRÄMISSE 1: KulturmanagerInnen als ProtagonistInnen an den Schnittstellen künstlerischer <u>und</u> kultureller Produktion

Da die Bezeichnung des/der KulturmanagerIn durch die oben erwähnte Undifferenziertheit geprägt ist und folglich zahlreiche Rollenbilder (u.a. Van den Berg 2007) (\* 23) umfasst, sich in seiner geläufigen Verwendung (dennoch) zumeist auf (institutionalisierte) Kulturbetriebe bezieht (vgl. u.a. Eigendefinition des Online-Portals kulturmanagement.net oder auch kulturmanagement-portral.net), haben wir in unserem Forschungsprojekt den – aktiv gestaltenden – KulturmanagerInnen folgende Definition vorab zugeordnet:

KulturmanagerInnen im Kontext zeitgenössischer Kunstproduktion verstehen wir als ProtagonistInnen, die an den Schnittstellen von künstlerischen Produktionen (bzw. künstlerischen Interventionen) und kultureller Bedeutungsproduktion agieren und eine aktive Gestaltung von Kultur intendieren.

Demnach kann der Fokus eines Managementverständnis weniger auf einem "Organisieren von etwas" als auf dem "Moderieren eines Dazwischen" bzw. "Koordinieren eines sich entwickelnden Prozesses" liegen. Die grundlegende Herausforderung für KulturmanagerInnen liegt demnach in der Anforderung, den Schritt von einem (primären) Kulturkonsum zu einer aktiven Kulturproduktion, die gesellschaftliche Mitbestimmung impliziert, mitzugestalten. Gerade im Kontext zeitgenössischer Kunst können künstlerische Interventionen dabei eine wichtige Rolle spielen, da sie neue Sichtweisen und Möglichkeiten der Partizipation und Kollaboration eröffnen. (vgl. Zobl/Lang 2012: online) (\* 28)





PRÄMISSE 2: Kollaborative Rollenverteilung als Novum kultureller Bedeutungsprozesse

In Hinblick auf eine verstärkte öffentliche Teilhabe ist eine der zentralen Entwicklungen im zeitgenössischen Kunst- und Kultursektor, dass sich vormals eindeutig zugeschriebene Rollen und Rollenverteilungen fließender gestalten und oftmals nicht mehr Einzelpersonen oder spezifischen Teilöffentlichkeiten vorenthalten sind: Speziell durch die Möglichkeiten von Social Media zeichnet sich eine – auf ihre kulturelle Nachhaltigkeit \*(4) teilweise noch zu prüfende – Entwicklung zu kollaborativen Prozessen in der (Mit-)Gestaltung kultureller Bedeutungsprozesse ab. Ehemals klar zugeschriebene Aufgabenbereiche innerhalb des circuit of culture \*(5) weichen neuen und zumeist arbeitsteiligen und kollektiven Rollenverteilungen: So sind KünstlerInnen oft selbst (z.B. in ProduzentInnengalerien) oder zusätzlich zu ihrem künstlerischen Schaffen als KuratorInnen tätig. KuratorInnen - vor allem in der freien Szene - sichern wiederum z.B. als Ausstellungs- oder FestivalinitiatorInnen und in Folge oft OrganisationsleiterInnen auch den ökonomischen bzw. betrieblichen Rahmen ab und entsprechen damit zumindest in zentralen Ansätzen dem Rollenbild des so genannten "cultural entrepreneurs" (Hagoort 2003) (\* 9 ). Als eine Form des Crowdsourcing wiederum kuratiert das Publikum Ausstellungen (z.B. "Click! A crowd-curated exhibition", Brooklyn Museum, 2008) oder agiert als MitproduzentIn von Teilprozessen einer Opernaufführung ("Twitter opera" im London's Royal Opera House, 2009) und eines Filmes ("Life in a day" von Ridley Scott, 2010). Als Crowdfunder übernimmt ebenfalls eine "Masse" an Einzelpersonen Aufgaben, die bisher öffentlichen SubventionsgeberInnen, SponsoringpartnerInnen oder MäzenInnen zugeschrieben waren (z.B. "Hotel Desire", Film von Sergej Moya 2011 oder "Sellaband", Plattenaufnahme von Julia Marcell, 2008). In künstlerisch-edukativen Projekten, "in denen verschiedene Öffentlichkeiten mit KünstlerInnen bzw. KunstvermittlerInnen bzw. Cultural Workers kooperieren" (Sturm 1999: 13) (\* 20), werden Teilöffentlichkeiten zu Mit-ProduzentInnen von Kunst und agieren dabei (wiederum) als (Mit-)InitiatorInnen kultureller Werteverschiebungen.

KulturmanagerInnen, in ihrer Funktion als BrückenbauerInnen zwischen Kunst, Kultur, Wirtschaft und Gesellschaft/Publikum, agieren dabei zunehmend als "Bestandteil eines kollektiven Gestaltungsprozesses" (Mandel 2009: 16) (\* 18 ), und sind dabei "bewusst oder unbewusst Mitgestalter in Prozessen kollektiver Kreativität" (Mandel 2009: 16) (\* 18 ). Damit zeichnen sich grundsätzliche Grenzverschiebungen und -auflösungen von Rollen und Rollenverteilungen bzw. Rollenzuweisungen im Feld der zeitgenössischen Kunstproduktion ab, die auch die Definition und Aufgabenzuschreibung von KulturmanagerInnen neu positionieren: Ihre Aufgabe, diese kulturellen Prozesse zu gestalten, ist als "eine Art kuratorische Praxis" (Van den Berg 2008: 84) (\* 23 ) aufzufassen, die dabei m.E. jedoch vor allem vermittelnde und moderierende Tendenzen aufweist.

PRÄMISSE 3. Von der Teilhabe (kulturellen Partizipation) zur aktiven Mitgestaltung (participatory culture)

Diese Entwicklung zu kollaborativen Prozesse erfordert, um in der Alltagswelt und somit in als "Kultur" angenommen zu werden, eine gleichberechtige Teilhabe am gesamten Prozess von jenen Teilöffentlichkeiten, die von diesem Prozess betroffen sind (vgl. Zobl/Lang 2012: online) (\* 28 ). Die Akzeptanz als Kultur setzt ihre aktive Mitgestaltung der initiierten kulturellen Bedeutungsprozesse voraus. Diese Voraussetzung einer Mitbestimmung ist vor allem zentral im Konzept des *cultural citizenship* (Stevenson 2001 (\* 19 ), Klaus und Lünenburg 2004a (\* 14 ) und 2004b (\* 15 )) verankert. *Cultural citizenship* "umfasst all jene kulturellen Praktiken, die sich vor dem Hintergrund ungleicher Machtverhältnisse entfalten und die kompetente





Teilhabe an den symbolischen Ressourcen der Gesellschaft ermöglichen" (Klaus und Lünenburg 2004a: 103) (\* 14 ). Dabei basiert öffentliche Teilhabe auf der "Möglichkeit einer umfassenden Aneignung der Kulturproduktion einer Gesellschaft" (Klaus und Lünenburg 2004a: 108) (\* 14 ). Murdocks "rights" (Murdock 1999 bzw. 1994, zitiert in Klaus/Lüneborg 2004b: 202) (\* 15 ) folgend haben Klaus/Lünenborg vier Ansprüche einer Gesellschaft (an die Medien) definiert, die eine kompetente Partizipation an kulturellen Ressourcen ermöglichen (vgl.: Zobl/Lang 2012: online) (\* 28 ): Ansprüche auf Informationen, Erfahrungen, Wissen und Teilhabe (vgl. Klaus/Lüneborg 2004b: 202) (\* 15). Im Kontext der Kunst wird darunter eine Teilhabe verstanden die nicht als "naives Mitbestimmungsparadigma" (Ziese 2011: 77) (\* 27 ) zu verstehen ist, sondern eine "die Intervention ermöglicht, statt die dominanten Erzählweisen zu reproduzieren und Beteiligung zu simulieren". Eine derart kompetente und intervenierende Teilhabe umfasst ein aktives Moment der Mitbestimmung und Mitgestaltung kultureller Bedeutungsproduktion durch das Individuum bzw. durch verschiedene Öffentlichkeiten (vgl.: Zobl/Lang 2012: online) (\* 28 ). Diese sich aktuell entwickelnden kollaborativen und auf Mitsprache bzw. Mitbestimmung ausgerichteten Prozesse sind Ausdruck jener "Participatory Culture", die "eine Kultur mit niedrigschwelligem Zugang für künstlerischen Ausdruck und ziviles Engagement beschreibt und in der Menschen als aktive Beitragende und TeilnehmerInnen in kultureller und medialer Produktion (vor allem online und kollaborativ) agieren, sich gegenseitig in Netzwerken und Communities unterstützen und über informelles Mentoring Wissen teilen und weitergeben". (Jenkins et. al 2006 (\* 10 ), Zobl 2011 bzw vgl. auch Zobl/Lang 2012: online (\* 28 )).

PRÄMISSE 4. Die Differenzierung von Kunst und Kultur als Basis zur Erkenntnisgewinnung aktueller Anforderungen an das Kulturmanagementfeld

Um mehr Erkenntnisse über neue Struktur- und Vermittlungskonzepte gewinnen zu können, ist Karen van den Bergs Vorschlag, ja eher Postulat, "an den Unterscheidungslinien zwischen Kunst- und Kulturmanagement zu arbeiten, anstatt diese stillschweigend [...] gleichzusetzen" (Van den Berg 2007: 78) (\* 23) Voraussetzung, um über den sich auf – vor allem eine zeitgenössische – Kunstproduktionen beziehenden kulturellen Managementprozess neue methodische Erkenntnisse zu generieren. Die "spezifisch deutsche Semantik, in welcher Kunst und Kultur oftmals synonym verwendet werden" (Van den Berg 2009: 104) (\* 24) muss aufgebrochen und Differenzen und Interdependenzen müssen verstärkt in das Blickfeld der Forschung rutschen. Denn diese Synonymität und undifferenzierte Bedeutungsüberlappung ist Ausdruck eines veralteten, dennoch nach wie vor prägenden bildungsbürgerlichen Kulturverständnisses und verhindert, dass sich die Profilierung als wissenschaftliche Disziplin und – pragmatisch gesehen: die Aufgabenstellung und Profilentwicklung von KulturmanagerInnen – nur langsam bzw. schwerfällig entwickelt.

PRAMISSE 5. Zeitgenössische Kunst als Seismograph gesellschaftlicher Entwicklungen

So muss sich, wenn Kultur als sich kontinuierlich entwickelnde mobile Alltagskultur verstanden wird, "Kultur managen" und die kontinuierliche Weiterentwicklung, ja "Produktion" von Kultur keineswegs auf einen Kunstkontext beziehen, sondern kann sich ebenfalls auf technische, soziale, politische, mediale usw. nachhaltige Veränderungsprozesse beziehen. Dass sich Kulturmanagement dennoch auf Kunst bezieht und diese dann oft in einem synonymen Verständnis mit Kultur gleich- bzw. nahe gesetzt wird, dürfte dabei – neben dem Verständnis von Hochkultur als kollektivem Wertestifter – seine Wurzeln auch in einem "Avantgardeverständnis" von Kunst als Vorreiter und Motor von Fortschritt bzw. zumindest als neuer,





wegweisender Impulsgeber begründet sein. Dass zumindest Strömungen zeitgenössischer Kunst als Seismograph gesellschaftlicher Entwicklung verstanden werden können, der in der Reflexion des kulturellen Status quo, in der Analyse und Beobachtung bestehender gesellschaftlicher Zusammenhänge und Missstände neue Sichtweisen ermöglicht bzw. generiert, kann zumindest als eine geltende Betrachtungsweise angenommen werden. Die kompetente und kontinuierliche Auseinandersetzung mit den Entwicklungen zeitgenössischer Kunst und ihrer gesellschaftlichen Anliegen ist folglich primäre Voraussetzung für ein Kulturmanagement, das die Mitgestaltung kultureller Kontexte und ihrer Entwicklungen als ihrem Handlungsfeld maßgeblich zugehörig betrachtet.

PRÄMISSE 6. Künstlerische Interventionen und Partizipation als kulturelle Praktiken

Vor allem seit den 1960er Jahren spielt Partizipation als Praxis oder Postulat zumeist dann eine Rolle, wenn es um eine Selbstkritik der Kunst geht, die oft das Subjekt des Autors in Frage stellt (vgl. Zobl/Lang 2012: online) (\* 28 ). Die "Distanz der Kunst zum "Leben" und der Gesellschaft" (Kravagna 1998; o. S.) (\* 16) und die Aufhebung dieser Distanz spielt dabei eine zentrale Rolle. Die so genannte "New Genre Public Art" (Lazy 1997: 37) (\* 17) befasst sich dann – ab den 1970er Jahren als eine sich kontinuierlich entwickelnde Strömung der zeitgenössischen Kunstproduktion – mit Themenstellungen des kulturellen Alltags und rückt in ihrer künstlerischen Praxis "das Soziale in den Mittelpunkt" (Kravagna 1998: o.S.) (\* 16 ). Ihrem künstlerischen Selbstverständnis entsprechend erfordert diese Form des künstlerischen Handelns, "von der symbolischen Ebene auf die 'reale' zu wechseln, also an die Stelle der Deutung und Kritik des Sozialen die soziale Praxis zu setzen" (Kravagna 1998: o. S.) (\* 16 ). Als Aktionen in zumeist öffentlichen Räumen greifen diese unmittelbar am Ort eines vorab definierten gesellschaftlichen Missstands aktiv in das "organisierte kulturelle Gedächtnis" (Groys 2004: 55) (\* 8 ) ein. Sie nehmen somit einen kulturellen Bestand, bestehende gesellschaftliche Werte in Angriff, um aktiv - und zumeist gemeinsam mit der betroffenen sozialen Gruppe – eine "Umwertung der Werte" (Groys 2004: 63) (\* 8 ) herbeizuführen (vgl. Zobl/Lang 2012: online) (\* 28 ).

Auch die sich ab den 90er Jahren zunehmend entwickelnde digitale Kunst interveniert in "spätkapitalistische Wirklichkeitsverhältnisse", "indem sie digitale Realität abbildet und in diese eingreift, sie mitgestaltet und verändert" (Friesinger/Schneider 2010: o. S.) (\* 7). Auch jene Strömung zeitgenössischer Kunst, die Liebl und Düllo analog zum Computer-Hacking als "cultural hacking" interpretieren, zielt als eine "Kunst des strategischen Handelns" (Düllo/Liebl 2005) (\* 6) darauf ab, bestehende Sichtweisen umzudeuten und umcodieren. Sie schafft sich "auf unorthodoxe Weise ihre eigenen kulturellen Wertesysteme" und will "gegenüber der herrschenden Kultur" eine "Gegenkultur propagieren" (Düllo/Liebl 2005: 15) (\* 6). Die Produktion veränderter kultureller Haltungen ist dabei zentrales Ziel von "Cultural Hackern". Diese Interventionen wie etwa bei Culture Jamming-Aktionen \*(6) zielen nicht nur darauf ab, bestehende Machtverhältnisse und gesteuerte Konsummechanismen bewusst- und erfahrbar zu machen, sondern streben oft auch die aktive Beteiligung und einen eigenständigen Aktionismus der BürgerInnen an (vgl. Zobl/Lang 2012: online) (\* 28).

PRÄMISSE 7. Künstlerische Produktion als Spezifikum kultureller Praktiken erfordert neue Formen einer vermittlungsorientierten Managementpraxis

"Dass die Managementprämissen des Kulturmanagements kaum aus künstlerischen Produktionsbedingungen hergeleitet würden" (Van den Berg 2009: 111) (\* 24) dürfte ebenfalls mit der oben erwähnten undifferenzierten Betrachtung in Zusammenhang stehen. Denn die oft synonyme Verwendung von Kunst und Kultur und damit auch





fehlende Differenzierung verhindert eine intensivere Auseinandersetzung mit einem v.a. zeitgenössischen Kunstverständnis und seinem Verhältnis zu Kultur als gelebte Alltagspraxis. Die künstlerische Praxis als eine Form der Kulturproduktion weist als ihr zentrales Spezifikum auf, dass sie sich in Relation zu anderen kulturellen Praktiken "weniger auf das Kollektive und auf Sozialität bildenden Sinn" bezieht, "sondern eher auf die Irritation dessen, was als "common sense" beschrieben wird", ausgerichtet ist (Van den Berg 2008: 79) (\* 23). In ihrer distanzierten Auseinandersetzung mit dem kulturellen Status quo und dessen Reflexion, in der Analyse und Beobachtung bestehender gesellschaftlicher Zusammenhänge und Missstände können zeitgenössische Kunstpraxen und ihre ästhetischen Erfahrungsräume neue Sichtweisen generieren. So definierte auch die Frankfurter Schule Kunst als autonomes, von gesellschaftlichen und ökonomischen Einflüssen bzw. Bedingungen sich zu entsagendes Phänomen, als "gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft" (Adorno 1974, S. 19) (\* 1). Die künstlerische Praxis "braucht zugleich einen gewissen Abstand wie auch einen Bezug zur Alltagswelt" (Van den Berg 2007: 79) (\* 23).

Diesen Abstand als Spezifikum von Kunst bewusst sichtbar zu machen und gleichzeitig den Bezug zur Alltagswelt erfahrbar werden zu lassen, ist eine der weiteren zentralen Prämissen für die Erschließung eines Handlungsfeldes von KulturmanagerInnen.

# PRÄMISSE 8. Künstlerische Strategien als kulturell intervenierende Kommunikationsstrategien

Künstlerische Interventionen, die einen gesellschaftlichen oder kulturellen Missstand als Ausgangspunkt ihrer Aktionen oder künstlerischen Produktion aufgreifen und in ihrer Arbeit einen Status quo neu zu interpretieren versuchen, verstehen wir als kulturelle Interventionen \*(7). Dem Verständnis von "Kultur" als einen (temporären und prozesshaften) "Bestand" von Bedeutungszuschreibungen folgend sind die Auswirkungen, die eine bestehende gesellschaftliche Sichtweise auf den gesellschaftlichen Alltag als gelebte Kulturpraxis hat, oft Ausgangsbasis künstlerischer und kultureller Interventionen. Häufig intendieren diese Interventionen einen sozialen Wandel in lokalen Kontexten zu evozieren bzw. einen Kommunikationsprozess zu initiieren.

Dirk Baecker spricht Kunstschaffenden dabei die Fähigkeit zu die eigenen Wahrnehmungen für die Wahrnehmung durch andere, also für Kommunikation, zu präparieren (Dirk 2005: 29) (\* 2). In Anlehnung an Niklas Luhmann, aber auch Theodor W. Adorno bzw. Jürgen Habermas sieht Dirk Baecker in einer ästhetischen Erfahrung das Potential eigene Sichtweisen zu hinterfragen, die Chance mit eingefahrenen Verstehensmustern zu brechen: So initiiere die Kunst eine offene Gesprächskultur, die Basis für das Gelingen von Verständigung und Vermittlung bedeute – und somit Kommunikationsprozesse, die den "Aushandlungsprozess" dessen, was Kultur ist, aktiv in Gang setzen.

So intervenieren zahlreiche künstlerische Aktionen in bestehende kulturelle Bedeutungszuschreibungen und erstarrte Wahrnehmungsmechanismen. Zum Beispiel schärfen sie das Bewusstsein für Prozesse der Stereotypisierung, indem sie Mechanismen der Exklusion transparent und sichtbar machen. Die strategischen Werkzeuge dafür sind (künstlerische) Narration, Bedeutungsüberhöhung, Verfremdung, Verdichtung, Subversion und/oder auch Fake. In ihrer Intention, kulturellen und sozialen Wandel zu evozieren, interpretieren wir daher künstlerische Interventionen – analog – als kulturelle Interventionen.

PRÄMISSE 9. Die kulturelle Werteverschiebung als Indikator kultureller





#### Produktionen

In Anlehnung an die Begriffsdefinitionen der Wirtschaftswissenschaften gehen wir bei der Bestimmung kultureller Produktion von einem Produktionsbegriff aus \*(9), der in Hinblick auf immaterielle Güter einen Wertschöpfungsprozess beschreibt, bei dem durch die Verwendung eines "bestehenden Materials" (= kultureller Bestand) und den Einsatz "methodischer Produktionsfaktoren" (= Werkzeuge der Intervention) "möglichst höherwertige Output-Güter" (Witherton2005-2009: o.S. Stichwort Produktion,) (\* 22) (= neue kulturelle Sichtweisen) entstehen. Die "Arbeitsobjekte erfahren durch den Produktionsprozess eine Statusänderung (Transformation) und eine Wertsteigerung." (Berndt/Fantapie Altobelli/Schuster 1998: 322) (\* 4 ) Mit anderen Worten: Im Rahmen eines Wertschöpfungsprozesses erfahren kulturelle Bedeutungen jene bereits erwähnte "Umwertung der Werte" (Groys 2004: 63) (\* 8), die "zunächst als Abwertung der [bestehenden] Werte verstanden [wird], ehe sie sich als neuer kultureller Wert durchsetzt." (Groys 2004: 63) (\* 8 ) Unter dem Aspekt der Innovation, so Boris Groys, ist diese "Umwertung" der Kunst vorbehalten, da sich diese "in Distanz zur Wirklichkeit" (Groys 2004: 17) (\* 8 ) auf eine außerkulturelle Wirklichkeit bezieht und diese hinterfragen kann.

Folgende Intentionen können daher in Hinblick auf stattfindende (immaterielle) Produktionsprozesse als Bedingung kultureller Intervention als kulturelle Produktionen definiert werden:

- Eine bis dahin kaum oder "so" nicht wahrgenommene kulturelle Perspektive findet (nachhaltig) ein Sprachrohr,
- ein offener Prozess des öffentlichen Diskurses wird initiiert und
- neue Bedeutungszuschreibungen können in der Öffentlichkeit zirkulieren,
- sodass nachhaltig ein neues Bewusstsein für eine gesellschaftliche Teilgruppe – evoziert werden kann und
- ein veränderter kultureller und gesellschaftlicher (Mehr-)Wert geschaffen wird.

So verstanden eröffnen künstlerische Interventionen als kulturelle Interventionen die Möglichkeit, etablierte Sichtweisen in Frage zu stellen und Impulse zu einer Neuverhandlung kultureller Bedeutungen öffentlich zirkulieren zu lassen. Damit diese Impulse eine nachhaltige Verschiebung und Etablierung im – wenn auch temporären – kulturellen Bestand bewirken können, müssen konsequenterweise sämtliche in dem Bedeutungsprozess involvierte Öffentlichkeiten an den Verhandlungen über eine alternative Bedeutung und Perspektive beteiligt werden.

PRÄMISSE 10: Die kollaborative Generierung kultureller Werteverschiebungen als zentraler Bestandteil kultureller Managementprozesse im Kontext zeitgenössischer Kunstproduktion und kultureller Entwicklungen

Weil Kultur im Sinne des umfassenden Kulturverständnisses der Cultural Studies zentral mit Gesellschaft, Politik und Wirtschaft verflochten ist, kann Kultur nicht (beziehungsweise nur unter monopolisierten Machtverhältnissen) durch eine einzelne Person hergestellt und realisiert werden. So kann eine künstlerische Intervention durch ihre Ausrichtung als kulturelle Intervention verstanden, jedoch nicht per se als kulturelle Produktion erfasst werden: Erst wenn intendierte Sichtweisen – in einem erweiterten Prozess – in den "kulturellen Bestand" als "gesellschaftlicher Mehrwert" aufgenommen und in der Alltagskultur angekommen ist, kann von einer kulturellen Produktion gesprochen werden. Eine Werteverschiebung kann folglich nur als partizipatorischer Prozess erreicht werden: Den der Prozess jener öffentlichen (Neu-)Verhandlung von Sichtweisen wird zwar oft







von Kunstschaffenden initiiert und öffentlich vermittelt – über die Aufnahme in den kulturellen Bestand entscheiden jedoch zahlreiche (betroffene) Teilöffentlichkeiten. So kann nur mit einem partizipatorischen Ansatz und einem – zumindest in Teilprozessen – auf Kollaboration ausgerichteten Interventionsprozess Kultur nachhaltig produziert werden. Eine aktive Teilhabe zu ermöglichen und die daraus entstehenden kulturellen Produktionsprozesse zu moderieren wird zukünftig m.E. das Handlungsfeld von KulturmanagerInnen maßgeblich bestimmen.

# AUSBLICK: KULTURMANAGERINNEN ALS MODERATORINNEN DES TRANFORMATIONSPROZESSES "ART GOES CULTURE"

Der Kulturwissenschaftler Martin Tröndle beschreibt die zentrale Aufgabe von KulturmanagerInnen mit "to bring new sights of the world into the world" (Tröndle 2005: 68) (\* 21). Sie sind zunehmend "bewusste oder unbewusste Mitgestalter in Prozessen kollektiver Kreativität" (Mandel 2009: 16) (\* 18) und müssen "Kunst als Katalysator in unterschiedliche Bereiche des gesellschaftlichen Lebens ein[...]bringen" (Mandel 2010: 17) (\* 18). Dieser Auffassung der Aufgabenbeschreibung von KulturmanagerInnen sowie den 10 definierten Prämissen folgend agieren KulturmanagerInnen im Kontext zeitgenössischer Kunstproduktion als "Link" zwischen Kunst und Kultur, als ModeratorInnen künstlerischer Aktivitäten hin zu öffentlicher Teilhabe und Integration in den Alltag als gelebte kulturelle Praxis. Vereinfacht gesprochen: Der/die KulturmangerInnen begleitet aktiv den Prozess von (zeitgenössischer) Kunst zu Kultur.

Mit dieser Auffassung des Handlungsfeldes könnte nicht nur die Bedeutung von

Mit dieser Auffassung des Handlungsfeldes könnte nicht nur die Bedeutung von Kulturmanagerinnen für die Kunst als auch die Kultur gestärkt, sondern vice versa die Rolle der (zeitgenössischen) Kunst als kultureller Bedeutungsgenerator wieder verstärkt in das gesellschaftliche Blickfeld gerückt werden.

# //Literaturnachweise

- <sup>\*</sup>1 Adorno, Gretel/Tiedemann, Rolf (Hg.) (1974): Theodor W. Adorno. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- \*2 Baecker, Dirk (2005): Kommunikation. Leipzig: Reclam.
- \*3 Baecker, Dirk (2003): Wozu Kultur? 3. Aufl. Berlin: Kadmos.
- \*4 Berndt, Ralph/Fantapie Altobelli, Claudia/Schuster, Peter (1998): Handbuch der Betriebswirtschaftslehre. Berlin/Heidelberg/New York: Springer.
- \*5 du Gay, Paul et al. (1997): Doing Cultural Studies: The story of the Sony Walkman Milton Keynes: Open University; Thousand Oaks, CA: Sage.
- \*6 Düllo, Thomas/Liebl, Franz (Hg.) (2005): Cultural Hacking: Kunst des Strategischen Handelns. Wien, New York: Springer.
- \*7 Friesinger, Günther/Schneider, Franz Apunkt (2010): Die digitale Neuformulierung des Verhältnisses von Geist und Körper. In: Friesinger, Günther (Hg): Paraflows.10. Mind and Matters. Katalog zum Festival für digitale Kunst und Kulturen 9. September 10. Oktober 2010. Wien: edition monochrom. (o.S.)
- \*8 Groys, Boris (2004): Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. 3. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer.
- \*9 Hagoort, Giep (2003): Art Management Entrepreneurial Style. 3rd Edition. CW Delft: Eburon.
- <sup>\*</sup>10 Jenkins, Henry et al. (2006): Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century. Online unter http://www.newmedialiteracies.org/files/working/NMLWhitePaper.pdf.
- \*12 Johnson, Randal (1993): Editor's Introduction. In: Bourdieu, Pierre: The field of cultural production: Essays on art and literature. New York, NY u.a.: Columbia University Press. S. 1-25.
- \*12 Johnson, Richard (1985): Was ist überhaupt Kulturanalyse? In: Januschek, Franz (Hg.): Politische Sprachwissenschaft. Zur Analyse von Sprache als kulturelle Praxis. Opladen/Wiesbaden: Wiesdeutscher Verlag, S. 23-69.
- <sup>\*</sup>13 Johnson, Richard et al. (2004): The Practice of Cultural Studies. A Guide to the Practice and Politics of Cultural Studies. London u.a.: Sage.





- Klaus, Elisabeth/Lünenborg, Margreth (2004a): Medienhandeln als Alltagshandeln. Über die Konstituierung gesellschaftlicher Identität durch cultural citizenship in der Mediengesellschaft. In: Kurt Imhof, Heinz Bonfadelli, Roger Blum und Otfried Jarren (Hg.): Mediengesellschaft: Strukturen, Merkmale, Entwicklungsdynamiken, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 100-113.
- \*15 Klaus, Elisabeth/Lünenborg, Margreth (2004b): Cultural Citizenship: Ein kommunikationswissenschaftliches Konzept zur Bestimmung kultureller Teilhabe in der Mediengesellschaft. Medien & Kommunikationswissenschaft Jg. 52, H. 2, S. 193-213.
- \*16 Kravagna, Christian (1999): Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis. eipcp. Online unter http://eipcp.net/transversal/1204/kravagna/de
- \*17 Lazy, Susanne (1997): Mapping the terrain: New Genre Public Art
- \*18 Mandel, Birgit (2009): Kulturmanagementforschung. Ziele, Fragestellungen, Forschungsstrategien. In: Fachverband Kulturmanagement (Hg.): Forschen im Kulturmanagement. Jahrbuch für Kulturmanagement 2009. Bielefeld: transcript. S.13-29.
- \*19 Stevenson, Nick (Hg.) (2001): Culture & Citizenship. London, Thousand Oaks & New Delhi: Sage.
- \*20 Sturm, Eva (1999): Experimente, sanfte Anarchie und Möglichmacher. Drei künstlerisch-edukative Projekte in Bad Radkersburg. In: Heide Linzer, Hans-Peter Wipplinger (Hg.): controverse. Wien 1999, 13f.
- \*21 Tröndle, Martin (2005): Questions of Ethics and Values for Art Managers. In: Voesgen, Hermann (Ed.): What makes sense? Cultural Management and the Question of Values in a Shifting Landscape. ENCATC. S. 59 70.
- \*22 Witherton Jones Publishing Ltd.: Wirtschaftslexikon 24. Online unter www.wirtschaftslexikon24.net. http://www.wirtschaftslexikon24.net/d/produktion/produktion.htm
- \*23 Van den Berg, Karen (2007/2008): Vom "kunstbezogenen Handeln" zum "Management of Meaning". Drei Vorschläge zur Theoriebildung im Kunst- und Kulturmanagement. In: spiel plan: Schweizer Jahrbuch für Kulturmanagement 2007/2008. Bern, Stuttgart, Wien: Haupt. S. 76-85.
- \*24 Van den Berg (2009): Postaffirmatives Kulturmanagement. In: Fachverband Kulturmanagement (Hg.): Forschen im Kulturmanagement. Jahrbuch für Kulturmanagement 2009, S. 97 125.
- \*25 Website der Kulturabteilung des Magistrats Linz. Online unter http://www.linz.at/kultur/2112.asp
- \*26 Website des Fachverbands Kulturmanagement. Online unter http://www.fachverband-kulturmanagement.org/neue-rollenmodelle-und-theorien-im-kulturmanagement/
- \*27 Ziese, Maren (2011): Kuratoren und Besucher: Modelle kuratorischer Praxis in Kunstausstellungen. Bielefeld: transcript.
- \*28 Zobl Elke/Lang, Siglinde (2012): P/ART/ICIPATE- The Matrix of Cultural Production. Künstlerische Interventionen im Spannungsfeld von zeitgenössischer Kunst, partizipativer Kulturproduktion und kulturellen Managementprozessen. Ein Werkstattbericht über ein Forschungsprojekt. In: kommunikation.medien, Ausgabe 1. Online unter: http://www.journal.kommunikation-medien.at

# //Fussnoten

- \*1 Dieser Bericht bezieht sich auf das gleichnamige Dissertations-Teilprojekt von Siglinde Lang und stellt eine Weiterentwicklung bzw. inhaltliche Mitarbeit des Hauptprojektes und des gemeinsam mit Elke Zobl verfassten Artikels "P/ART/ICIPATE- The Matrix of Cultural Production" (Zobl und Lang 2012) in Bezug auf das vorliegende Thema dar. An dieser Stelle möchte ich Elke Zobl für die großartige Zusammenarbeit und kontinuierliche Unterstützung herzlich danken.
- \*2 Leitung: Dr. Elke Zobl, siehe >> (http://www.p-art-icipate.net/cms/?p=189)
- \*3 Anmerkung: Aus dieser notwendigen inter- bzw. transdiziplinären Herangehensweise ergeben sich jedoch grundlegende theoretische und praktische Herausforderungen in Bezug auf die Gefahr einer Verflachung theoretischer Modelle und die Schwierigkeit, eine gemeinsame Sprache im Rückgriff auf verschiedene Begrifflichkeiten, Theorien und Konzepte der einzelnen Ansätze zu finden. Im Teil- wie auch im Gesamtprojekt wird versucht, diese Problematik bewusst zu reflektieren, aber auch fruchtbar zu machen, wobei die Möglichkeit des Scheiterns (auch als ein oft nicht unwesentlicher Aspekt zeitgenössischer Kunstpraxen) zumindest in Teilbereichen in Betracht gezogen werden muss. Das Projekt befindet sich derzeit in der Phase der konzeptionellen Entwicklung und wird in den nächsten zwei Jahren umgesetzt.
- \*4 Siehe dazu u.a. die Arbeiten des Instituts für Interventionsforschung und Kulturelle Nachhaltigkeit an der Universität Klagenfurt (Krainer/Trattnig 2007).
- \*5 Vgl. dazu: >> Zobl/Lang: P/ART/ICPATE Investigating the Matrix of Cultural Production [http://www.p-art-icipate.net/cms/?p=189]









- \*6 >> siehe Article: Culture Jamming (http://www.p-art-icipate.net/cms/?p=290)
- Als eine künstlerische Intervention, die als kulturelle Intervention konzipiert ist, sei beispielhaft auf die Aktion "Nike Ground" (Wien 2003) der Künstlergruppe "0100101101101101.ORG" (Eva and Franco Mattes) verwiesen, die 2003 auf Initiative von public net.base den Karlsplatz zu einem "Austragungsort eines dramatisierten Gedankenexperimentes" (Wassermair 2005: o. S.) machten: Den PassantInnen und Medien wurde suggeriert, dass der Karlsplatz kurz vor einer Übernahme durch den Markenartikelkonzern Nike stehe. So wurde mittels künstlerischer Strategien der Verdichtung, der Erhöhung sowie des Fakes ein breiter öffentlicher Diskussionsprozess über den öffentlichen Raum und seine zunehmende Aneignung durch globale Konzerne bzw. ihre kapitalistischen Interessen initiiert, "um durch diese hyper-reale Inszenierung [...] Wahrnehmung zu verändern" (ebda).
- \*9 Anmerkung: An dieser Stelle sei auf die Herausforderungen bezüglich des verwendeten Fachjargons in Bezug auf die Cultural Studies verwiesen, die sich aufgrund des interdisziplinären Ansatzes des Projektes ergeben.





#### //Elke Zobl

# Articles\_ Zehn Jahre Ladyfest

Kulturelle Produktion und rhizomatische Netzwerke junger Frauen

Eine der interessantesten Transformationen in der Jugendkultur seit den 1990er Jahren ist die steigende Zahl an Jugendlichen, die als aktive kulturelle ProduzentInnen eine große Vielfalt an Filmen, Musik und Medien hervorbringen \*{ 2}. Ein neues Phänomen in der weiblichen Jugendkultur ist das Wachstum von queerfeministischen Festivals, den so genannten Ladyfesten. Ladyfeste sind nichtkommerzielle, kulturelle Festivals, die von und für junge Frauen organisiert werden, um ihren künstlerischen und politischen Arbeiten ein Forum zu bieten. In diesem Artikel argumentiere ich, dass die lokalen, transnationalen und virtuellen Ladyfest-Szenen einen fruchtbaren Ausgangspunkt bieten, um Einblick in die rhizomatischen Netzwerke kultureller Produktion von jungen Frauen zu gewinnen. Nach einer Netzwerk-Begriffsklärung und einer kurzen Beschreibung der Entwicklung der Ladyfeste analysiere ich diese Netzwerke und weise zum Schluss auf offene Fragen hin.

In dem Artikel werden Ergebnisse des Forschungsprojektes "Young women as creators of new cultural spaces" (gefördert vom Fonds für wissenschaftliche Forschung Österreich, 2007–2011) präsentiert und diskutiert. Das Projekt – angesiedelt am Fachbereich Kommunikationswissenschaft sowie am Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst der Universität Salzburg – nahm transnationale Ladyfeste als Beispiel und Ausgangspunkt, um die kulturellen Praktiken junger Frauen zu untersuchen (s. www.grassrootsfeminism.net).

Bildet Rhizome und keine Wurzeln, pflanzt nichts an! Sät nichts aus, sondern nehmt Ableger! Seid weder eins noch multipel, seid Mannigfaltigkeiten! Zieht Linien, setzt nie einen Punkt! Geschwindigkeit macht den Punkt zur Linie! Seid schnell, auch im Stillstand! Glückslinie, Hüftlinie, Fluchtlinie. Lasst den General in euch aufkommen! Ihr braucht keine richtigen Ideen zu haben, nur habt eine Idee (Godard). Habt kurzlebige Ideen. Macht keine Photos oder Zeichnungen, sondern Karten. Seid der rosarote Panther und ihr werdet euch lieben wie Wespe und Orchidee, Katze und Pavian. (Deleuze/Guattari 1992: 41) (\* 8)

Eine der interessantesten Transformationen in der Jugendkultur seit den 1990er Jahren ist die steigende Zahl an Jugendlichen, die als aktive kulturelle ProduzentInnen eine große Vielfalt an Filmen, Musik und Medien hervorbringen . Ein neues Phänomen in der weiblichen Jugendkultur ist das Wachstum von queerfeministischen Festivals, den so genannten Ladyfesten. Ladyfeste sind nichtkommerzielle, kulturelle Festivals, die von und für junge Frauen organisiert werden, um ihren künstlerischen und politischen Arbeiten ein Forum zu bieten. Das "LaD.I.Y.fest Berlin" beschreibt sich beispielsweise als "ein unkommerzielles 'Do it yourself' (D.I.Y.)-Festival, das von feministischen AktivistInnen, KünstlerInnen und MusikerInnen auf freiwilliger Basis organisiert wird. Es bietet diversen FeministInnen, die sich künstlerisch und politisch engagieren, einen Raum, im Rahmen von Konzerten, Kunstausstellungen, Filmvorführungen, Diskussionen und Workshops ihre Fähigkeiten und Talente zu zeigen. Es ist ein Mitmach- und ein Gemeinschaftsfestival!" (LaD.I.Y.fest Berlin Webseite).

Ladyfeste stehen in der Tradition von frauenspezifischen und feministischen





part icipate

Festivals. Die Wurzeln der Ladyfeste liegen bei der in den USA zu Beginn der 1990er Jahre entstandenen Riot-Grrrl-Bewegung (Baldauf/Weingartner 1998 (\* 2 ), Downes 2007 (\* 9 ), Gottlieb/Wald 1994 (\* 10 ), Leonard 2007 (\* 19 ), Monem 2007 (\* 20 )), einer feministischen Jugendkultur, die mit dem Slogan "Revolution Grrrl Style Now!" selbstbestimmt ihren Platz in der männerdominierten Post-Punk-Szene einforderte. Die Riot-Grrrl-Bewegung bestand aus einem Netzwerk von nationalen Gruppen (so genannten Chapters), Musiklabels und eigenständigen Distributionsnetzwerken mit dem Ziel, Mädchen und junge Frauen als kulturelle Produzentinnen zu bestärken und Selbstermächtigung durch die Methode des Do-It-Yourself zu bewirken (Gottlieb/Wald 1994) (\* 10 ). Vor allem aufgrund der medialen Verzerrung und kommerziellen Aneignung von "Girl Power" verlor die Bewegung in den USA Mitte der 1990er Jahre an Impetus.



Ladyfest Bristol (UK), 2003 © Red Chidgey



Tänzerin und Cello-Spielerin am Ladyfest Cardiff (UK), 2006 © Red Chidgey



Allison Wolfe und Publikum, Ladyfest Brighton (UK), 2005 © Red Chidgey



Allison Wolfe und Publikum, Ladyfest Brighton (UK), 2005 ©





#### **Red Chidgey**



Marktstände am Ladyfest London (UK), 2002 © Red Chidgey

Kristen Schilt (2005) (\* 28) beschreibt Riot Grrrl als eine Musikszene und kommt – basierend auf der Auswertung von Interviews mit Riot-Grrrl-AktivistInnen – zu dem Schluss, dass Riot Grrrl einen nachhaltigen Einfluss auf die involvierten Frauen hatte. Schilt deutet die Auflösung der Riot-Grrrl-Szene nicht als Zeichen für ihr gänzliches Verschwinden, sondern als Beweis dafür, dass Frauen neue Wege gefunden haben, ihre Gedanken, Emotionen und Erfahrungen auszudrücken, ihre kulturellen Produktionen sichtbar zu machen und sich lokal, transnational und virtuell auszutauschen, unter anderem in der Organisation von Ladyfesten (Schilt 2005: 128) (\* 28). Ausgehend vom ersten Ladyfest 2000 in den USA (Olympia, Washington) hat sich die Ladyfest-Szene in den letzten zehn Jahren weltweit verbreitet. Während die Ladyfest-Szenen von Ort zu Ort sehr unterschiedlich sein können, verbindet sie nicht nur der gemeinsame Name, sondern auch ein Bekenntnis zu (queer-)feministischem Aktivismus und vielfältigen Netzwerken kultureller Produktion.

Andy Bennett und Richard A. Peterson argumentieren in "Music Scenes" (2004) (\* 3), dass jede Szene einzigartig ist, aber generell drei Typen an Szenen definiert werden können: Erstens die lokale Szene mit einem spezifisch geografischen Fokus. Die translokale Szene zweitens bezieht sich auf weit verstreute lokale Szenen, die regelmäßig miteinander kommunizieren. Und drittens, in der relativ neuen virtuelle Szene tauschen sich Menschen über physische Räume hinweg im Internet aus (Bennett/Peterson 2004: 6-7) (\* 3). Im Sinne von Bennett und Peterson verstehe ich Ladyfeste als Ausformungen von lokalen, transnationalen und virtuellen queerfeministischen Szenen, die sehr stark untereinander vernetzt sind und sich wechselseitig bedingen und befruchten, aber als einzelneunabhängig voneinander bestehen können. In diesem Rahmen interessiert mich die Frage: Unter welchen Bedingungen entstehen lokale, translokale und virtuelle Ladyfest-Szenen und wie verändern sie sich? Welchen Einfluss haben neue Informations- und Kommunikationstechnologien auf die Entstehung und den Bestand dieser Szene? Im Folgenden argumentiere ich, dass die lokalen, transnationalen und virtuellen Ladyfest-Szenen einen fruchtbaren Ausgangspunkt bieten, um Einblick in die rhizomatischen Netzwerke kultureller Produktion von jungen Frauen zu gewinnen. Nach einer Netzwerk-Begriffsklärung und einer kurzen Beschreibung der Entwicklung der Ladyfeste analysiere ich diese Netzwerke und weise zum Schluss auf offene Fragen hin.

#### Rhizomatische Netzwerke

Wie sehen die Netzwerke der lokalen, transnationalen und virtuellen Ladyfest-Szenen aus und wie können sie theoretisch erfasst werden? In der feministischen Bewegung nehmen Netzwerke eine zentrale Rolle ein (Schachtner/Winker 2005 (\* 27), Wischermann 2003 (\* 31)). Vor allem VertreterInnen der gegenwärtigen





Frauenbewegung – des "Third Wave Feminism" (Heywood 2006 (\* 13 ), Walker 2006 [1992] (\* 30 )) – arbeiten in Netzwerken und mit dem Internet. Christine Schachtner, die die Bedeutung von virtuellen Frauennetzwerken untersuchte, definiert Netzwerke als "dynamische, relativ dauerhafte und doch offene soziale Gebilde, die sich durch horizontale Strukturen und durch Bündelung der Ressourcen derer auszeichnen, die Mitglied des Netzwerkes sind" (Schachtner 2004: 27) (\* 26 ). Die Bedeutung frauenpolitischer und feministischer Netzwerke liegt in der Bereitstellung und im Austausch von Informationen (über die in der Mainstreampresse nicht oder kaum berichtet wird), der Aneignung von Kompetenzen und Wissen, der Vernetzung, der Bildung von Bündnissen und der Zusammenarbeit bei politischen Aktionen.

Marion Leonard beschreibt in ihrem Buch "Gender in the Music Industry" Ladyfeste als Fortsetzung der Riot-Grrrl-Bewegung und als Beispiel für ein selbstorganisiertes Netzwerk junger Frauen, die durch die DIY-Ästhetik der Punk- und Post-Punkszenen inspiriert werden. (Leonard 2007: 164) (\* 19 ). Die Autorin verweist auf Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Verwendung der Metapher des Rhizoms, um die Riot-Grrrl-Bewegung und ihre Netzwerke zu fassen und sie als ein rhizomatisches Netzwerk zu beschreiben (Leonhard 2007: 145) (\* 19 ). In "Tausend Plateaus" stellen Deleuze und Guattari (1992 [1980]) (\* 8 ) dem dichotomen Baummodell, das sie aufgrund der hierarchischen und binären Ordnungsstruktur ablehnen, vielwurzelige, rhizomatische Pflanzenstrukturen gegenüber, ohne diese in einem Dualismus zu sehen. Das Charakteristikum eines Rhizoms liegt in der vielfachen, unterirdischen Verzweigung von verflochtenen Strukturen, die sich in verschiedene Richtungen ohne singulären oder zentralen Stamm verzweigen und immer weiter wuchern, sich verketten und verknüpfen können. Das Rhizom folgt laut Deleuze und Guattari sechs Prinzipien: den Prinzipien der Konnexion und Heterogenität, denn jeder Punkt kann (und muss) mit jedem anderen Punkt verbunden werden; diese Verbindungen können eigenständig und unabhängig voneinander bleiben und unterschiedliche Sachverhalte können miteinander in Verbindung treten; der Mannigfaltigkeit, indem sich alle Dimensionen gegenseitig verändern; der asignifikanten Brüche, indem es an jeder Stelle gebrochen oder zerstört werden kann und es entlang seiner eigenen oder anderer Linien weiterwuchert; der Kartographie und des Abziehbilds: anstelle von Kopien werden offene, modifizierbare Karten erstellt, die die Welt in ihrer Vielheit abbilden und vielfältige Zugangsmöglichkeiten bieten. (Deleuze/Guattari 1992 [1980]:16ff) (\* 8).

Mit diesem Konzept des Rhizoms als dezentrale, nicht-hierarchische, vernetzte Strukturen haben Deleuze und Guattari bereits 1977 Entwicklungen beschrieben, die von Manuel Castells Mitte der 1990er Jahre als "Netzwerkgesellschaft" benannt werden. Das Internet könnte dabei als eines der aussagekräftigsten Beispiele für eine von einer Netzwerklogik geprägten Gesellschaft gelten. Castells konstatiert "einen Übergang von organisierten sozialen Bewegungen zu sozialen Bewegungen im Netz, und diese beruhen auf Bündnissen, die im Zusammenhang mit Werten und Projekten geschlossen werden" (Castells 2001a: 43) (\* 4). Für Castells bestehen Netzwerke "aus mehreren untereinander verbundenen Knoten"; Netzwerke sind "offene Strukturen und in der Lage, grenzenlos zu expandieren und dabei neue Knoten zu integrieren, solange diese innerhalb des Netzwerks zu kommunizieren vermögen, also solange sie die selben Kommunikationskodes besitzen – etwa Werte oder Leistungsziele" (Castells 2001b: 528) (\* 5). Neben Netzwerken, die den globalen ökonomischen Interessen dienen, gibt es solche der neuen sozialen Bewegungen, die diesen entgegengesetzt sind und auf solidarische Beziehungen aufbauen sowie dezentral organisiert sind. Er zählt zu diesen neuen sozialen Bewegungen die der UmweltaktivistInnen und die der

Ich argumentiere in Weiterführung von Leonard und unter Bezugnahme auf die Rhizom-Metapher bei Deleuze/Guttari sowie auf Castells Netzwerkbegriff, dass Ladyfeste – ähnlich wie die Riot-Grrrl-Bewegung – als vielschichtiges, sich immer





wieder änderndes, dezentralisiertes und nicht-hierarchisches rhizomatisches Netzwerk interpretiert werden können. Einige Aspekte dieses rhizomatischen Netzwerks werden im Folgenden anhand der lokalen, transnationalen und virtuellen Ladyfest-Szenen diskutiert.

#### Ladyfeste: Zehn Jahre queer-feministischer Aktivismus

Das erste Ladyfest fand 2000 in Olympia, Washington (USA) statt: "a non-profit, community-based event designed by and for women to showcase, celebrate and encourage the artistic, organizational and political work and talents of women" (Webseite Ladyfest Olympia) (\* 33). Ein Kollektiv von mehr als 50 AktivistInnen organisierte Performances, Auftritte von Bands, Lesungen und Ausstellungen. Viele der OrganisatorInnen und TeilnehmerInnen waren in den 1990er Jahren in die Riot-Grrrl-Bewegung involviert und sahen das Ladyfest als Fortführung ihres aktivistischen und künstlerischen Engagements. Das viertägige Festival zog ein Publikum von 2.000 Menschen an und konnte 30.000 USD an freiwilligen Spenden für eine lokale Non-Profit-Frauenorganisation einheben.

Dieses erste Ladyfest nimmt eine besondere und wichtige Rolle ein: Es hat soviel Begeisterung auslösen können, dass als Schneeballeffekt Ladyfeste an vielen weiteren Orten organisiert wurden. Zentral dabei war das Internet (auf dessen Rolle ich später näher eingehen möchte): Auf der Ladyfest-Olympia-Webseite wurden Informationen über Ziele, Programm und Hintergrund weitergetragen und bis zum Jahr 2005 andere Ladyfeste angekündigt. Im Sinne des Rhizoms verketteten sich die Linien und Strukturen der Riot-Grrrl-Bewegung zu diesem ersten Ladyfest, das wiederum neue Linien – andere Ladyfeste – hervorbrachte. Diese "wuchern" weiter, verzweigen und verketten sich.

In den letzten zehn Jahren (2000 bis 2010) fanden 264 Ladyfeste in 34 verschiedenen Ländern statt, davon 135 in Europa (38 im deutschsprachigen Raum), 87 in Nordamerika, 28 in Südamerika, neun in Australien/ Neuseeland, drei in Afrika und zwei in Asien (Stand Juli 2010). Weitere 17 Ladyfeste sind für das Jahr 2010 noch geplant. Die Anzahl der organisierten Ladyfeste stieg stetig bis zum Höhepunkt im Jahr 2008 mit 41 Ladyfesten.

# Anzahl der Ladyfeste (LF) pro Jahr:

Jahr												gesamt
# von LF*	1	5	12	21	28	32	35	38	41	37	14 (+17)	264

<sup>\* #</sup> von LF: beschreibt Anzahl der Ladyfeste

#### Anzahl der Ladyfeste nach Ländern (August 2000 bis Juli 2010)

Land	#	Land	#	Land	#	Land	#
USA	66	Italien	6	Kroatien	3	Luxemburg	1
Deutschland	32	Norwegen	6	Litauen	3	Singapur	1
Großbritannien	29	Australien	5	Österreich	3	Türkei	1
Kanada	21	Niederlande	5	Paraguay	3	Ungam	1
Spanien	10	Belgien	4	Südafrika	3		1
Schweden	9	Kolumbien	4	Irland	2		$^{\dagger}$
Mexiko	8	Neuseeland	4	Rumānien	2	1	1
Brasilien	6	Polen	4	Schweiz	2		1
Chile	6	Dänemark	3	Argentinien	1		$^{+}$
Frankreich	6	Finnland	3	Indonesien	1		+

Viele weitere Festivals mit einem ähnlichen Ansatz wurden unter anderen Namen







(vor allem in nicht englischsprachigen Ländern) wie z.B. Rdeče zore/Red Dawns (Slowenien), Belladonna (Brasilien), KuñaFest (Peru), FemFest (Chile), PitchWise (Bosnien und Herzegowina) \*(3) organisiert (vgl. Kneževic 2008) (\* 16). Jedoch kann der Name Ladyfest auch von der Kulturindustrie vereinnahmt werden: In Rotterdam (Niederlande) wurde das "Label" Ladyfest im Jahr 2009 von einer Plattenfirma übernommen und kommerziell aufbereitet, was beim ursprünglichen Ladyfest-Organisationsteam für Empörung sorgte: "The organization of the original Ladyfest believes that this is disrespectful of the 10-year tradition of Ladyfest, and is encouraging the wrong image of ,women (on stage)'" (Webseite "Music from Netherlands") (\* 34). Als Gegenevent wurde deshalb ein neues Festival ins Leben gerufen "The Return of no Future" \*(5), ein Festival, welches nach den nichtkommerziellen, queer-feministischen Prinzipien des ursprünglichen Ladyfests funktioniert. Dieses Beispiel der kommerziellen Vereinnahmung könnte im Sinne eines asignifikanten Bruchs gelesen werden, indem eine Brechung stattfindet und die Linien an einer anderen Stelle weiterwuchern.

Ladyfeste werden oft als Beispiele für eine Musikszene genannt, sie sind jedoch viel mehr: Ladyfeste können sehr unterschiedliche Gestalt annehmen, abhängig von den lokalen Kontexten, in die sie jeweils eingebettet sind, und sie haben eine Vielfalt an queer-feministischer kultureller Produktion hervorgebracht, von spoken word über Musik, Film, Ausstellungen, Workshops, Podiumsdiskussionen bis zu künstlerischen und online-Projekten. Je nach inhaltlicher und organisatorischer Ausrichtung des Festivals, dem örtlichen Kontext und den Interessenschwerpunkten des Organisationsteams liegt der Fokus mehr auf musikalischen Beiträgen oder auf Workshops, Ausstellungen, Diskussionen und Präsentationen bzw. auf einer Mischung derer. Für Sushila Mesquita, Mitorganisatorin des Ladyfests Wien 2004, ist das diskursive Programm zentral: "Ich finde es ganz wichtig, dass Ladyfeste eben nicht nur Musikfestivals sind, weil es sich z.B. während eines Konzerts nicht gut plaudern lässt und dieser Austausch von Erfahrungen und Informationen ist für mich ganz zentral. Deswegen haben gerade Workshops oder Vorträge oder Diskussionsrunden einfach auch einen sehr großen Stellenwert für mich". Dementsprechend gestaltete sich auch das Programm des Ladyfests Wien 2004, fanden doch neben 17 Konzerten zwölf verschiedene Workshops, eine Demonstration, Vorträge, Diskussionen, Ausstellungen und Filmvorführungen statt.

Die meisten Ladyfeste setzen auf eine gender-queere und eine transgender-inklusive Politik sowie das Konzept der "selbst-identifizierten" Frau: "Whatever your gender may be, if you feel like a lady, be part of Ladyfest!", so die oft zitierte Aussage von Ladyfest Hamburg 2003. Während Ladyfeste, wie bereits erwähnt, in der Tradition der Riot-Grrrl-Bewegung stehen, signalisiert der Begriff "Lady" zwei Bewegungen: Eine Bewegung weg vom Begriff "Riot Grrrl", ein Label, das von vielen Riot-Grrrl-AktivistInnen als einschränkend wahrgenommen wurde, sowie eine Bewegung hin zu einem Begriff, der auch für jene, die sich als zu alt für ein "grrrl" fühlen, als passend empfunden wurde. In der Aneignung des englischen Wortes "Lady" werden Möglichkeiten der ironischen Selbstbezeichnung und der Unterwanderung gesehen:

For me the name Ladyfest is both empowering and a bit of a funny joke. Because the word 'lady' comes with a certain image of a rich upper-class well-behaved adult woman, I find it interesting to disrupt and redefine the word. It doesn't have to refer to one single gender or one age group or one class or one subculture. (Nina Nijsten, feministische Medienproduzentin, Belgien).

Manche Ladyfeste in nicht englischsprachigen Ländern finden neue Schreibweisen und Festivalnamen, wie z.B. "LaD.I.Y.fest Berlin" oder das bereits erwähnte "KuñaFest" in Peru, um den Begriff "Lady" umzudeuten und aufzubrechen. "Lady" wird als flexibles Konzept für Gender und Alter und als eine anti-essentialistische





Identitätskategorie verstanden. Wenn damit auch Distanz zu hegemonialen Zuschreibungen und Exklusionspolitik demonstriert wird, wirft der Begriff "Lady" dennoch Fragen der In- und Exklusion hinsichtlich klassenspezifischer und "weißer" Konnotationen auf. Kritische Analysen müssen sich damit auseinandersetzen, "wer diesen Begriff prägt und sich aneignet und für wen eine Aneignung nicht mehr möglich ist, weil dieser Begriff zu sehr in eine Richtung tendiert", wie Sushila Mesquita bemerkt. Eine Herausforderung besteht darin, die historische Entwicklung aus der überwiegend weißen Mittelklasse und der studentischen Riot-Grrrl-Bewegung aufzubrechen und Ladyfeste zu öffnen, wie Elisa Gargiulo, Organisatorin des Ladyfests Brasilien (2004, 2005, 2006, 2007, 2009, 2010), erläutert:

I really want that other girls are part of the organisation to make it less white and middle-class. But we have to learn and I think we have to understand that at least in Brazil Ladyfest has this Riot Grrrl essence history and then Riot Grrrl is really white and middle-class.

Ladyfeste sind durch ihre auf Riot-Grrrl rekurrierende Geschichte und ihre gemeinsame Namensgebung verbunden; mit einem Third Wave Feminismus teilen sie unkonventionelle kulturelle und politische Ausdrucksformen (u.a. die Herstellung von Fanzines oder Culture Jamming) und die Nutzung von Informations- und Kommunikationstechnologien (ICTs) als aktivistisches Werkzeug und für politische Ziele (Aragon 2008) (\* 1). Viele Ladyfeste bekunden ein inhaltliches Interesse an Gesellschaftspolitik, wie die OrganisatorInnen auf der Webseite von Ladyfest Wien 2004: "in unserem interesse liegt die stärkung von politischsozialen prozessen, die staatliche und andere patriachale macht- und zwangsverhältnisse bekämpfen und das leben feministischer/queerer ideen permanent erweitern". Neben unkonventionellen Formen des politischen Protestes, wie dem Radical Cheerleading, gibt es traditionelles politisches Engagement bei Ladyfesten. So besteht bei vielen Ladyfesten in den USA die Möglichkeit, sich als WählerIn registrieren zu lassen und bei Info-Tischen und Workshops politische Informationen zu Wahlen und Möglichkeiten politischer Partizipation einzuholen.

Wichtig ist auch die bewusste Reflexion von Raum (In welchen Räumen findet das Ladyfest statt? Wie werden diese Räume gestaltet?) und Raumaneignung. Im Programmheft des Ladyfests Wien 2004 wird das Anliegen beschrieben "queere Räume zu schaffen, die frei sind von allgegenwärtigen rassistischen, homophoben und sexistischen Strukturen" und zugleich festgestellt: "den Freiraum gibt es nicht". Mooshammer und Trimmel argumentieren, dass Ladyfeste unterschiedliche feministisch-queere Strategien einsetzen, um einen so genannten Ladyspace zu schaffen. Dieser "Ladyspace" wird als feministischer Gegenraum beschrieben, der durch Verschiebungen im sozialen Raum und Kritik an vorherrschenden Strukturen entsteht. Eine Vielzahl von Kommunikations- und Repräsentationsformen - wie Graffiti, Plakate, Kleidung und direkte Kommunikation (Mooshammer/Trimmel 2005) (\* 21) – werden genutzt, um die "Besetzung" von Räumen zu markieren. Diese Strategien sollen dazu beitragen, einen Raum zu schaffen, "in dem der respektvolle Umgang miteinander sowie das Vertrauen aufeinander einen hohen Stellenwert einnehmen." (Mooshammer/Trimmel 2008: 144) (\* 21). Ein "Ladyspace" kann demnach nur entstehen, wenn sich alle TeilnehmerInnen aktiv mit der Gestaltung eines solchen Raumes auseinandersetzen, sich daran beteiligen und auf Konflikte einlassen. Wenn die Prozesse des Raumeinnehmens und Reklamierens bewusst gemacht werden, kann dies längerfristige Effekte auf die Veränderung der täglichen Erfahrung von Raum und der Reklamation von Raum haben (Mooshammer/Trimmel 2008) (\* 21). Diese Reflexion von Raum sowie den Zielen und Gestaltungsmöglichkeiten erfolgt im Vorfeld im Organisationsteam. Ladyfeste werden großteils von AktivistInnen zwischen zwanzig und 35 Jahrenorganisiert, wobei das Hauptaugenmerk auf prozessorientiertes, nicht-hierarchisches und





kollektives Handeln und kollaborative Arbeitsweisen gelegt wird. Melissa Steiner, Mitorganisatorin des Ladyfests Auckland 2008, betont den partizipativen Prozess:

I generally do enjoy that collaborative process, it's what makes Ladyfests what they are, and I love the way afterwards you've usually gained new friends and expanded your scene of weirdos.

Die meisten Ladyfeste gliedern sich in verschiedene Arbeitsgruppen, die sich um spezielle Aspekte des Festivals kümmern wie etwa die Workshop-Gruppe, die Musik-Gruppe etc. Wichtige Entscheidungen dieser selbstorganisierten Szene werden basisdemokratisch getroffen, was ständige Ausverhandlungen und Konflikte mit sich bringt. Ladyfeste wurden von den OrganisatorInnen und TeilnehmerInnen kritisiert, da jeder Raum bereits durch vorhergehende Ereignisse und soziale Machtverhältnisse (Graf 2006) (\* 11) geformt wird:

Among the less flattering outcomes of Ladyfest L.A.? Shitty drama between what became conflict-ridden, mutually resentful cliques among organizers, and community frustration with some of the results of our disorganization, which was met by organizer's defensiveness and blame-throwing. (Hoffmann 2006: 86) (\*14)

Wie diese Aussage zeigt, ist das Umsetzen von nicht-hierarchischen, kollektiven Arbeitsweisen und Konsens-Entscheidungen nicht einfach – und auch nie gewesen. Ladyfeste bilden einen brüchigen Raum angesichts der Prekarisierung der Arbeit in einer neo-liberalen Zeit. Da die OrganisatorInnen oder Ausführenden nicht (oder kaum) bezahlt werden, jedoch viel Zeit, Energie und Idealismus investieren, ist Selbstausbeutung eine Tatsache, die nicht verleugnet werden kann (und in frauenspezifischen Räumen immer präsent war und ist). Schwierig gestaltet sich auch die Diskussion um die Bezahlung der KünstlerInnen und Workshop-ReferentInnen:

(...) das zieht halt so einen Rattenschwanz an unterschiedlichen Problemen nach sich: Welche Arbeiten werden wie belohnt und bewertet? Ist dann Organisationsarbeit weniger wert, wenn das nicht bezahlt wird? (Sushila Mesquita, eine Organisatorin des Ladyfests Wien 2004)

Für Chris Köver, Mitorganisatorin des Ladyfests Hamburg 2004, ist die basisdemokratische Form der Entscheidungsfindung unabdingbar, gleichzeitig aber auch sehr energieraubend: "Also das ist total super, aber gleichzeitig ein extrem selbstkritisches System. (...) Es macht (...) Entscheidungsprozesse und die Organisation natürlich auch wahnsinnig energie- und arbeitsintensiv, was es nicht unbedingt leichter macht." Doch genau diese vielfältigen Ausverhandlungen können auch produktiv sein, um das eigene Selbstverständnis ständig zu reflektieren und sich mit Differenz auseinanderzusetzen (Groß 2006: 12) (\* 12).

# Ladyfest-Netzwerke

Wie sehen nun die Netzwerke auf der Ebene der lokalen, transnationalen und virtuellen Szenen der Ladyfeste aus?

#### (a) Netzwerke lokaler Ladyfest-Szenen

Neben sozialen Aspekten, wie beispielsweise dem Aufbau und der Vertiefung neuer Freundschaften, nimmt die Bildung von lokalen Netzwerken eine zentrale Rolle ein, was nach Ulla Wischermann als "Bewegungskultur" (2003) (\* 31) bezeichnet werden könnte. Ladyfeste bieten die Möglichkeit, eine lokale Szene zu beleben und verschiedene Personen, Organisationen und Initiativen zu vernetzen. Die meisten





Ladyfeste finden an einem Ort nur einmal statt, aber die Organisation eines Ladyfests kann die Schaffung neuer und nachhaltiger Strukturen mit sich bringen; manchmal wird ein Ladyfest Jahr für Jahr wiederholt. Bands, künstlerische und aktivistische Gruppen und Netzwerke werden gegründet und aufgebaut. Beispielsweise hat sich in Belgien ein feministisches DIY-Netzwerk gebildet, bestehend aus (ehemaligen) Ladyfest-OrganisatorInnen, der Gruppe "Riot Grrrl Collectif" und weiteren feministischen bzw. queeren Gruppen und Individuen. Aus dem Ladyfest Auckland 2008 entwickelte sich wiederum ein "girls DIY skill share day" und der queere Clubabend "Slumber Party".

Durch die Intervention im öffentlichen Raum, die Besitznahme von öffentlichen Räumen, das Flyering und Benefizkonzerte vor und während der Ladyfeste, kann ein feministisches Potenzial sowie kultureller und politischer Widerstand einer lokalen Szene sichtbar werden. Viele Ladyfeste sind von politischen Demonstrationen begleitet mit dem Versuch, öffentlichen Raum zu reklamieren – wie etwa die Demonstrationen gegen ein Neonazi-Geschäft (Ladyfest Mühlheim 2009), gegen das Abtreibungsverbot und christlichen Fundamentalismus (Ladyfest Berlin 2009), gegen den Angriff auf linke Strukturen im Kontext des G8-Gipfels in Deutschland (Ladyfest Wien 2007), gegen die alltägliche männliche Gewalt gegen Frauen, Homosexuelle, Andersaussehende bei der Antivatertagsdemo (Ladyfest Frankfurt 2006) und für ein feministisches Comeback (Ladyfest Hannover 2006). Diese Demonstrationen knüpfen sehr stark an eine lokale feministische und linke Szene an, indem sie tendenziell in Kooperation mit anderen anti-sexistischen und anti-rassistischen Organisationen stattfinden. Dadurch werden Netzwerke einer Szene aufgebaut und gestärkt und können u. U. nachhaltig bestehen bleiben.

Obwohl sich die meisten Ladyfeste in der Nachfolge des ersten Ladyfests in Olympia sehen, wird dieses nicht als starres Modell übernommen. Es gibt keine Richtlinien oder Regeln darüber, wie ein Ladyfest organisiert und strukturiert sein sollte. An jedem Standort kann dieses – je nach Organisationskollektiv, Ort, Kontext usw. – anders aussehen. Jedes Kollektiv interpretiert Ladyfest neu und es besteht als eigene Einheit. Durch ihren spezifisch geografischen Fokus ist jede lokale Ladyfest-Szene einzigartig und besteht unabhängig von anderen weit verstreuten lokalen Szenen, jedoch auch in engem Kontakt und Austausch mit diesen.

#### (b) Netzwerke transnationaler Ladyfest-Szenen

"Why Ladyfest? What does Ladyfest mean for feminists around the world who keep making festivals under its name when there's no central organization, no requirement for consistency of mission or ideology or format or anything else? (...) Yet clearly there's some transnational appeal to the original Ladyfest's mission", fragt und kommentiert Jessica Hoffmann, Teilnehmerin des Ladyfests Los Angeles (Hoffmann 2006: 94) (\* 14 ).

Ladyfest-AktivistInnen nehmen die Ladyfeste als ein transnationales Netzwerk wahr. So definierte sich das Ladyfest Berlin als eingebunden in ein weltweites Netzwerk (vgl. Ladyfest Berlin 2005 Webseite) (\* 32 ). Die enge Vernetzung von lokalen mit transnationalen Szenen wird in der Aussage des Ladyfests Hawaii auf dessen Webseite deutlich: "Ladyfest Hawai'i is a globally linked-locally grown community arts festival that is known all over the world as Ladyfest". Und auch das Ladyfest Wien 2004 verstand sich als "... ein über die grenzen hinweg verbindendes netzwerk, das es uns ermöglicht, die unterschiedlichsten menschen kennen zu lernen" und illustriert dies auf seiner Website mittels einer Netzwerkgrafik visuell sehr anschaulich (siehe Abb. 1 und 2). Diese Grafik zeigt eine Weltkarte mit der Bezeichnung "Netzwerk/Network", auf der verschiedene Orte mit Linien verbunden sind und die Namen der Städte, in denen Ladyfeste stattfanden, willkürlich (ohne geografischen Bezug zur





Landkarte) mit darüber gelegten Links zu Ladyfest Wien 2004, 2005 und 2007 sowie zum Ladyspace und der Initiative "EKH bleibt!" und einem Aufruf zur Teilnahme am Ladyfest 2007 eingezeichnet sind. Diese Eingangsseite bildet das Ladyfest-Netzwerk in seiner Vielheit ab und illustriert, dass jeder Punkt/ jedes Ladyfest potenziell mit jedem anderen verbunden werden und ein neues Ladyfest generieren kann.

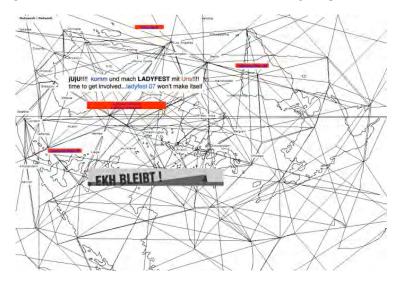


Abb.1 Screenshot: Netzwerk Ladyfest Wien Webseite. Abdruck mit Genehmigung.

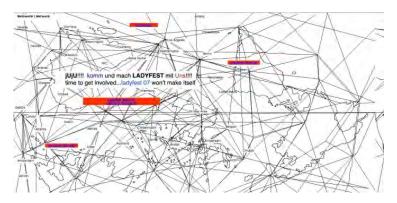


Abb.2 Screenshot: Netzwerk Ladyfest Wien Webseite (Auszug).

Die Grafiken illustrieren, dass die transnationale Ladyfest-Szene aus weit verstreuten lokalen Szenen besteht, die regelmäßig miteinander kommunizieren und sich vernetzen. Die Kommunikation und Vernetzung unter den Ladyfesten und ihren TeilnehmerInnen findet zum einen persönlich durch den Besuch verschiedener Ladyfeste statt: Das Reisen nimmt einen wichtigen Stellenwert ein, wie Trouble X, TeilnehmerIn von verschiedenen Ladyfesten in Europa feststellt: "Actually there are a lot of people I meet at different Ladyfests. They are travelling, there's huge community travelling to the different places". Sushila Mesquita vom Ladyfest Wien 2004 verweist zudem auf den inhaltlichen Austausch zwischen den Ladyfesten: "Es werden auch durchaus inhaltliche Sachen weitergegeben, eben wie gerade diese Frage des Raums und die Finanzierbarkeit von Ladyfesten usw." Zum anderen sind für den Austausch dieser transnationalen Szene die virtuellen Netzwerke essentiell.

# (c) Netzwerke virtueller Ladyfest-Szenen

Ladyfeste stehen in der Tradition frauenspezifischer und feministischer Festivals der





zweiten Frauenbewegung (vgl. Reitsamer 2008 am Beispiel Wien) (\* 25). Sie sind eine Weiterführung dieser und thematisieren gleiche oder ähnliche – vor allem strukturelle - Probleme. Gleichzeitig zeigen sich auch große Unterschiede zur feministischen Festivalkultur der 1970er und 1980er Jahre durch die Nutzung von Internet und Social Media, die die Vernetzung auf verschiedenen Ebenen erleichtert und verstärkt hat und neue Aspekte ins Spiel bringt. Ladyfeste nutzen Webseiten, Mailinglisten, Internetplattformen und virtuelle soziale Netzwerke, um Informationen, Materialien (wie etwa Protokolle von Treffen, Logos, Plakate), Strategien und Wissen über die Genealogie, Organisation und Veranstaltung von Ladyfesten innerhalb der Gruppe sowie mit anderen Organisationsgruppen zu teilen, sich zu vernetzen und Diskussionen zu führen. Dadurch wird eine gewisse Transparenz geschaffen sowie Konflikte und Ambivalenzen werden öffentlich gemacht (Ommert 2009) (\* 24). Vor allem durch ihre virtuelle Präsenz sind Ladyfeste zu einem globalen Netzwerk herangewachsen und können leicht im Internet gefunden werden, da sie durch einen gemeinsamen Namen und eine gemeinsame feministische Ideologie verbunden sind (Groß 2006) (\* 12 ). Melanie Groß argumentiert, dass solch eine Vernetzung und ein Referenzsystem mit dem früheren Begriff "Riot Grrrl" nicht funktionierte, da es verschiedene Schreibweisen von "grrrl" und ihren Festivals gab (Groß 2006: 9) (\* 12 ).

Auf allen Ladyfest-Webseiten wird das erste Ladyfest in Olympia genannt. Diese "gemeinsame Erzählung ist eine Form der Information, die über die reine Vernetzung hinausgeht: Die Websites dienen der Szene auch als Plattform der Selbstdefinition, als Ort der (Selbst-)Repräsentation alternativer Lebens-, Konsum- und Kulturformen" (Groß 2006: 10) (\* 12). Ein weiteres Verbindungselement ist die Ermutigung der TeilnehmerInnen, kulturell und politisch aktiv zu werden. Dies kann einerseits vor Ort beim Ladyfest selbst geschehen oder auch virtuell: "Alle diejenigen, die sich der Szene zugehörig fühlen, können dieses Netz mitgestalten, indem sie eigene Sites erstellen und eigene Veranstaltungen in das Netzwerk einbringen" (Groß 2006: 11) (\* 12 ). Diese Webseiten dienen nicht allein der Bewerbung, sondern sind "vielmehr ein eigener kulturell-politischer Bestandteil der Ladyfeste und der Szene genau wie die dort stattfindenden Konzerte, Vorträge und Filme" und fungieren "als Repräsentationsplattformen von Kultur, Politik und Gesellschaft" (ebd.: 11). Ein Kennzeichen des virtuellen, nicht-hierarchischen Ladyfest-Netzwerkes ist, dass sich die einzelnen Ladyfeste auf ihren Webseiten sowie auf Social-Networking-Seiten wie Facebook, MySpace, Blogspot, LifeJournal und Flickr miteinander verlinken und dadurch ein Netzwerk und eine soziale Community mit jungen AktivistInnen aufbauen, die in ein reales Kennenlernen vor Ort münden können: "Thus, they are constructing their own Network Society and relying heavily on ICTs to communicate with one another and maintain an online feminist community (...) the ICTs provide the backbone for networking and organising, but all of this culminates in the actual faceto-face action, the Ladyfest" (Aragon 2008: 81) (\* 1). Alle Ladyfeste haben zumindest eine Webseite. Die Vernetzung dieser war zu Beginn vor allem durch die Bündelung und die Verlinkung von allen stattfindenden Ladyfesten auf zwei Webseiten, nämlich www.ladyfest.org (2000 - 2005) und www.ladyfesteurope.org (heute auf MySpace), gegeben. Diese können im Verständnis Castells als zentrale "Knoten" des Ladyfest-Netzwerks bezeichnet werden und durch ihre Verlinkung eine Art "virtuelle Nachbarschaft" (Taube/Winker 2005) (\* 29 ) herstellen. Heute nimmt neben der MySpace-Seite "www.myspace.com/ladyfesteurope" auch Facebook eine zentrale Bedeutung als Knotenpunkt ein. Zu nennen ist an dieser Stelle die Facebook-Gruppe "I am/was a Ladyfest organizer", auf der ein Austausch zwischen Ladyfest-OrganisatorInnen stattfindet. Ein weiteres Projekt, das Ladyfeste weltweit bündelt, ist das "Ladyfest Archive Project", das sowohl auf einer eigenen Webseite als auch auf MySpace und Facebook vertreten ist . Zudem wurde eine weitere Seite unter dem Namen "Ladyfest World Domination" auf MySpace gegründet, die ebenfalls auf die Vernetzung von Ladyfesten aber auch von anderen feministischen oder queeren





Veranstaltungen und Initiativen abzielt.

Die zunehmende Bedeutung von Social-Networking-Plattformen spiegelt sich auch in deren vermehrten Nutzung durch Ladyfeste wider: So waren im Jahr 2007 nur zehn Ladyfeste auf Facebook präsent, während es 2009 schon über 22 sind. Die populärste Art der Webpräsenz für die Bewerbung von Ladyfesten und die Kontaktaufnahme mit anderen OrganisatorInnen ist MySpace, gefolgt von Facebook und "traditionellen" Webseiten. Auf MySpace waren im Juli 2010 58 Ladyfeste und ein "Ladyfesta" registriert, während es 15 Facebook-Seiten und 43 Facebook-Gruppen benannt nach Ladyfest gibt (sechs Monate zuvor waren es noch acht Facebook-Seiten und 34 Gruppen). Auf Flickr sind im Juli 2010 über 5800 Fotos sowie sieben Ladyfest-Gruppen zu finden.

Nutzung von Social Software von Ladyfesten weltweit im Jahr 2009

2009	Ladyfeste gesamt	MySpace	Facebook	Webseiten	Flickr	YouTube	Blog
Anzahl	37	29	22	20	16	14	6
in Prozent	100%	78%	59%	54%	43%	38%	16%

Nicht alle jungen Frauen sind zwangsläufig im Umgang mit dem Internet vertraut und haben die Möglichkeit ICTs zu nutzen. Aragon weist darauf hin, dass die meisten Fotos, die auf Facebook, MySpace und anderen Webseiten in Bezug auf Ladyfeste aufscheinen, eine in Hinblick auf Klasse und Ethnizität homogene Gruppe an jungen Frauen zeigen und gegenwärtig vor allem Klasse und regionaler Zugang zu Ressourcen und Infrastruktur entscheidende Faktoren für die Nutzung von ICTs sind. Insofern werden in virtuellen Netzwerken soziale Ungleichheiten ebenso reproduziert wie im sozialen Raum (Aragon 2008: 74) (\* 1). Eine weitere Problematik, auf die Alek Ommert (2008) (\* 23) hinweist, sind die "dead web spaces" von nicht mehr aktiven und aktuellen Ladyfest-Seiten und die Abhängigkeit von kommerziellen Webplattformen wie MySpace oder Facebook. Nicht nur auf MySpace, sondern auch in Wikis werden zudem queer-feministische Inhalte angegriffen. So wurde 2007 in der deutschen Version der freien Enzyklopädie Wikipedia vorgeschlagen, die Einträge "Ladyfest" und "riot grrrl" zu löschen (Carstensen 2009) (\* 7 ). Ommert argumentiert daher, dass virtuelles soziales Netzwerken nur funktionieren kann, wenn die Organisationsgruppe real existiert und lokal – mit Zugang zu lokalen Ressourcen und Infrastruktur – agiert (Ommert 2008: 8) (\* 23 ). Insofern können virtuelle Netzwerke und Social Media lokale Szenen nicht ersetzen, sondern diese nur bestärken und der Kommunikation zwischen transnationalen Szenen dienen.

# Schluss

In der lokalen, transnationalen und virtuellen Ladyfest-Szene haben sich rhizomatische Netzwerke gueer-feministischer kultureller Produktion entwickelt, bestehend aus einer Vielfalt an Musik, Kunst, Musiklabels, Distributionskanälen, Info-Läden, Open-Mic-Performances, Straßentheater, Online-Ressourcen, Blogs, Tonund Videoprojekten u. v. m. In ihrem Essay "Strategies of (Self-) Empowerment and Spaces of Resistance" sieht Therese Kaufmann einen entscheidenden Vorteil von unabhängigen Bottom-Up-Projekten und Initiativen darin, dass sie Räume für Minderheiten-Positionen schaffen, Zugang und aktive Teilnahme ermöglichen und Informationen außerhalb des hegemonialen Mainstreams teilen und austauschen (Kaufmann 2006) (\* 15). Ladyfest-Netzwerke schaffen, wie die Riot-Grrrl-Bewegung, einen "kulturell produktiven, politisierten gegen-öffentlichen Raum" (Nguyen 2000) (\* 22 ), indem Menschen Ideen artikulieren und ihre Erfahrungen beschreiben können, die ansonsten von der Mainstream-Gesellschaft unterdrückt werden. Die OrganisatorInnen tauschen nicht nur Wissen untereinander aus – was Mimi Nguyen im Kontext der Riot-Grrrl-Bewegung als "ein informelles pädagogisches Projekt, eine Art "punk rock 'teaching machine'" (Nguyen 2000) (\* 22) genannt hat – sondern sie





schaffen auch aktivistische Netzwerke queer-feministischer kultureller Produktion von lokalen, transnationalen und virtuellen Szenen, die, so mein Argument, durch rhizomatische Strukturen gekennzeichnet sind. Einige verwenden die Fähigkeiten, die sie sich im Zuge der Organisation und Teilnahme an Ladyfesten aneignen, für ihre (semi-)professionelle Laufbahn, etwa um ihren Bekanntheitsgrad als MusikerInnen oder KünstlerInnen zu steigern und um auf Erfahrungswerte in der Organisation von Ladyfesten zurückzugreifen (wie der Abhaltung von Workshops, Pressekonferenzen, Konzerten etc.) und eventuelle Konflikte und Probleme voraussehen zu können. Für Debi Whiters, Performerin der Band Drunk Granny (England), nehmen Ladyfeste einen zentralen Aspekt in ihrer musikalischen Karriere ein:

... as a performer the space of ladyfest is massively significant to me, where would I be, musically without such initiatives, and many other female artists who, instead of nervously performing to themselves in front of a wall in their room can have the possibility to connect with a captive and loving public.

In diesem Artikel bin ich davon ausgegangen, dass Ladyfeste in Anlehnung an Marion Leonard und an Andy Bennett und Richard A. Petersons Charakterisierung dreier Szene-Typen als Ausformung einer lokalen, transnationalen und virtuellen queerfeministischen Szene, die rhizomatische Netzwerke bilden, zu fassen sind. Diese dezentralisierten, vielschichtigen und nicht-hierarchischen Netzwerke sind charakterisiert durch eine "wuchernde" Verbreitung und einen nicht-linearen Austausch der queer-feministischen Szenen vor Ort, über Landesgrenzen hinweg und anhand von Kommunikationstechnologien im Internet.

Jedes Ladyfest ist aufgrund seines geografischen Fokus, der örtlichen Gegebenheiten sowie der Organisationsgruppe und seiner Ziele und Hintergründe anders und einzigartig, steht aber in engem Austausch mit der transnationalen und virtuellen Szene. Im Kontext eines rhizomatischen Netzwerkes können Ladyfeste an verschiedenen Orten eigenständig und unabhängig voneinander entstehen, sich weiter entwickeln und neue Strukturen hervorbringen. Im Sinne Castells können wir von neuen "Knoten" sprechen, die sich in diesen lokalen, transnationalen und virtuellen Szenen ausbilden sowie von Bündnissen, die im Netz rund um das gemeinsame – aber individuell und lokal einzigartige – Projekt Ladyfest geschlossen werden. Diese Netzwerke werden von allen Beteiligten gemacht und sind nie abgeschlossen, sondern ständig im Entstehen; es geht wie im Rhizom "um alle möglichen Arten des 'Werdens'" (Deleuze/Guattari 1992: 32) (\* 8 ). Während die meisten Ladyfeste einmalig organisiert werden, kurzlebig sind und es schwierig ist festzustellen, wie wirkungsvoll diese gesellschaftspolitisch langfristig sein können, ermöglichen sie jungen Frauen, hegemoniale Diskurse über (junge) Weiblichkeit zu hinterfragen und sich an queer-feministischen Aktivismen und rhizomatischen Netzwerken des Experimentierens, Austauschens und Reflektierens für und mit anderen jungen Erwachsenen zu beteiligen und diese aktiv mitzugestalten.

# //Literaturnachweise

- <sup>\*</sup>1 Aragon, Janni (2008): The 'Lady' revolution in the age of technology. In: International Journal of Media and Cultural Politics. 4(1), S. 71–85.
- \*2 Baldauf, Anette/ Weingartner, Katharina (Hg.) (1998): Lips, Tits, Hits, Power? Popkultur und Feminismus. Wien/ Bozen: Folio.
- \*3 Bennett, Andy/Peterson, Richard A. (Hg.) (2004): Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual. Nashville: Vanderbilt University Press.
- \*4 Castells, Manuel (2001a): Internet, Netzgesellschaft Das World Wide Web als neues technisch-soziales Paradigma. In: Lettre International. Berlin, Nr. 54, S. 38–44.





- Castells, Manuel (2001b): Das Informationszeitalter: Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur. Teil 1: Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft. Opladen: Leske + Budrich
- 6 Castells, Manuel (1997): The power of identity. Vol. II. Oxford und Malden, MA (USA): Blackwell Publishing.
- \*7 Carstensen, Tanja (2009): Gender Trouble in Web 2.0. Gender perspectives on social network sites, wikis and weblogs, Online Proceeding of the 5th European Symposium on Gender & ICT. University of Bremen. http://www.informatik.uni-bremen.de/soteg/gict2009/proceedings/GICT2009\_Carstensen.pdf (Einsicht 29.06.2010).
- \*8 Deleuze, Gilles/ Guattari, Felix (1992 [1980]): Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin: Merve.
- \*9 Downes, Julia (2007): Riot Grrrl: The legacy and contemporary landscape of DIY feminist cultural activism. In: riot grrrl: revolution grrrl style now! London: black dog publishing, S. 12–51.
- \*10 Gottlieb, Joanne/ Wald, Gayle (1994): Smells Like Teen Spirit: Riot Grrrls, Revolution and Women in Independent Rock. In: Ross, Andrew/Rose, Tricia (Hg.): Microphone Friends. Youth Music and Youth Culture. New York and London: Routledge, S. 250–274
- \*11 Graf, Silke (2006): 'Ladyfest Wien 2004: Eine feministische-queere Praxis erobert die Bühne'. Trans, Nr. 16, S. 1–12 http://www.inst.at/trans/16Nr/05\_8/graf16.htm (Einsicht 29.06.2010).
- \*12 Groß, Melanie (2006): 'Das Internet als Plattform politischer Interventionen: Ladyfeste im Netz'. kommunikation@gesellschaft 7, 4. http://www.soz.uni-frankfurt.de/K.G/B4\_2006\_Gross.pdf (Einsicht 29.06.2010)
- \*13 Heywood, Leslie (Hg.) (2006): The Women's Movement Today. An Enyclopedia of Third-Wave Feminism. Westport, CT (USA): Greenwood Press.
- \*14 Hoffmann, Jessica (2006): Making Space for the Movement, DIY-Style. In: Berger, Melody (Hg.): We don't need another wave. Dispatches from the next generation of feminists. Emeryville: Seal Press, S. 84–96.
- \*15 Kaufmann, Therese (2006): 'Strategies of (Self-)Empowerment and Spaces of Resistance', in EIPCP: European Institute for Progressive Cultural Policies. http://eipcp.net/policies/dpie/kaufmann2/en (Einsicht 29.06.2010).
- \*16 Kneževic, Đjurdja (2008): From Feminism to Feminism. In: Gržinić, Marina/ Reitsamer, Rosa (Hg.): New Feminism: Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions. Wien: Löcker, S. 80–87.
- \*17 Kearney, Mary Celeste (2003). Girls Make Movies. In: Mallan, Kerry/Pearce, Sharyn (Hg.): Youth Cultures: Texts, Images, and Identities. Westport, CT (USA): Praeger, S. 17–34.
- \*18 Kearney, Mary Celeste (2006): Girls Make Media. New York and London: Routledge.
- <sup>1</sup>19 Leonard, Marion (2007): Gender in the Music Industry: Rock, Discourse and Girl Power. Aldershot: Ashgat.
- \*20 Monem, Nadine (Hg.) (2007): Riot grrrl: revolution girl style now! London: Black Dog Publishing.
- \*21 Mooshammer, Benins/ Trimmel, Eva-Maria (2005): Ladyspace. Feministische Raumpraktiken am Beispiel Ladyfest.
  Diplomarbeit, Technische Universität Wien.
- \*22 Nguyen, Mimi (2000): Ohne Titel. punk planet 40, Chicago, November/December
- \*23 Ommert, Alek (2008): "Feminists we're calling you. Please report to the front desk ..." Ladyfeste als queer-feministische Praxis. In: Feministische Studien, Nr. 2, S. 230–238.
- \*24 Ommert, Alek (2009). The in's and out's. Vielfalt und Ausschluss in queer-feministischen Kontexten. In: diskus: Frankfurter Student\_innen Zeitschrift, Heft Nr. 1, Oktober, S. 34–39.
- \*25 Reitsamer, Rosa (2008) These islands where we came from: Notes on Gender and Generation in the Viennese lesbianqueer subculture. In: Gržinić, Marina/ Reitsamer, Rosa (Hg.). New Feminism. Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions. Wien: Löcker, S. 215–229.
- \*26 Schachtner, Christine (2004): Gegenwind im Netz. Genderpolitische Reflexionen über virtuelle Frauen-Räume. www.wu.ac.at/gender/forschung/abgeschlp/2004/gendersen/6gegenwind1.pdf (Einsicht 29.06.2010).
- <sup>\*27</sup> Schachtner, Christine/ Winker, Gabriele (Hg.) (2005): Virtuelle Räume neue Öffentlichkeiten. Frauennetze im Internet. Frankfurt und New York: Campus.
- \*28 Schilt, Kristen (2005): "The Punk White Privilege Scene': Riot Grrrl, White Privilege, and Zines". In: Reger, Jo (Hg.):
  Different Wavelengths: Studies of the Contemporary Women's Movement. New York and London: Routledge, S. 39–56.
- \*29 Taube, Wolfgang/Winker, Gabriele (2005): Virtuelle Nachbarschaften zur Unterstützung subalterner
  Gegenöffentlichkeiten. In: Schachtner, Christine/Winker, Gabriele (Hg.) Virtuelle Räume neue Öffentlichkeiten.
  Frankfurt/New York: Campus, S. 107–124
- \*30 Walker, Rebecca (2006 [1992]). Becoming the Third Wave. In: Ms. Magazine. 39, 1992. Nachdruck in: Heywood, Leslie (Hg.) (2006): The Women's Movement Today. An Enyclopedia of Third-Wave Feminism. Westport, CT (USA): Greenwood Press, S. 3–5.
- \*31 Wischermann, Ulla (2003): Frauenbewegung und Öffentlichkeit um 1900. Netzwerke-Gegenöffentlichkeit-Protestinszenierung. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag.









- <sup>1</sup>32 Ladyfest Berlin 2005: www.workstation-berlin.org
- \*33 Ladyfest Olympia: www.ladyfest.org
- '34 Music from Netherlands Webseite: www.musicfrom.nl/magazine/nieuws/33233/ladyfest-rotterdam-in-exit.html
- \*35 Webseiten (Einsicht alle 29.06.2010)

Ladyfest Wien: www.ladyfestwien.org

Ladyfest Olympia: www.ladyfest.org

Ladyfest Wien 2004: www.kwml.net/output/?e=86&page=ladygroups&a=web&b=Herstory&c=yes&d=8349cod6

Ladyfeste Europe MySpace-Seite: www.myspace.com/ladyfesteurope

Ladyfest Archive Project: www.grassrootsfeminism.net, http://www.myspace.com/ladyfestarchiveproject,

Facebook Gruppe "I am/was a Ladyfest organizer":

http://www.facebook.com/home.php?#!/group.php?gid=13553024689

Ladyfest World Domination: http://www.myspace.com/ladyfestworlddomination

#### //Fussnoten

- \*1 Dieser Artikel erschien unter dem Titel "Zehn Jahre Ladyfest: Rhizomatische Netzwerke einer lokalen, transnationalen und virtuellen queer-feministischen Szene" erstmals in: Rosa Reitsamer, Wolfgang Fichna (Hg.): »THEY SAY I'M DIFFERENT ... « Popularmusik, Szenen und ihre AkteurInnen. Wien: Löcker Verlag, 2011, S. 208-227. Mit herzlichem Dank an Rosa Reitsamer für die Abdruckgenehmigung! Der Artikel wurde im Rahmen des Forschungsprojektes von Elke Zobl "Young women as creators of new cultural spaces" (gefördert vom Fonds für wissenschaftliche Forschung Österreich, 2007–2011) verfasst. Das Projekt nimmt transnationale Ladyfeste als Beispiel und Ausgangspunkt, um die kulturellen Praktiken junger Frauen zu untersuchen (s. www.grassrootsfeminism.net). Ich danke Anita Hammer für die Hilfe bei der Datenerhebung sowie Stefanie Grünangerl und Rosa Reitsamer für konstruktives Feedback an diesem Artikel.
- \*2 Empirische Studien gehen davon aus, dass diese Zunahme an kultureller Produktion von weiblichen Jugendlichen verschiedenen sozialen, politischen und technologischen Transformationen zuzuschreiben ist, wie der größeren Zugänglichkeit zu Medientechnologien, der Explosion von Medienvermittlungsinitiativen und der Einbindung von Produktionspraktiken in Medienerziehungscurricula (Kearney 2003, Buckingham 2003). Zusätzlich hing dieser Zuwachs mit dem Auftreten der Riot-Grrrl-Bewegung und seiner Propagierung von "Girl Power' zusammen (vgl. Kearney 2003: 32). Es ist auch argumentiert worden, dass die heterogenen kulturellen Räume, die Mädchen und junge Frauen schaffen, gekennzeichnet sind durch Prozesse aktiver kultureller Produktion und Partizipation; folglich könnten sie als die erste Voraussetzung einer partizipativen Demokratie und aktiver jugendlicher Bürgerschaft (Harris 2004) gesehen werden.
- \*3 Weitere derartige Festivals sind: Clitfest (Frankreich, Neuseeland, USA), Mamagathering (USA), das Girls Rock Camp (USA, Deutschland, Österreich), Rampenfiber (Österreich), die Queer-Feministischen Tage (Deutschland, Österreich), Breaking the Waves (England), Love Kills (Rumänien) oder das Girl Power Fest (Kroatien).
- \*4 Schon in der Riot Grrrl-Bewegung bestand dieses Problem: Hauptgrund für die Umbenennung von "Riot Grrrl" in "Ladyfest" war die mediale Verzerrung und kommerzielle und massenmediale Aneignung der Begriffe "grrrl und "grrrl power" in "girlie" und das "angry women in rock" Phänomen. Andererseits positiv betrachtet hat die Riot Grrrl-Bewegung dadurch Bekanntheit erlangt (Kearney 2006).
- \*5 Dieser Titel könnte ein Verweis auf Lee Edelman's Buch "No Future: Queer Theory and the Deat Drive (2004) sein. Danke an Rosa Reitsamer für diesen Hinweis.
- \*6 Alle zitierten Interviewpassagen basieren auf den Recherchen der Autorin zu Ladyfesten.
- \*7 Radical cheerleading entstand in den USA und basiert auf einer ironischen Aneignung der Ästhetik des "cheerleading", indem z.B. die Sprechchöre geändert werden, um sich für feministische und (linke) politische Agenden einzusetzen. Radical cheerleaders treten oft bei Demonstrationen und feministischen Festivals auf.
- \*8 "Eine virtuelle Nachbarschaft ist ein eigenständiger Ort im WWW, an dem Websites und Personen gebündelt werden, die einen gemeinsamen inhaltlichen Bezug haben." (Taube & Winker, 2005: 111)
- \*9 Dieses wurde im Zuge des Forschungsprojektes der Autorin aufgebaut und ist unter www.grassrootsfeminism.net abrufbar.





# //Elke Zobl //Siglinde Lang

# Articles\_ "Kultur kollaborativ produzieren"

Das Lehrkonzept zu "I am a Cultural Producer" Eine Lehrveranstaltung im Rahmen des Studienschwerpunktes Cultural Production & Arts Management an der Universität Salzburg in Kooperation mit der Universität Mozarteum

Unterrichten kann eine Menge Freude bereiten – und im Idealfall sind auch wir als Lehrende gleichzeitig Lernende. Diese Erfahrung haben zumindest wir, die beiden Lehrveranstaltungsleiterinnen von "I am a Cultural Producer I+II" gemacht. Und da die Studierenden bzw. Die Kulturproduzentinnen in ihrer Dokumentation bereits einen umfassenden Einblick in die Projektentwicklung und Ausstellungsgestaltung geben, möchten wir das Lehrkonzept im Hintergrund kurz vorstellen.

#### Kurzbeschreibung der Lehrveranstaltung

Findet Kultur statt oder wird sie – aktiv – produziert? Und vor allem: Wer produziert Kultur? Nach einer kurzen Einführung in den Begriff "Cultural Production" stellen wir uns die Frage, wer ein "Cultural Producer" ist bzw. sein könnte. Laut der UNESCO wird Kultur "als die Gesamtheit der einzigartigen geistigen, materiellen, intellektuellen und emotionalen Aspekte angesehen, die eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe kennzeichnen" (UNESCO Abschlussbericht 1983 zitiert in: Schweizer Bundesamt für Kultur und Kulturdefinitionen o.J.: o.S.) (\* 6 ) definiert. Dies "schließt nicht nur Kunst und Literatur ein, sondern auch Lebensformen, die Grundrechte des Menschen, Wertesysteme, Traditionen und Glaubensrichtungen" (ebd.). Dass Kultur primär als gelebte Alltagspraxis aufzufassen ist, ist auf Raymond Williams und seine vielfach zitierte Formulierung Kultur als "whole way of life" zurückzuführen. Ebenfalls in der Tradition der Cultural Studies stehend geht Richard Johnson (Johnson 1986 (\* 4 ); Johnson et al. 2004 (\* 5 )) davon aus, dass "Kultur in einem Kreislauf von Produktion (1), Produkten als bedeutungstragenden Texten (2), deren Lesarten (3) und der Einbettung dieser Produkte und ihrer Bedeutung in gelebte Kulturen (4) zu fassen ist" (Hepp 2009: 249) (\* 2). Paul du Gay et al. (1997) (\* 1) haben diesen Kreislauf der Kultur auf den fünf erweiterten Ebenen von Repräsentation, Identität, Produktion, Konsum und Regulierung skizziert, die in einer komplexen Beziehung zueinander stehen und eine Art Kreislauf bilden. Der "Circuit of Culture" beschreibt anhand dieser fünf zyklischen Momente den (öffentlichen) Kommunikationsprozess des Entstehens (und der Verfestigung) kultureller Bedeutungen. Doch wie kann jeder und jede aktiv diesen kulturellen Kommunikationsprozess mitgestalten? Wann und unter welchen Bedingungen sind wir "Cultural Producer"?

Wintersemester 2011/2012: Übung: I am a Cultural Producer I (2 Wochenstunden)

Im ersten Teil der Lehrveranstaltung wird in den Terminus "Cultural Production" und den kulturellen Bedeutungszyklus ("Circuit of Culture") auf einer theoretischen Ebene eingeführt. Danach geben in Hinblick auf den zweiten Teil der Lehrveranstaltung im Sommersemester, der die konkrete Umsetzung eines medialen Projektes zum Themenfeld beinhaltet, drei Workshops Einblick in die Arbeit von KulturproduzentInnen und vermitteln analog praktisches Wissen zu Jingle-, Plakatund Zineproduktion. Den Abschluss der Lehrveranstaltung bildet – als Vorbereitung für das SoSe – die konzeptionelle Entwurfserstellung eines eigenen Projekts zu "I am a



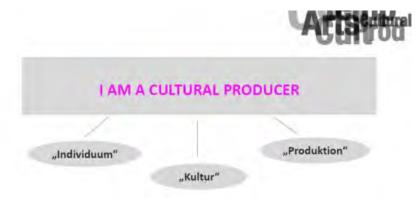


Cultural Producer". Als Projekt haben wir dabei die gemeinsame Gestaltung eines Round Tableim Rahmen der 50-Jahr-Feierlichkeiten der Universität Salzburg sowie die Gestaltung einer ergänzenden Ausstellung vorgeschlagen.

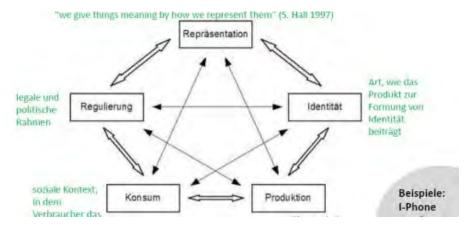
Sommersemester 2012: Übung: I am a Cultural Producer II (2 Wochenstunden)

Der Fokus der Lehrveranstaltung liegt in diesem Semester auf der konkreten Umsetzung des erarbeiteten Konzeptes. Die Projektentwicklung und - implementierung wird schrittweise mit den Studierenden umgesetzt. Dabei werden auch anwendungsorientierte Kompetenzen in der PR-Arbeit erworben: (durch das Verfassen von Presseaussendungen, die Gestaltung einer Facebookseite sowie dieer Drucksortenerstellung).

#### 2. Ziele und Parameter des LV-Konzeptes



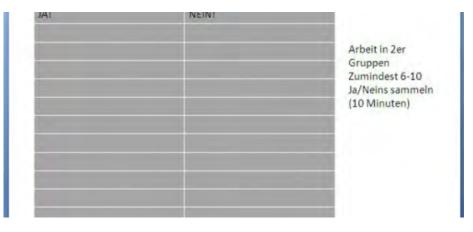
Start: Erstellung einer Mind-map durch Post-Its zu den zentralen Begriffen der Lehrveranstaltung in Partnerarbeit



Beispiel: Theoretisches Framework inkl. erster Fallstudien mit anschließender Gruppenarbeit anhand von Beispielen, Diskussion/ Reflexion







Hinführung zu einer Eigendefinition von "Cultural Production" zum Abschluss von "I am a Cultural Producer I"

Bei der Konzeption der projektorientierten Lehrveranstaltung "I am a Cultural Producer" war die zentrale Anforderung an die Lehrveranstaltung rasch formuliert: Über die Theorie- und Faktenvermittlung hinaus sollte durch kritische Reflexion und aktive Selbsttätigkeit kreatives und problemlösendes Denken vermittelt und evoziert werden. Die Lehrveranstaltung war von Beginn an als offener Prozess und moderierte Projektentwicklung konzipiert. Wir haben daher folgende Parameter als Zielvorgabe definiert:

#1 Wissenserwerb, -vertiefung und -umsetzung als Anregung zu kritischem, kreativem und problemlösendem Denken

Die Hinführung zu einer eigenständigen "Kulturproduktion" der Studierenden und das Erleben von vielfältigen Möglichkeiten der Partizipation und der Intervention mittels künstlerischer Strategien standen im Vordergrund der Wissensvermittlung. So wurden theoretischer Input und Diskussionen mit praktischen Workshops in den Bereichen Plakat-, Magazin- und Jingle-Gestaltung verbunden, so dass die Studierenden ihr Wissen anwenden, kritisch reflektieren und zugleich praktisch umsetzen konnten. Dieser Prozess des Transfers von Wissenserwerb in die eigene Praxis war von einem Diskurs begleitet, der zwar durch die LV-Leiterinnen moderiert wurde, aber auch rein innerhalb der LV-Gruppe unter den Studierenden stattfand. Ein Blog hat dabei zentral die Lehrveranstaltung unterstützt.

#2 Transfer des Wissenserwerbs auf und Integration der Fachliteratur in eigene Konzepte

Die Studierenden bekamen kontinuierliche Aufgaben pro Lehreinheit, die nach nochmaliger Reflexion in die Abschlussaufgabe der Studierenden mündeten: Ziel dieser Aufgabe war die Erstellung eines eigenen Konzeptes zur Projektentwicklung und Veranstaltungsorganisation zur 50-Jahr-Feier Universität beim Altstadtfest der Universität Salzburg im Juni 2012, damit fand das erworbene Wissen eine praxis- und realitätsbezogene Anwendung. Für die Erstellung dieses Konzeptes war erforderlich, sämtliche Inhalte und bisherigen (kleineren) Aufgaben der LV mit dem Wissenstand zu "Cultural Production" zu verknüpfen, aber auch im Hinblick auf die tatsächliche Realisierung als Veranstaltung die praktische Anwendbarkeit zu reflektieren. Da es sich bei der Veranstaltung um eine öffentliche Vermittlung der Inhalte der LV handelte, war hier besonders der Transfer von Wissenschaft in einen (verständlichen) Alltagskontext gefragt.





#3 Entwicklung einer eigenen Perspektive und Formulierung einer persönlichen Sichtweise auf Basis von Reflexion und Interpretation

Speziell im Kontext von zeitgenössischer Kunst gibt es keine "vorgefertigten, richtigen" Antworten. Daher – und grundsätzlich! – ist die Entwicklung und Formulierung der eigenen Perspektive von zentraler Bedeutung. Die LV hat entsprechend auf zentrale Aspekte der Kunst – nämlich das Fragen stellen, das Hinterfragen, die Entwicklung neuer Sichtweisen und das Vorantreiben neuer gesellschaftlicher Prozesse – Bezug genommen, um den Studierenden in Theorie und Praxis die eigenen Perspektiven greifbar zu machen und konkret die Möglichkeit zu eröffnen, den eigenen Handlungsraum zu erkennen, zu nutzen und persönliche Sichtweisen zu entwickeln und zu reflektieren. Ganz wichtig ist uns darüber hinaus, die eigene Kritikfähigkeit und die Entwicklung der eigenen Meinungsfähigkeit zu fördern, da wir darin eine wichtige Voraussetzung für eine wissenschaftliche Herangehensweise sehen. Dabei hat der Austausch innerhalb der Gruppe – in Form von Diskursen im Blog, aber auch innerhalb von Gruppenarbeiten – eine zentrale Rolle gespielt.

#4 Kollektive und kollaborative Problemlösung auf Basis individueller Sichtweisen und Vorstellungen (schrittweise Begleitung und Anleitung)

Die Tendenz zu kollaborativem und netzwerkorientiertem Arbeiten in der zeitgenössischen Kunst bildet sich auch in der Lehrveranstaltung durch kontinuierliche Kommunikation und interaktives Lernen in der Gruppe ab. Die Studierenden wurden in Aufgabenstellungen angeleitet, eine kollektive Sichtweise zu generieren, die mehrere Perspektiven umfassen sollte.

#5 Methodik des aktiven Lernens: Initiierung einer "participatory culture" in der Lehrveranstaltung und Projektentwicklung

Der Thematik der Lehrveranstaltung ("Kulturelle Produktion als engagiertes, teilweise kritisches und auch produktives Mitgestalten der eigenen Lebenswelt") ist der Prozess des aktiven Lernens sowie kritisches, problemlösendes Denken per se immanent. In Bezug auf die in der LV u.a. verwendete Fachliteratur von Henry Jenkins et. al haben wir versucht, das Konzept einer "Participatory Culture" (Jenkins et. al 2006) (\* 3) als Ausgangspunkt zu nehmen und die Leitlinien auf die Lehrveranstaltung zu transferieren. Das Konzept der "Participatory Culture" spielt eine wichtige Rolle im Kontext kultureller Beteiligung. Henry Jenkins et. al beschreiben in ihrer zentralen Studie "Confronting the Challenges of Participatory Culture" (Jenkins et. al 2006) (\* 3) diese als eine Kultur mit niedrigschwelligem Zugang für künstlerischen Ausdruck und ziviles Engagement, in der Menschen als aktive Beitragende und TeilnehmerInnen in kultureller und medialer Produktion (vor allem online und kollaborativ) agieren, sich gegenseitig in Netzwerken und Communities unterstützen und über informelles Mentoring Wissen teilen und weitergeben (Jenkins et. al 2006, S. 3) (\* 3). Bis dato wurde das Konzept in medienpädagogischen Kontexten und in Bezug auf online Entwicklungen diskutiert: In dieser Lehrveranstaltung wird es auf Interventionsmöglichkeiten im Bereich zeitgenössischer Kunst und den "realen" Raum angewandt.

In loser Anlehnung an die von den Studien-AutorInnen definierten vier Formen einer "participatory culture" – affiliations, expressions, collaborative problem-solving und circulations (Jenkins et al. 2006) (\* 3 ) – haben wir folgende Parameter innerhalb der LV umzusetzen versucht:

 Affiliations (als Aufbau einer temporären "Community"): Es gab von Beginn an die klare Ausrichtung auf ein gemeinsames Ziel, nämlich die öffentliche, gemeinsam konzipierte und realisierte Gestaltung einer Veranstaltung zu "I





am a Cultural Producer" bei der 50-Jahr-Feier der Universität. Durch die laufende Involvierung der Studierenden in die Aufgabenstellungen, zahlreiche Gruppenarbeiten, Workshops und den kontinuierlichen Austausch im Blog hat sich rasch das Gefühl einer Zugehörigkeit zum Projekt und zur Lehrveranstaltungsgruppe als "Community" entwickelt. Dieses Zugehörigkeitsgefühl hat im Januar 2012 in der – eigenständigen – Benennung der Gruppe zu "Die Kulturproduzentinnen" geführt. Unter diesem "Label" fand der Round Table am 2. Juni 2012 im Furtwänglerpark beim Altstadtfest in Salzburg statt.

- Expressions (als produktive (Mit-)Gestaltung neuer kultureller Formen): Die Studierenden werden nicht nur selbst zu (Mit-)OrganisatorInnen des Round Tables, sondern gestalten als ProduzentInnen künstlerischer und kultureller Interventionen aktiv die thematische Auseinandersetzung und zeichnen für die öffentliche Aufbereitung der Forschungs- und Lehrinhalte (mit-)verantwortlich. Sie lernen dabei, die besprochenen Inhalte der Lehrveranstaltung für die Öffentlichkeit aufzubereiten und setzen das erlernte Wissen unmittelbar in die Praxis um.
- Collaborative Problem-solving (als gemeinschaftlicher Prozess): Schrittweise wurden die Studierenden in der Lehrveranstaltung und durch moderierte Gruppenaufgaben und -gespräche dabei unterstützt, selbst eine Definition von "kultureller Produktion" im Kontext eines individuellen Handlungsraums zu entwickeln. Dabei wurden zahlreiche Einzelperspektiven eingebracht, die im Diskurs auf ein komplexes und weit reichendes, aber dennoch klar konturiertes Determinationsfeld abgestimmt wurden. Eine gemeinsame Definition von "Cultural Production" war eines der zentralen Resultate der Lehrveranstaltung.
- Circulations (als Zirkulationsprozess): Die kontinuierliche Erweiterung des
  Kommunikationsraumes über die Lehrveranstaltung hinaus (in Form von
  Facebook-Einträgen, eines eigenen Blogs und zuletzt eines öffentlichen
  Transfers in Form der Veranstaltung bzw. auch Ausstellung) erweitert den
  Rahmen der Lehrveranstaltung um und in den öffentlichen Raum. Wir haben
  die Erfahrung gemacht, dass dadurch nicht nur ein externer Wissenstransfer
  ermöglicht wird, sondern die Studierenden ihre Aufgaben im eigenen Projekt
  auch viel verantwortungsbewusster und konzentrierter wahrnehmen.

Die verschiedenen Lehr- und Lernaktivitäten wurden mit dem Lernziel – der Umsetzung des anwendungsorientierten Wissens zum Themenfeld "Cultural Production" anhand der Realisierung eines eigenen Projektes – abgestimmt. Die kritische Reflexion des theoretischen Hintergrundes mit der praktischen Umsetzung von Plakatgestaltung, Zine- und Jingleproduktion führte zur erfolgreichen Entwicklung des Konzeptes des Round Tablefür das Altstadtfest, in dem die Studierenden selbst als "Die KulturproduzentInnen" ihre Fragestellungen für die Öffentlichkeit aufbereitet, kulturelle Interventionen entwickelt und auf diese Weise einen öffentlichen Diskurs über die Mitsprache des Individuums in kulturellen Fragen initiiert haben.

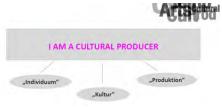
# "I am a Cultural Producer I"

Dokumentation der einzelnen Lehrveranstaltungseinheiten (Elke Zobl/Siglinde Lang)

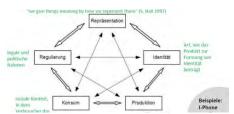








Einführung: Erstellung einer Mindmap durch Post Its zu den zentralen Begriffen der Lehrveranstaltung in Partnerarbeit.



Einführung: Beispiel:
Theoretisches Framework inkl.
erster Fallstudien mit
anschließender Gruppenarbeit
anhand von Beispielen,
Diskussion/ Reflexion.



Einführung: Aufgabe im Blog: Recherche ähnlicher Projekte und Argumentation "Warum handelt es sich hierbei um eine `Cultural Production´?"



Präsentation: Anhand zahlreicher Beispiele wird das theoretische Framework erarbeitet bzw. in der Präsentation aufbereitet.







Eine welterse Ergebnis meiner Recherche: 2005 gab es im Lenfos Linz die Ausstellung "Just do it! Die Subversion der Zeichen von Marcel Duchamp bis Prada Meinhof". Sie war eine facettenreiche Auseinandersetzung mit Culture Jamming. Sie erläuerte dessen Anfänge und präsentierte zahlreiche Arbeiten von unterschiedlichsten Künstlern.

Artikel im Standard zu der Ausstellung: http://derstandard.at/1976616

Info aus dem Lentos-Archiv: http://www.lentos.at/de/747\_443.asp

> Beispiel für Postings zur Aufgabenstellung "Ähnliche Aktionen von Culture Jammern bzw. Plakatinterventionen posten" inkl. Reflexion der bisherigen eigenen Sichtweise.



Workshop II – Zine Production: Aufgabenstellung zur Produktion.



Workshop II – Zine Production: Das in der LV entstandene Zine.



Workshop III – "Jingle Produktion" in der Radiofabrik am 19. Januar 2012.



Workshop III – "Jingle Produktion'









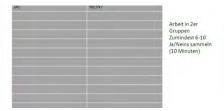
in der Radiofabrik am 19. Januar 2012.



Workshop III – "Jingle Produktion" in der Radiofabrik am 19. Januar 2012.



Vorbereitung auf das SoSE 2012 bzw. Erarbeitung einer öffentlichen Veranstaltung: Beispiel für ein Clustering von Statements "Das ist eine Cultural Production" der Studierenden nach Themenschwerpunkten.



Vorbereitung auf das SoSE 2012
bzw. Erarbeitung einer
öffentlichen Veranstaltung:
Heranführung zu einem
kollaborativ erarbeiteten
Statement "Das ist eine Cultural
Production"– danach: Clustern und
gemeinsames Erstellen einer
Definition.







Vorbereitung auf das SoSE 2012 bzw. Erarbeitung einer öffentlichen Veranstaltung: Workshop zur Gestaltung und Konzeption des Roundtables bzw. der Projektentwicklung.



Wissenserwerb, -vertiefung und umsetzung durch aktives Tun: Beispiel: Zine Workshop am 15. November 2012.



Wissenserwerb, -vertiefung und umsetzung durch aktives Tun: Beispiel: Zine Workshop am 15. November 2012.



Wissenserwerb, -vertiefung und umsetzung durch aktives Tun: Beispiel: Zine Workshop am 15. November 2012.









Entwicklung einer eigenen
Perspektive und Formulierung
einer persönlichen Sichtweise:
Beispiel: Aufgabenstellung zur
Formulierung einer eigenen
Sichtweise in Reflexion der vorab
besprochenen Inhalte, Diskurse
und Projekte.

Bei meiner Recherche bin ich auf die Aktion von Adbusters gestoßen, die eigene Schuhe auf den Markt gebracht haben. Sie nennen sie "own logo" und sind mit einem sogenannten Blackspot ausgestattet, der sich vorne an der Schuhspitze befindet. Er dient dazu, großen Konzernen in den Hintern zu treten. Die Schuhe sollen ein Beispiel für Debranding sein, dabei entwickelt Adbusters damit erst recht wieder eine eigene Marke. Das hört sich alles schön nett und kustig an, aber diese Schuhe werden auch beworben, immerhin sollen sie ja von Krittlem der Konsungesetlischaft gekauft werden. Und an was erinnert uns das ganze? Genau, an Werbung wie jede andere. Wo bleibt hier die Krittlic?

Entwicklung einer eigenen
Perspektive und Formulierung
einer persönlichen Sichtweise:
Beispiel: Beispiel: Antwort auf die
Aufgabenstellung (Auszug aus
einem Posting). Anmerkung:
Dieses Posting hat eine zentrale
Diskussion in der
Lehrveranstaltung ausgelöst.



kollektive und kollaborative
Problemlösung auf Basis
individueller Sichtweisen und
Vorstellungen (schrittweise
Begleitung und Anleitung): Schritt
1: Erste Ideen und Gedanken im
Blog lose und frei formulieren und
sammeln.









kollektive und kollaborative
Problemlösung auf Basis
individueller Sichtweisen und
Vorstellungen (schrittweise
Begleitung und Anleitung): Schritt
2: Clustering, Diskussion in der
Gruppe, Ergänzungen durch die
Gruppe und Anmerkungen der LVLeiterInnen im Rahmen der
Präsenzlehre.



kollektive und kollaborative
Problemlösung auf Basis
individueller Sichtweisen und
Vorstellungen (schrittweise
Begleitung und Anleitung): Schritt
3: Verschriftlichung eines
eigenständigen Konzeptes inkl.
Argumentationsleitfaden –
wiederum mit dem Austausch
durch die Gruppe verbunden.

"I I Nevember 2011 um 11:27

... un ehrlich zu sein bin ich mittlerweie nichtig schookiert wie viele Plakstwerbungen täglich auf uns einwikster? Zum Glück filtert unser Gehim nur das, was uns interessant/wichtig erscheint! Jedenfalls bin ich noch über das internationale Netzwerk rebelart gestoßen:

Was hier meiner Meinung nach als bemerkenswert genannt werden kann ist, dass neber aktiven, Culture-Jennenn und "Adbustentide Vertreterinnen auch als Krustorinnen, Lettsfortnen und Verfasserhnen nur on Schriffen zum Thema "Culture Jennenn" und "Adbustentide Vertreterinnen auch als Krustorinnen, Lettsfortnen und Verfasserhnen nur on Schriffen zum Thema "Culture Jennenn" wirken. Darüber hänsus beziehen sie auch verwandte Ausprägungen von Kultur wie beispielsweise Musik, Film (Ann: hier wird u.a., do as much dansge as you can' gepostet), New Medien (Steinschen Herbst) und anderes mit ein.

Zur Website -- direkter Link zum "Adbusting" http://www.sebelart.net/diary/category

iliok auf die Gesellschaft ist ein anderer... durch unser Seminar I am a Cultur r geh ich viel aufmeksamer durchs Leben und nehme mir Zeit Medien – stilli ete Mittel sowie Menschen, die Art und Weise wie sie sich ausdrücken gneau E Lupe zu nehmen..., meine Neuglierde auf Unbekanntes und Neueswurde

eht viel bewusster durch die Welt – nimmt viel mehr von der Umwelt wahr

gungen zu Kunst und Kultur abseits des Mainstreams – lernen über den Telle en und den Kunstbegriff auszuweiten.









Formulierung von persönlichen Sichtweise auf Basis von Reflexion und Interpretation: Auszug aus verschiedenen Postings nach den ersten drei LV-Einheiten.



Kontinuierliche Rückmeldung zum Lernfortschritt: Erste Rückmeldungen, aber auch Anmerkungen, Wünsche an die LV durch die TeilnehmerInnen.



Kontinuierliche Rückmeldung zum Lernfortschritt: Feedbackrunde zur Lehrveranstaltung und Workshop Zine-Produktion am 17. November 2011.



Kontinuierliche Rückmeldung zum Lernfortschritt: Beispiel für eine allgemeine Rückmeldung durch die LV-Leiterinnenzu ersten Aufgabenstellung im Blog.

Liebe Studierende, nun können wir Euch "offiziell" über eine stets geplante Intention der zweisemestrigen LV "I am a Cuttral Pfoducer' informieren und hoffen, dass ihr die idee teilt und diese mit Begeistenung aufnehmt. Wir haben bereits im Sommer 2011 diese LV als begleitende LV zu einem Könzept in Rahmen der 65 och auf Feilerlichkeiten der Uln Sizbzup am 2 Juni 2012 eingereicht (siehe Könzept anbei) und dieses nun – im November – bewilligt bekommen. Wir nätten nun den Fahrplan für 2.2. dementsprechend vorgesehen (siehe Anhang Fahrplan 2.2) Wir sind gespannt auf Rückmeldungen Eurerseits und freuen uns jetzt schon – sehr! – auf den zweiten Teil der LV, bestellt Grüße und vorab eine nuhige und erholsame Advent-8. Weihnachtszeit Siglinde & Elke







Beurteilungssystem: Blogposting zur Zusage der PR-Abteilung in eingereichtem Konzept und (adaptiertem) Fahrplan für die Lehrveranstaltung.



Beurteilungssystem: Erneutes
Posting zur Beurteilung am 24.1.
2012, um wiederholt
Aufgabenstellung und
Beurteilungsshema transparent zu
machen.

## //Literaturnachweise

- du Gay, Paul/Hall, Stuart/Janes, Linda/Mackay, Hugh/Negus, Keith (1997): Doing Cultural Studies: The story of the Sony Walkman Milton Keynes: Open University; Thousand Oaks, CA: Sage.
- <sup>\*</sup>2 Hepp, Andreas (2009): Richard Johnson: Kreislauf der Kultur. In: Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich/Thomas, Tanja (Hg.): Schlüsselwerke der Cultural Studies. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 247-256.
- \*3 Jenkins, Henry/Puroshotma, Ravi/Clinton, Katherine/Weigel, Margaret/Robison, Alice J. [2006]: Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century. Online unter http://www.newmedialiteracies.org/files/working/NMLWhitePaper.pdf.
- <sup>\*</sup>4 Johnson, Richard (1986): What is Cultural Studies anyway? In: Social Text, 16, S. 38-80.
- \*5 Johnson, Richard et al. (2004): The Practice of Cultural Studies. A Guide to the Practice and Politics of Cultural Studies. London u.a.: Sage.
- \*6 Schweizer Bundesamt für Kultur und Kulturdefinitionen. Online unter: http://www.bak.admin.ch/kulturerbe/04335/04337/index.html?lang=de (28.2.2012) (=Schweizer Bundesamt für Kultur und Kulturdefinitionen o.].).







# //ohnetitel - Netzwerk für Theater- und Kunstprojekte

# Practice\_ ohnetitel – netzwerk für theater und kunstprojekte

Es ist uns ein besonderes Anliegen, nicht als artfremde "Künstler" in den Stadtteil einzubrechen, sondern im Austausch mit den Menschen vor Ort zu sein; stehend für eine Kunst, die nicht abgehoben ist, sondern etwas Spannendes und Aktuelles sein kann; eine Kunst, die aus dem Alltag entführen kann, aber doch ins Alltägliche zurückführt; eine Kunst, die Spaß macht und gleichzeitig eine ernsthafte Auseinandersetzung beinhaltet; eine Kunst, die im Vergangenen gräbt, in die Zukunft schaut und den Bezug zur Gegenwart sucht. (aus dem Konzept zum Grand Hotel Itzling – Broadway Itzling)



www.obsetitei.e













Plakate "ohnetitel": Für die Motive der Plakatreihe, die ohnetitel im Rahmen seines Erstauftritts mit der Produktion "wellen" (2008) gestaltet hat, zeichnen folgende Künstlerinnen und Künstler verantwortlich: Hans Pollhammer, Arthur Zgubic, Erik Hable, Fritz Rücker, Peter Haas, Johannes Kubin, Marianne Lang (in dieser Reihenfolge von Plakat 1 bis Plakat 7). Das Plakat mit dem Motiv von Hans Pollhammer konnte beim Kulturplakatpreis 2008 Platz 2 gewinnen. siehe: www.ohnetitel.at

# Die Reihe "vorstadt vor ort"

In unregelmäßigen Zeitabständen entstehen in einem leeren Geschäftsraum an der Itzlinger Hauptstraße für kurze Zeit fiktive Geschäfte – als Schnittstelle zwischen Theater und Alltag. Sehr bewusst platziert in die Vorstadt und jeweils verbunden mit genauen thematischen Recherchen vor Ort: in einer Auseinandersetzung mit dem Leben außerhalb des "In"-Zentrums.

Jedes Projekt präsentiert sich als ein außergewöhnliches theatrales Ereignis, in dem ein spezieller Raum entsteht und der kreative Rahmen es ermöglicht,

Kunstschaffende aus diversen Sparten miteinzubeziehen und so die Idee einer künstlerischen Plattform ins Konkrete umzusetzen.

Hatte der *Warteraum* seine ästhetische "Schlagseite" beim Schauspiel, das *Postamt Mitzi* bei der Literatur, so lag der ästhetische Schwerpunkt des *Grandhotel/Broadway* beim Film.

- ohnetitel.at
- freietheater.at







# Bisherige Projekte



Warteraum für Winterreisende – ein Adventkalender (1.-24. Dezember 2008) Auftakt der Serie *vorstadt vor ort*. Ein aufgelassenes Geschäftslokal als Warteraum an der Busstation, zeitentrückt, herzerwärmend, öffnet seine Tür täglich für ein neues "Wunder", nach dem Prinzip eines Adventkalenders. Mit über 60 Mitwirkenden aus diversen Sparten: Bildende Kunst, Schauspiel, Tanz, Film, Fotografie, Musik usw.

Link: ein Adventkalender auf podiumo9.at



Postamt Mitzi (6.-14. November 2009)

Im selben Geschäftslokal des Vorjahres eröffnet für zehn Tage ein Postamt der speziellen Art. Außergewöhnliche Dienstleitungen und Postartikel warten auf die Kunden, Briefe werden auf Wunsch verfasst und ausgetragen. Mit Experten aus Literatur, Presse, Theater, Philosophie und zahlreichen Mitwirkenden aus diversen Kunstsparten.

Link: Postamt Mitzi auf podiumo9.at







Grand Hotel Itzling – Broadway Itzling (24.-31. März 2011)

Das Geschäftslokal wird zu einem Hotelfoyer eines fiktiven Hotels. Und die Hotelzimmer dieses *Grand Hotel Itzling*: Die umliegenden, leerstehenden Geschäfte entlang der Itzlinger Hauptstraße. In den Schaufenstern: ganzflächige Projektionen. Kurze Filmsequenzen, poetische Einblicke in Geschichte und Leben eines Stadtteils. Das Portrait eines Jahrhunderts. Im Foyer erzählen sich die Itzlinger Geschichten weiter. Real mit den Hotelgästen und BesucherInnen der Hotellounge sowie aktiven Stammtischen aus Itzling. Künstlerisch Mitwirkende aus den Bereichen Film, Musik, Theater, Bildende Kunst u.a.

Link: Grand Hotel Itzling auf podiumo9.at

#### Intention, Arbeitsweise und Ziele

Viele der Produktionen von ohnetitel sind als Teile einer Reihe gedacht, was unterschiedliche Betrachtungsweisen und Annäherungen an ein übergeordnetes Thema erlaubt – inhaltlich, aber auch formal. So auch vorstadt vor ort. Unter diesem Titel widmet sich ohnetitel mit seinen Interventionen und "theatralen Geschäftsgründungen" dem Salzburger Stadtteil Itzling. Itzling, einst mit florierender Infrastruktur, Kleingewerbe und Nahversorger, gelebtem öffentlichen Raum und regem Ortsleben, erleidet heute das Schicksal urbaner Verödung durch Abwanderung. Geschäfte in Familientradition schließen. Was nachwächst, sind wechselnde Provisorien ohne Dauer. Itzling: ein blinder Fleck auf der Karte der Städteplaner. Aber von großem Interesse für uns.

Ausgangspunkt war die Beobachtung der Itzlinger Hauptstraße, einer der früheren Haupteinkaufsstraßen von Itzling, die sich mittlerweile charakterisiert durch leerstehende Geschäfte und hinterbliebene Schaufensterauslagen, mit kurzzeitigen Neueröffnungen der unwahrscheinlichsten Arten (vom ebay-Shop, Hundefriseur, etc.) und ebenso schnellen Schließungen mangels Erfolg. So entstand die Idee, sich in den Reigen der sporadischen Geschäftseröffnungen einzufügen, aus der realen Situation heraus eine Kunstform zu entwickeln, die die Unwahrscheinlichkeit von Geschäftsideen bis ins Fiktive treibt und damit gleichzeitig einen neuen Raum öffnet für die Wahrnehmung. Ein Impuls fürs Stehenbleiben und Innehalten, für neuen Austausch und Ortsgespräch.

Begonnen hat unsere "Einmischung" mit dem Warteraum für Winterreisende in der Itzlinger Hauptstraße 6. Dabei haben wir uns bewusst für eine sehr unaufdringliche "Geschäftsidee" entschieden: den offenen Warteraum an der Bushaltestelle, der zum Aufwärmen und Staunen einlädt. Ein leiser Einstieg in ein kunstfremdes Wohnviertel, das sich zuerst einmal sehr skeptisch gegenüber allem Neuen verhält.





Die Form des "Adventkalenders" sorgte für eine relativ lange Projektdauer. Damit konnten wir dem Ort die nötige Zeit lassen, uns wahrzunehmen, neugierig zu werden und in Kontakt zu treten.

Dieses Projekt, eines unserer ersten, ist in dreierlei Hinsicht programmatisch für die Arbeiten von ohnetitel. Erstens: Raus aus Theaterräumen, rein in Lebensräume! Das leidenschaftliche Interesse für Schnittstellen, an denen sich Kunst und Alltag begegnen. "Bühnen", wo sich Leben und Theater überschneiden – hier ein ganzer Stadtteil. Weiters: Der Netzwerkgedanke, der auch die künstlerische Denkweise und Ästhetik von ohnetitel prägt. Eine Theatersprache, die sich von Konzepten und Formen der Bildenden Kunst, des Tanzes, der Komposition, der Literatur u.a. inspirieren lässt, immer spartenübergreifend. Drittens: Von "großen" Produktionen, die 70 Personen involvieren, bis zum leisen Kammerspiel mit einer Person. Von Groß bis Klein, das betrifft auch das Publikum, das wir erreichen wollen. Damit Kunst kein Spektakel ist, originell und schnell vorbei, sondern damit Kunst das ist, was sie wirklich sein kann: verbindend, lebendig und nachhaltig.

# Von der Konzeption zur Realisierung

# Finanzierung

Jedes der drei vorstadt vor ort-Projekte wurde im Rahmen des vom Land Salzburg initiierten Wettbewerbs Podium prämiert und konnte erst dadurch realisiert werden. Dieser Wettbewerbssieg – dreimal in Folge, bei einer jeweils neu besetzten und unabhängigen Jury – hat die Umsetzung ermöglicht. Der gewohnte Weg über die öffentlichen Förderungen wäre wohl weniger erfolgreich gewesen und scheint auch in Zukunft fragwürdig, obwohl die Reihe bereits einen besonderen Beitrag für die Stadtteilkultur von Itzling geleistet hat. Der enge Kontakt, den ohnetitel sich zur Bevölkerung (Vereinen, Institutionen und Anwohnenden) aufgebaut hat, wären beste Grundlage für weitere Projekte in und mit Itzling, für einen weiteren starken kulturellen und sozialen Impuls in einem nach wie vor vernachlässigten salzburger Stadtteil. Das für ein Projekt dieser Art grundsätzliche Prinzip des freien Eintritts wird allerdings von der öffentlichen Förderung nicht unterstützt und ist damit nur bei Sonderausschreibungen und Wettbewerben umsetzbar. Damit ist eine Fortsetzung der Reihe, obwohl bereits konzipiert, zur Zeit nicht finanzierbar.

# Vorbereitung

Jedes einzelne Projekt bedarf einer zeitintensiven Vorbereitung und Konzeption, von der Erstellung des Konzepts zur Einreichung bis zur konkreten Umsetzungsphase. Der jeweilige Vorlauf hängt von der konkreten Projektidee ab. So gehörte zum Beispiel zum *Grand Hotel Itzling* eine zweimonatige Recherchephase in und über Itzling, mit zahlreichen Interviews und Gesprächen mit Bewohnern. Aus diesen lebendigen Erinnerungen erhielten die mitwirkenden Filmemacher/-innen ihre Anregungen für ihre Kurzfilme.

Zu jedem einzelnen Projekt gehören: die Neugestaltung des Geschäftslokals, die Zusammenstellung aller Mitwirkenden sowie der Entwurf des öffentlichen Auftritts – insgesamt ein Vorlauf von mindestens zwei bis drei Monaten. Die konkrete Planung, Gestaltung und Umsetzung beginnt dann ab ca. vier bis sechs Wochen vor der "Eröffnung".

# Team und Budget

Projektträger ist immer ohnetitel mit dem Kernteam von fünf Personen, wobei die künstlerische Leitung jeweils zwei Personen übernehmen, plus eine technische Leitung. Obwohl über Wettbewerb prämiert, bleiben alle Projekte im "Low-Budget-Bereich" – bei Förderungen zwischen 14.000 Euro und 18.000 Euro (die eingereichten Budgets wurden jeweils stark gekürzt!). Alle Honorare, vor allem die des





Leitungsteams, sind weit unterhalb einer dem Aufwand und der Leistung entsprechenden Höhe. Das bedeutet, dass alle Beteiligten aus persönlichen/künstlerischen Gründen mitwirken, was alle vorstadt vor ort-Projekte auch spürbar als besondere "Herz"-Projekte auszeichnet.

#### Öffentlichkeit und Publikum

Die drei veranstalteten vorstadt vor ort-Projekte haben mit ihrem jeweils unterschiedlichen Schwerpunkt einen jeweils unterschiedlichen Pool an Ansprechpartner/-innen mit sich gebracht. Im Warteraum waren es vorrangig Kunstschaffende aus Salzburg (und darüber hinaus), die in das Projekt miteinbezogen wurden, mit einem klaren Auftrag: eine wiederholbare Sequenz von ca. zehn Minuten zu entwickeln, die für das Publikum als "Wunder" während der Wartezeit zwischen zwei Bussen erlebt werden konnte. Für vierundzwanzig Tage eine stattliche Anzahl an eigenständig mitwirkenden Künstler/-innen/-gruppen, die durch ihre Mitarbeit auch für einen großen Verbreitungssradius gesorgt haben. Beim Postamt Mitzi war der Mitarbeiterstamm einerseits aus dem Bereich der "Wortexperten" (für den Schalterdienst), andererseits aus der Bildenden Kunst (für Postshop-Artikel) – damit waren neben künstlerischen auch ganz andere Berufsfelder in das Projekt involviert, wie JournalistInnen, PhilosophInnen, BuchhändlerInnen. Im Lauf dieser beiden ersten "Geschäfte" entstanden zunehmend Begegnungen mit der lokalen Bevölkerung - Laufkundschaft, interessierte Vereine und Institutionen und mit dem dritten Teil Grand Hotel Itzling – Broadway Itzling wurde der Kontakt in den Ort schließlich zu einem besonderen Bestandteil des Projekts. Ausgehend von der Anfrage der "Kaufmannschaft Itzling", eine Idee für die Gestaltung der leeren Schaufenster zu entwickeln, entstand das Konzept für das Hotel mit den ausgelagerten Zimmern, die Geschichte des Ortes in Filmen und Erinnerungen.

Damit war das dritte Projekt ganz nah bei den Menschen angesiedelt und wurde während der Durchführung auch mit besonders starkem Interesse, gerade von der lokalen Bevölkerung, besucht. Jeder Veranstaltungstag wurde von einem Itzlinger Stammtisch eröffnet ("Damen-" und "Herrenrunde", Junioren, GärtnerInnen...) Im anschließenden "Hotelbetrieb" (mit Barmusik und Service) führten sowohl der Zimmerrundgang (Führung entlang der Filme mit Audiosoundtrack) als auch das "Gästebuch" an der Rezeption zu regem Erinnerungsaustausch.

Gerade mit diesem letzten Projekt ist eine enge Verbindung zum Ortsleben entstanden – über die Beteiligung der Geschäfte, von denen etliche ihr Schaufenster auch bei laufendem Betrieb für die abendliche Filmprojektion zur Verfügung gestellt haben, Vereine wie das ABZ Itzling oder die "Kinderfreunde Keck", GastwirtInnen, Privatpersonen und öffentlich engagierte Persönlichkeiten Itzlings.

Eine weitere große Öffentlichkeit entstand natürlich über zahlreiche Presseberichte in Zeitung, Fernsehen und Radio, regional und überregional, sowie über eigene Werbemittel wie Postkarten, Plakate und einen für jedes Projekt speziell konzipierten Internetauftritt.

Aus der für das *Postamt Mitzi* gestalteten siebenteiligen Plakatreihe wurde eines mit dem ersten Preis beim Salzburger Kulturplakatpreis ausgezeichnet.

# Kommunikationsprozesse

Projektplanung und -durchführung mit einem kleinen Team ohne betriebliche Infrastruktur unter den Bedingungen der freien Szene bedeutet immer eine immense Herausforderung und ein Überstrapazieren der Kräfte aller Beteiligten. Ohne die ständige Bereitschaft für kreative Lösungen bei spontanen Veränderungen undenkbar. Grundsätzlich findet die gesamte Projektplanung und -präsentation im Kernteam von ohnetitel statt, von wo aus die Fäden nach außen gespannt werden, zum erweiterten bis schließlich zum ganz großen Kreis der Beteiligten. Die stattfindenden Kommunikationsprozesse sind dabei sehr unterschiedlich, je nach





Ansprechpartner und Inhalt, eine Einbindung von anderen Personen kann von einer sehr klar eingegrenzten bis zu einer flexiblen und stark eigenverantwortlichen Struktur reichen.

Mit den künstlerisch Beteiligten werden nach Möglichkeit ein bis zwei gemeinsame Termine vor Ort organisiert, um Projekt und Ambiente ausführlich vorzustellen. Es gibt jeweils eine präzise thematische Vorgabe; für die künstlerische Umsetzung steht das Team bei Bedarf zur Verfügung, ansonsten findet keine inhaltliche Einmischung statt. Wichtig ist hier die dramaturgische Gesamtübersicht- und koordination. Die technische Planung und Einrichtung läuft parallel, unter Einbeziehung aller Kontakte innerhalb der Salzburger Veranstaltungsszene – ohne deren Unterstützung derartige Projekte finanziell nicht umsetzbar wären. Im Fall des *Grand Hotels* wurden für den Kontakt mit den Privatpersonen und den Kaufleuten eigene Briefe entworfen, in denen wir uns als Gruppe vorgestellt haben und unser Anliegen und die Projektidee zum Nachzulesen präsentiert wurde.

#### Im Rückblick

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass jedes einzelne der drei durchgeführten Projekte aus künstlerischer Sicht ein voller Erfolg war und das Erscheinen von *ohnetitel* in der Öffentlichkeit und innerhalb der Kulturszene positiv geprägt und positioniert hat.

Zeitliche Engpässe und organisatorische Überlastungen sind immer verbesserungsfähig, aber wahrscheinlich unter den bestehenden Verhältnissen nicht zu vermeiden. Bedauerlich ist bei allen Projekten, dass für eine angemessene Nacharbeit der Antrieb nicht mehr ausreicht, beziehungsweise keine verfügbare Zeit mehr bleibt. Das betrifft sowohl die Dokumentation als auch die Vermarktung der Projektideen, die durchaus an andere Orte übertragbar wären. Was vor allem bleibt, sind Spuren in privaten Biografien – durch Begegnungen mit anderen und auch in der eigenen Sicht auf die gesteckten Ziele.

Dorit Ehlers – Ausbildung an der Scuola Teatro Dimitri (CH). Freischaffende künstlerische Tätigkeit im Bereich Theater und zunehmend darüber hinaus. Seit 2000 in Salzburg, erste eigene Produktionen (Solostücke und Regie) am Toihaus Theater. 2007 Gründung von ohnetitel, netzwerk für theater-und kunstprojekte und seitdem als Schauspielerin, Projektleiterin und vieles mehr mitverantwortlich für zahlreiche Produktionen in unterschiedlichsten Formaten, vom Salon bis zum Stadtteilprojekt, mit allen künstlerischen Ausdrucksmitteln.







Dorit Ehlers – Gastvortrag, Gespräch und Diskussion zu vorstadt vorort/ohnetitel

Im Rahmen der Lehrveranstaltung "Berufsfeld Kulturmanagement" des Studienbereichs "Cultural Production und Arts Management" im März 2012



© Pia Streicher

Herzensprojekte, die nicht nur lokal Wärme spenden: "Leise", persönlich und perfekt durchkomponiert sind die als temporäre vor ort-Projekte realisierten Theaterminiaturen des Künstlernetzwerks ohnetitel. Sie sind eine beeindruckende und sehr willkommene Alternative zu einer oft lauten und auf Effekt zielenden Kunst-/ Kulturwelt. Im Gastvortrag von Dorit Ehlers war deutlich zu spüren, wie sehr ihr die Begegnung mit Mitmenschen "vor ort" und die aus der Kunst entstehenden gesellschaftlichen und persönlichen Prozesse ein Anliegen sind – trotz zumeist schwieriger finanzieller Bedingungen. Dementsprechend hat sich auch die anschließende Diskussion, die in unserem internen Blog weitergeführt wurde, vor allem um ein Thema gedreht: Es soll viele weitere Aktionen von ohnetitel geben, denn gerade Kulturprojekte dieser Art können den aktuell geführten Diskurs über Nivellierung und Barrierenabbau in der kulturellen Partizipation positiv mitbestimmen und veranschaulichen, wie die aktuell geforderte Nivellierung gesellschaftlicher Unterschiede (siehe Kommentar Siglinde Lang) durch künstlerische Interventionen und Prozesse aktiv initiiert werden kann. Denn es sind exakt jene Impulse, die durch das künstlerische Schaffen von ohnetitel ausgelöst werden (siehe Auszüge Gastgespräch), die Diskussionsprozesse innerhalb unterschiedlicher gesellschaftlichen Gruppierungen auslösen und veränderte Zugänge zu Kunst und Kultur generieren können.

Auszüge aus dem Gastgespräch: Dorit Ehlers über...

... ihre Rolle beziehungsweise Figur, die sie im Netzwerk von ohnetitel einnimmt... Die Gastgeberin, die sich um alles kümmert und auf andere zugeht.

…das Zusammenarbeiten im Kollektiv und den Arbeitsprozess … Die Projektleitung übernimmt zumeist der- oder diejenige, der/ die die Idee hat und wir teilen uns dann die Aufgaben zu. Dann bringt jeder von uns noch seine spezifischen Kompetenzen – z.B. Dramaturgie, grafische Gestaltung, Vernetzung – ein. In der künstlerischen Produktion arbeiten wir dann fast stets im dreier-Team, sodass jedeR von uns dann theatrale Rollen übernimmt.

...die größte Schwierigkeit in der Projektentwicklung...





Größte Herausforderung ist technische Abläufe mit künstlerischen Produktionsprozessen in Einklang zu bringen. Das ist dann oft die sogenannte "Burn-Out"- Phase in allen Projekte.

#### ...über die Ziele von ohnetitel...

Die Schnittstelle zwischen Theater und Alltag finden. Eigentlich neue Theaterräume eröffnen, entdecken. Poesie in den Alltag bringen. Das Ganze ist ein Statement über Kunst.

#### ...die Vielfalt der involvierten Teilöffentlichkeiten...

Es ist immer wieder erstaunlich, welche Gruppierungen an unseren Projekten teilnehmen – oft in sehr unterschiedlicher Form. Da kommen MigrantInnen, SchülerInnen, natürlich AnrainerInnen, auch SeniorInnen und dann auch sehr viele aus der Kunst- und Kulturszene. Das Publikum vermischt sich sehr.

..über die Prozesse, die innerhalb des "Publikums" entstehen...

Erstens eine Art Annäherungsprozess, zweitens das Kennenlernen durch das Dabei-Sein, drittens ein (möglicher) Wiederfindungs- und Identitätsprozess durch und mit dem Projekt und oft viertens eine nachträgliche Verbundenheit...

..über den temporären Charakter der Projekte...

Wir sind Impulsgeber. Wir übernehmen während der Umsetzungsphase eine Art Rolle, sind für alle Geschichten und Prozesse da, aber danach obliegt es nicht mehr uns, weitere Prozesse zu steuern oder aktiv mitzutragen. Wir sind und bleiben Kunstschaffende.

#### Kommentar Siglinde Lang

Nicht nur seit dem "Kulturinfarkt" ist die bestimmende Frage in aktuellen Kulturmanagementdiskursen, welchen Beitrag Kunst und Kultur zur Nivellierung gesellschaftlicher Unterschiede leisten können. Damit diese Nivellierungsprozesse in Gang gesetzt werden können, ist die Ermöglichung eines Zugangs zu Kunst- und Kulturangeboten für unterschiedlich gesellschaftliche Gruppierungen Voraussetzung. Die Vorsitzende des Fachverbands Kulturmanagement, Birgit Mandel, sieht als zentralen Aspekt eines "nachhaltigen Kulturmanagement" an, dass nicht nur die "Interessen der Anbieterseite, sondern ebenso die der Nachfrageseite, der potentiellen Rezipienten" (Mandel 2010: S. 17) ins Blickfeld des Kulturangebots rutschen. Denn nur so kann der Einflussbereich von Kunst und Kultur ausgeweitet werden, können Verbindungen "zwischen unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppierungen und Kunst als Katalysator in unterschiedlichen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens" (Mandel 2010: ebda) eingebracht werden. Die Mitglieder von ohnetitel sind und bleiben stets Kunstschaffende, aber realisieren exakt jene Anforderungen, die Mandel stellvertretend für zahlreiche KulturakteurInnen -"TheoretikerInnen" wie auch "PraktikerInnen" – formuliert, damit "über den Kunstsektor hinaus auf Gestaltungs- und Meinungsbildungsprozesse des kulturellen Lebens" (Mandel 2010: ebda) eingewirkt werden kann.

Auch unser Programmbereich Contemporary Arts & Cultural Production befasst sich in Lehre und Forschung mit der Themenstellung des Verhältnisses von zeitgenössischer Kunstproduktion und kultureller Entwicklung (siehe Investigating the Matrix of Cultural Production). Wir vertreten u.a. die These, dass zeitgenössische Kunstpraxen in der Auseinandersetzung mit und der Reflexion des kulturellen Status quo, in der Analyse und Beobachtung bestehender gesellschaftlicher Zusammenhänge und Missstände neue Sichtweisen ermöglichen und generieren können (vgl. Zobl/Lang 2012: online) (\* 2 ). Die Projektreihe vorstadt vor ort ermöglicht das Entstehen neuer Sichtweisen auf eine sehr subtile und vor allem sehr "menschliche" Art und Weise. Dadurch dass ohnetitel die Kunst zu Menschen bringt,





vor allem zu jenen, die oftmals sonst kaum Zugang zu - vor allem zeitgenössischer -Kunst haben würden, wird der erste wesentliche und notwendige Schritt um Prozesse kultureller Produktion zu initiieren erfüllt. Partizipation, also eine aktive Mitgestaltung kultureller Bedeutungsprozesse, wird folglich genau dort ermöglicht, wo Kultur - im Sinne der Cultural Studies - stattfindet beziehungsweise sich manifestiert: im Alltagsleben und Lebenskontext von Bürgern und Bürgerinnen. Das Besondere an der Projektreihe vorstadt vor ort ist jedoch, dass diese nicht als effektvolle oder provokative Intervention, sondern als Impuls, der ein aktives und bewussteres Miteinander unter lokalen Bevölkerungsschichten thematisiert und evoziert, konzipiert und realisiert werden. Und gerade in dieser künstlerischen Sprache und Methodik der persönlichen, eher "leisen" und spielerischen temporären Prozessgestaltung zeigt sich das Potential, wie zeitgenössische Kunstproduktion nachhaltig Prozesse kultureller Mitsprache initiieren und ermöglichen kann: Künstlerische Produktion wird in seiner Konzeption und Realisation als Teil des Alltagsleben verstanden, der auf die BürgerInnen zugeht und ihnen Wahrnehmungsprozesse ermöglicht, die direkt in ihre alltäglichen Erfahrungen eingebunden sind.

# //Literaturnachweise

- \*1 Mandel, Birgit (2010): PR für Kunst und Kultur. Handbuch für Theorie und Praxis, 3. Aufl., Bielefeld: transcript Verlag.
- \*2 Zobl Elke/Lang, Siglinde (2012): P/ART/ICIPATE– The Matrix of Cultural Production. Künstlerische Interventionen im Spannungsfeld von zeitgenössischer Kunst, partizipativer Kulturproduktion und kulturellen Managementprozessen. Ein Werkstattbericht über ein Forschungsprojekt. In: kommunikation.medien, Ausgabe 1. Online unter: http://www.journal.kommunikation-medien.at





# //Siglinde Lang

# Practice\_ Die Jugendplattform junQ.at

oder wie mit Social Media eine aktive und frische Jugendkultur gefördert werden kann.

Interview mit Daniel Friesenecker

2011 wurde junQ.at in der Sparte "Initiative Kulturarbeit" mit dem oberösterreichischen Landespreis ausgezeichnet. Die Jury begründete ihre Entscheidung damit, dass aktiv Gestaltungsmöglichkeiten in der Kulturarbeit wahrgenommen und aufgriffen wurden. Im Gespräch mit Siglinde Lang erläutert der Initiator der Plattform, Daniel Friesenecker, seine Motivation, den Entstehungsprozess und wie Social Media in der Jugendarbeit eingesetzt werden können.

Von 2008 bis 2011 hast du die Linzer Jugendkultur- & Medienplattform jun Q. at aufgebaut und betreut sowie auch das Onlinemagazin subtext. at etabliert? Welche Ziele haben du und dein Team mit dieser Plattform verfolgt?

Die grundlegende Idee hinter jun Q. at war, ein unabhängiges Jugendmagazin aufzubauen, einen Gegenpol zum Angebot parteipolitischer Jugendorganisationen zu schaffen. Wir wollten ein selbstbestimmtes Online-Medium ins Leben rufen, das Jugendliche selbst produzieren und betreuen. Und aus dieser Idee ist dann mehr als nur ein Online-Magazin entstanden; zusätzlich kamen Konzertschienen, Print-Magazine usw. hinzu. Man kann sagen, dass uns die Idee ziemlich weggaloppiert ist.

Auf welchen Standbeinen steht euer Angebot derzeit?

Derzeit gibt es die Plattform junQ.at, die ursprünglich ein Online-Magazin war. Dann das Online-Magazin subtext.at, das kostenlose Printmagazin frischluft (Auflage 5000 Stk.) und die Veranstaltungsreihe Qlash. junQ.at hat neben den Funktionen, die es als Verein und Dachorganisation bzw. Dachmarke übernimmt, auch die Aufgabe, Workshops und Schulungen anzubieten. Wir machen z.B. immer wieder Workshops zu Fotografie oder mit Journalisten. Diese finden dann ebenfalls unter der Namen junQ.at statt und nicht etwa beispielsweise als frischluft.

In eurer Selbstbeschreibung heißt es, dass ihr eine "frische, aktive Jugendkultur fördern wollt". Was versteht ihr unter Jugendkultur und wie kann diese gefördert werden?

Meines Erachtens richtet der Fernsehsender ATV derzeit mit seinen diversen Fernsehformaten, die Jugendliche fast ausschließlich beim Feiern zeigen, ziemlich viel Schaden an. Meine Erfahrung ist hingegen, dass viele Jugendliche so gar nicht in das medial vermittelte Bild passen, das auf diesem Weg propagiert wird. Und es gibt relativ viele Jugendliche, die einfach keine Stimme bekommen. Hier setzen wir mit unserer Arbeit an. Und wenn man unsere jugendlichen Mitglieder so ansieht, die z.B. einfach Spaß daran haben, den Auftritt einer Band zu filmen und als YouTube-Video zu veröffentlichen, dann erkennt man, dass sie bei uns weit mehr Möglichkeiten bekommen. Bei uns steht eine Community dahinter, bei der sie genau die Inhalte und somit auch ihr Verständnis von Jugendkultur nach außen tragen können, das ihnen entspricht. Das ist meiner Meinung nach genau das, was der Verein leisten soll – und kann: Jene Jugendlichen aktiv zu unterstützen, die etwas nach außen zu tragen haben, und ihnen ein Medium dafür zu bieten.

Versteht ihr euch folglich als Sprachrohr für jene Aktivitäten, die bereits in der Jugendszene stattfinden, oder schafft ihr zusätzlich Impulse, die mehr Aktivitäten





#### ermöglichen?

Einerseits bilden wir ab, was schon passiert. Andererseits entdecken viele Jugendliche über die Plattform, dass sie auch andere Talente haben. Denn es gibt jede Menge Redakteure und Redakteurinnen, die z.B. damit angefangen haben, Artikel zu verfassen, und erst später erkannt haben, dass sie eigentlich Videoschnitt viel mehr interessiert und sie gerne Videos produzieren und herzeigen möchten. Wir brauchen also einerseits aktive Jugendliche, die andere begeistern können, aber darüber hinaus fördern wir auch jene, die erst im Laufe ihres Dabei-Seins ihre Interessen entwickeln und weiter entfalten.

Ihr habt seit 2008 viele Erfahrungen im Social Media-Bereich gemacht? Was hat sich rückblickend als wesentliche Chance und was als Herausforderung herausgestellt? Die wesentliche Chance ist generell, dass man mit geringem bzw. keinem finanziellen Aufwand eine Hörerschaft oder Community aufbauen kann bzw. Gruppierungen erreichen kann, ohne dabei über klassische Medien wie Fernsehen, Radio oder Zeitung an die Öffentlichkeit zu gehen. Die Herausforderung ist – und da ist natürlich auch uns bei junQ.at einiges nicht gelungen –, dass man zu Beginn manchmal gar nicht weiß, welche Ziele man mit all den Online-Angeboten überhaupt verfolgen kann. Bei uns ist relativ viel als Experiment passiert, vieles hat gut funktioniert. Aber z.B. unsere Twitter-Accounts liegen einfach völlig brach, sie verfolgen eigentlich kein Ziel. Und genau das ist die Herausforderung: Dass man sich diese Einzelziele wirklich genau überlegt. Bei uns koexistieren vier verschiedene Marken. Da gilt es zu fragen, was will welche Marke, und was ist das übergeordnete Ziel? Wollen wir zum Beispiel einfach viele Leser gewinnen oder ist das Ziel, dass wir darüber hinaus auch Werbeeinschaltungen generieren können?

... es fehlen also übergeordnete Kommunikationskonzepte? Genau. Das ist einfach nicht passiert. Das ist generell auch eine der aktuellen Herausforderungen.



Abb. 1: Hierarchische Struktur von junQ.at



Abb. 2: Unterschiedliche Social Media-Projekte von junQ.at





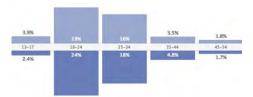


Abb. 3: Demografische Auswertungen der junQ.at Facebook-Seite



Abb. 4: Klick-Raten auf subtext.at von unterschiedlichen Websites und Social Media-Plattformen

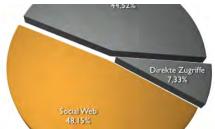


Abb. 5: Bedeutung von Social Media für subtext.at



Abb. 6: Jede frischluft-Ausgabe wird durch die Verbreitung via Issuu von durchschnittlich rund 3500 LeserInnen zusätzlich zur Print-Version gelesen.

Du bist auch als Berater für Social Media-Kommunikation tätig und arbeitest bei der Konzeption und Realisierung von Onlineauftritten mit Klein- und Mittelbetrieben zusammen. Was gilt es bei der Erstellung eines Social Media-Konzeptes zu beachten? Primär muss man auf die Unternehmenskultur achten, also ob in dieser die Idee von







Social Media überhaupt verankert werden kann. Bei sehr vielen Betrieben korrelieren bestehende hierarchische Strukturen kaum mit der Philosophie von bzw. hinter Social Media. Es gilt erstmals, diese bestehenden Strukturen zu hinterfragen und zu erkunden, ob eine Bereitschaft zur Veränderung besteht, aber auch welches Ziel generell mit der Integration von Social Media in die Unternehmenskommunikation erreicht werden soll. Hauptaufgabe eines Konzeptes sollte immer sein, dass das Unternehmen mit seinen Kunden auf Augenhöhe spricht, diese ernst nimmt und mit ihnen in einen authentischen Dialog tritt – und nicht primär etwas zu verkaufen versucht. Oft erübrigt sich dann die Erstellung eines Konzeptes. Der äußere Schein und das innere Sein müssen zusammenpassen.

Welche Tipps kannst du generell kleinen Initiativen im Kulturbereich für ihren Social Media-Auftritt geben?

Ich würde damit beginnen, mir einen zentralen Platz im Netz zu suchen: einen Blog, einen Twitter-Kanal oder irgendeinen anderen Onlinedienst. Ich muss regelmäßig Informationen einstellen können. Das kann auch die eigene Website sein. Ich muss mir also eine Zentrale im Netz schaffen, die meine Hauptaktivität wiederspiegelt. Dann muss ich erkunden, wo bewegen sich jene, die ich erreichen möchte. Wenn ich z.B. eine Band habe, wird die zentrale Kommunikationsstelle wahrscheinlich Facebook sein. Wenn ich aber hauptsächlich professionelle Kommunikationsarbeit betreiben möchte, ist Twitter geeigneter, da dort vor allem viele Journalisten aktiv sind. Nach genau solchen Überlegungen muss ich mir dann meine weiteren Kanäle zusammenstellen. Ich finde es zu Beginn auch ratsam, einen kleinen Geldbetrag auszugeben, um Werbung auf Facebook, Google oder anderen Seiten zu schalten. Denn damit kann ich recht gut steuern, wie schnell sich meine Plattform etabliert.

# Noch ein Tipp zum Start in die Social Media-Welt?

Sobald ich eine Website oder einem Blog betreibe, sollten jene Wörter oder Stichworte, mit denen ich arbeite, stets in den Artikeln, oder besser noch im Titel stehen. So können Suchmaschinen meine Seite besser finden bzw. auch listen. Wichtig zu Beginn ist auch, nicht zuviel zu wollen. Denn die Wunschvorstellung ist oft, gleich einmal tausend Fans zu haben. Aber die brauche ich, speziell zu Beginn, gar nicht. Wenn ich einmal mit zweihundert aktiven Fans starte, die wirklich über meine Aktivitäten sprechen, dann sind diese wertvoll genug. Ich muss sie als Unterstützer meiner Arbeit sehen.

Eine letzte Frage in Richtung Zukunft: Wie könnte eine Prognose über das zukünftige Verhältnis von Online- zu Offlinemedien lauten?

Ich glaube, dass wir in den nächsten Jahren die klassische Tageszeitung, die in der Früh vor der Tür liegt, verlieren werden. Die Aufgabe der aktuellen Nachrichtenübermittlung könnte von den Onlinemedien übernommen werden. Wochen- und Fachmedien, denke ich, werden weiterhin ihren Platz in der Medienlandschaft einnehmen. Das Haptische hingegen werden wir nicht verlieren wollen. Beim Fernsehen werden wir zukünftig mehr Angebote haben. Studien zeigen schon jetzt, dass der Trend zum "second screen" geht, sprich: Ich sitze am Abend vor meinem Rechner, schaue fern und habe nebenbei meinen Twitterkanal offen, auf dem ich mich über das laufende Programm unterhalte oder Zusatzinformationen erhalte. On- und Offlinekanäle werden immer mehr miteinander verschmelzen, Eine Unterscheidung wird gar nicht mehr so klar getroffen werden können, die Trennung von Off- und Online-Kommunikation wird aufgehoben werden. Auch bin ich der Meinung, dass zukünftig mehr Inhalte aus dem Web in das Fernsehen einfließen werden. Ob das eine Banderole ist, die unten durchs Bild läuft, oder ob neue Formate entstehen, die eine crossmediale Aufbereitung forcieren, wird sich zeigen. Durch crossmediale Formate werden wir viel zielgruppenspezifischer und zeitnäher agieren können. Dadurch werden Detailkonzepte und Recherche im Vorfeld vermehrt an Bedeutung gewinnen.





Daniel Friesenecker ist Social Media-Berater, Blogger und Podcaster. 2008 war er Mitgründer und bis Ende 2011 Vorsitzender der Linzer Jugendkultur- & Medienplattform junQ.at, die mit ihren Projekten subtext.at (Onlinemagazin), frischluft (Printmagazin) und Qlash (Konzertreihe) versucht, eine aktive, kritische Jugendkultur zu fördern. Die Plattform hat sich mittlerweile zur größten unabhängigen Jugendredaktion Oberösterreichs entwickelt und wurde 2011 mit dem kleinen Landespreis für Initiative Kulturarbeit ausgezeichnet. Im Rahmen seiner beruflichen Tätigkeit beim Linzer Markenbüro Brands and Friends betreut Friesenecker Unternehmen bei der Konzeption und Umsetzung ihrer Social Media-Kommunikationsstrategien mit Fokus auf authentische Markenkommunikation.





# //Cynthia Ling Lee //Sandra Chatterjee

# Practice\_ Initiate, Transform, Sustain, Reach Out

Post Natyam Collective Members Reflect on Long-Distance Collaboration



Video: Cyber Chat 1

The Post Natyam Collective is a grassroots, web-based coalition of women dance artists and scholars who critically and creatively engage with South Asian dance. Our members are: Sandra Chatterjee (Munich/Salzburg/New Delhi), Shyamala Moorty (Los Angeles), Cynthia Ling Lee (Los Angeles), and Anjali Tata (Kansas City), with Sangita Shresthova (Los Angeles/Prague) as an affiliated multimedia choreographer). Largely unfunded, we rely on the resourceful use of free internet technologies to collaborate across distance.

You might wonder what Post *Natyam* means. Half English, half Sanskrit, half critical theory, half classical treatise, "post" is, among other possibilities, postmodern, postcolonial, and the cyber post, while "natyam" refers to the interdisciplinary conjunction of drama, dance, and music in Indian performance tradition.

#### I. Initiate: Contemporary South Asian Choreographic Collaboration

Sandra: Shyamala, Anjali, and I launched the collective formally in 2004, after we had already collaborated with each other in different combinations for some time. Cynthia joined in 2008. As a group of choreographer-scholars we are invested in contemporary, critical South Asian dance aesthetics – a niche interest in the field of contemporary dance. While all of us attended graduate school at the University of California in Los Angeles (not all simultaneously), the collective gradually dispersed geographically after we graduated.

Cynthia: The Post Natyam Collective members continued their artistic connection despite the distance. Why? Because the politico-artistic values that we hold dear are marginal to mainstream dance cultures in our home communities. Contemporary South Asian choreographers in Germany and the US are rare – and those whose work engages politically with postcolonial, queer, and feminist-of-color theory are even rarer. Moreover, we are committed to collaboration, embracing the collective as an organizational structure over the "standard" model of a dance company with a single artistic director. Collaborating allows us to connect while honoring our differing politico-aesthetic approaches. We have resisted developing a signature fusion





vocabulary to brand our work, instead finding multiple ways to engage with our individual perspectives, the diversity of the movement traditions that we practice, and our migrations to varied performance contexts and geographical locations.

Sandra: However, the new situation of increasingly permanent geographic dispersal, combined with a continued lack of funding, family responsibilities and, for some of us, creative isolation, brought our creative collaborations to a standstill. We continued to work together administratively, planning projects and fundraising but without managing to collaborate artistically.

#### II. Transform: Virtual Teamwork

Sandra: In 2008–2009, I was doing a course in "Kultur und Organisation" ("Culture and Organisation") at Institut für Kulturkonzepte at the University of Vienna. As part of this course, Post Natyam went through an organisational restructuring process to rethink the structure of our collective, seeking to make administrative collaboration more efficient so as to facilitate art making.

Cynthia: When I joined the collective in early 2008, there were established methods of administrative collaboration, such as sharing documents online and holding meetings via Skype. However, the collective still relied on in-person artistic collaborations when life circumstances allowed them to be in the same city. Impatient to start creative work and inspired by Remy Charlip's airmail dances, I suggested that we give each other choreographic assignments via email. The collective decided to try collaborating creatively online using many of the same free internet technologies that we already used administratively.

Sandra: So, between 2008 and 2009, following creative impulses from the newest collective member, Cynthia, along with the organisational restructuring, our process transitioned into a structured, internet-based, long-distance creative process. This shift initiated creative collaboration again and enabled artistic work to take place, but it also affected our overall work in unforeseen ways.

Our choreographic process no longer focused on an end product – a joint performance. Instead it changed into an open process of creating material around a chosen theme through a facilitated assignment process, where we take turns giving each other assignments, uploading them to our blog, and giving feedback. We began transforming each other's material into multiple manifestations based on the same material, instead of working towards one common end product.

Cynthia: We adopted an "open source" policy within the collective, through which we encourage each other to steal, recycle, and translate each other's material. To illustrate how this works, here is one series of choreographic transformations that unfurled from our long-distance assignment process. It resulted in multiple artistic products in radically different media, authored by different people, and presented in varied contexts.

# A poem...

... that is part of Cynthia's artbook, *Harassing the Sanskrit Heroine*, was exhibited at the art installation, *Trace*, as part of the Instruments of Risk series at Sea and Space Explorations Gallery, Los Angeles CA in November 2009. The poem *Jwrist[* is loosely inspired by *Kahe Rukata*, a traditional thumri (light classical Hindustani song-form) attributed to Bindadin Maharaj.

# |wrist[

a delicate bandage a bone a twiggy little snap. oh slim white stab of a waist unwrapped. blackened sweet. a virgin chocolate bar crinkles her glittery skirt but





such a disapproving purse. disapproving she twists her bittermelon mouth splitting shut. oh. oh oh no. white hot mirchi stops dead in her tracks. cut red. a rough and ready grab, a wolf whistling fist, an iron bangle tapping her curved rear.

...becomes a dance film...

... by Anjali Tata that was screened at the lecture-demonstration, Post Natyam Unveiled as part of the Khmer Arts Salon Series at the Khmer Arts Academy, Long Beach CA, 5/10 and with live tabla accompaniment at *Moving Beyond Form*, Asian Arts Initiative, Philadelphia PA, 2/10.



Video: ]wrist[

...which is projected on a live performer's body...
... as part of the live dance piece, Ranri (widow/courtesan) (solo version),
choreographed and performed by Shyamala Moorty as part of DISHA at the
Rabindranath Tagore Centre, Indian Council for Cultural Relations, Kolkata, India,
8/10.



Video: Ranri (widow/courtesan) – excerpt from solo version // password: ranri

... and whose choreography performed as a live video feed

... in *The Thorn, the Leaf, and the Butterfly*, choreographed by Shyamala Moorty with Cynthia Ling Lee and Anjali Tata, performed at universities and theaters throughout the US, including the National Asian American Theater Festival, Los Angeles CA (6/11) and University of Wisconsin-Madison (4/11).







Video: The Thorn, the Leaf, and the Butterfly (excerpt) // password: thorn



Sunoh! Tell Me, Sister Photo © Andrei Andreev

Cynthia: As these examples suggest, our artistic output was becoming increasingly mediatized, with video, writing, and sound design supplanting dance. Moreover, our presentation format had started to shift, with online sharing, lecture-demonstrations, and installations presenting attractive alternatives to theatrical performance. The creative process behind our pilot long-distance project, SUNOH! Tell Me, Sister produced art installations, academic papers, an artbook, dance-for-camera videos, a full-length show, shorter stand-alone pieces, lecture-demonstrations, presented over the course of two years across the United States, Europe, and India in different configurations.

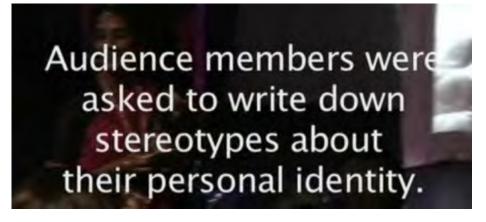
Sandra: We see this multidisciplinary proliferation of artistic output as a modern-day form of "natya." The Sanskrit term natya or natyam traditionally integrates music, dance, and theater. In accordance with our mission to critically and creatively engage South Asian artistic tradition, one of our foci has become to extend "natya" through technology. Since our process has transformed into an online collaboration, we increasingly re-articulate elements of natya, such as abhinaya and facial expressions, by adding video, multimedia, and graphic design. We began to remix "traditional" techniques and repertory to reflect the mediatized context in which we create work. Our works are increasingly "hybrid," living at the intersection of live and virtual performing bodies.

Cynthia: Collaborating online has also shifted our relationship with our audience,





encouraging greater participation in process. Locating our creative process on a public blog (www.postnatyam.blogspot.com) makes all of our assignments, raw material, and feedback transparent to the public, and allows them to give us feedback. We've also started to cultivate participatory structures within live performances that invite local audiences and artists to contribute. For example, before the performance of <code>SUNOH! Tell Me</code>, <code>Sister</code>, we asked audience members to write down stereotypes about their personal identity, which were incorporated into a video installation onstage via live feed:



"What's Your Stereotype?" SUNOH! Tell Me, Sister - preshow installation

Also, for *Trace*, our 2009 art installation, we invited audience members to create their own poems from fragments of existing courtesan poetry in *Make-Your-Own Padam*; some of these poems were performed by guest artists in *Rasa Re-routed*.

Sandra: Several months ago, we started the process toward our newest collaboration, (Un)Epic Wonder Women, in which we work with contrasting notions of womanhood that intersect the mundane worlds of contemporary women juggling home, family and career and the astounding worlds of wonder women engaged in epic battles between good and evil. During this process we have had an observer who is not part of the collective or the project, but who engages in the process from the very beginning through blog comments and suggestions. His extensive knowledge about the comic book genre and American superheroes has contributed to the course of the assignment process and the development of the piece.

#### III. Sustain: Trust and consensual Collaboration

Sandra: Sustaining long-distance collaboration does not only rest on free internet technologies. It also requires personal commitment and trust. Coming from an artistic tradition that is still built more on personal relationship than institutionalized and professionalized structures, our long-term artistic engagement with each other is based on intimate collaboration, sustained connections, and hard-earned trust. We are creative partners, engaging in a committed collaborative relationship. As such, we have been involved with each other's work and lives for more than a decade. As our creative long-distance relationship grows, it increasingly reflects the ways in which we value a long-term process over short-term products.

Cynthia: We have articulated our concept of "consensual collaboration" in our manifesto as follows:

Yes to consensual collaboration.





CYN: Be generous. Be a thief. Encourage each other to borrow, steal, appropriate, translate.

Do so fearlessly rather than tiptoeing on eggshells. Trust each other as artists and human beings.

Yes to trust.

Yes to honesty.

Yes to respect.

Yes to process without product.

Yes to an online collective process from which we each craft individual products.

BABLI: Create a virtual treasure-box of materials and approaches that circulates to reveal multiple facets of a shared topic.

CYN: As we translate each other, ideas manifest multiply as dance films, scholarly writing, live performance, artbooks, lecture-demonstrations, installations, workshops...

Yes to creative recycling and reusing. Yes to open-source.

BABLI: But wait, exactly what are we saying yes to? Do we understand the implications of it? And will we really be ok with anyone just taking our work and remixing it without telling us?

SHY: I meant open-source methodology, not open-source choreography. CYN: You know, I think we're open-source within the collective, but not necessarily with the outside world. The term connotes creative commons, decentralization of authorship, invitation for re-appropriation, and crowd-sourcing – which do resonate with our creative process.

BABLI: After all, we do make our choreographic assignments, process, and inprogress drafts available online at no cost for the public.

CYN: It's like they have access to the source code and blueprints...

BABLI: ...but not always the final products (if there even are any).

Yes to giving credit.

Yes to supportive feedback.

Yes to multiple voices, multiple aesthetics, multiple authors.

CYN: If you need to create unity, coherence, a singular clarity, then make that work on your own, and we'll give feedback.

# IV. Reach Out: Building Community

Cynthia: What is in store for our long-distance process in the future? We would love to more fully leverage the possibilities of internet tools and new media to create grassroots artistic community by expanding our creative process beyond the collective.

Our new dream project is *Blogging Choreography*, a unique, collaborative new-media project that will invite guest artists, peer choreographers, and audiences into an interactive, networked exchange surrounding contemporary South Asian dance. Using dance, video, blogging, and creative mentorship, the project will strive to democratize artistic practice by rendering choreography into a community-based participatory practice.

Sandra: We are hoping to start the Blogging Choreography project in 2013. Every two months, we will invite a different contemporary South Asian artist or committed connoisseur to give a creative assignment that reveals her or his creative





methodology and philosophy. Post Natyam members and peers outside the collective will have several weeks to complete the assignment and upload it onto the blog. The guest artist and larger community will then participate in a supportive feedback process to influence a revised draft and possible mixing or layering of different people's creative responses.

Cynthia: We hope that this project may be a small step towards creating a global network of contemporary South Asian dance artists engaged in wildly creative, deeply respectful, and lovingly critical exchange.

# **Further Reading**

Bharata-muni. 1996. The Natyasastra. Translated and edited by Adya Rangacharya. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd.

Chatterjee, Sandra. 2009. "Case Study: The Post Natyam Collective-Towards sustainable, transnational, collective practice." With contributions from Cynthia Lee, Shyamala Moorty and Anjali Tata. In Gesa Birnkraut, Karin Wolf (eds.) Kulturmanagement konkret: Interdisziplinäre Positionen und Perspektiven. 03/2009. Hamburg: Institut für Kulturkonzepte Hamburg, e.V., Eigenverlag. 101–107.

Chatterjee, Sandra, Cynthia Ling Lee, Shyamala Moorty, and Anjali Tata. 2008. "On Long Distance Collaboration." postnatyam.blogspot.tw/2008/12/on-long-distance-collaboration.html, accessed 23 July 2012

Chatterjee, Sandra, Cynthia Ling Lee, Shyamala Moorty, and Anjali Tata. 2011. "Post Natyam Collective Manifesto 2.2." postnatyam.blogspot.tw/2011/10/post-natyam-collective-manifesto.html, accessed 5 September 2012.

Chatterjee, Sandra and Cynthia Ling Lee. Forthcoming. "Choreographing Coalition in Cyberspace: Post Natyam Collective's Politico-Aesthetic Negotiations." In Feminist Media: Participatory Spaces, Networks and Cultural Citizenship, eds. Elke Zobl and Ricarda Düecke. Bielefeld: Transcript Verlag: 146–157.

Chatterjee, Sandra; Cynthia Ling Lee. Forthcoming. "Internet, Intermedia and Consensual Collaboration: Blogging Choreography by the Post Natyam Collective." Digital Proceedings of the Canadian Society of Dance Studies' 2012 conference, Collaboration: Intersections, Negotiations, Mediations in the Worlds of Dance.

Lee, Cynthia Ling. "Blogging Choreography: Using the Internet to Collaborate Transnationally." Project Dialogues Talk presented at the World Dance Alliance/Dance and the Child International Conference. Taipei National University of the Arts. Taipei, 15 July 2012.





# //Eva Kraxberger

# Practice "We are all Cultural Producers"

Als sich neun Studentinnen im Wintersemester 2011/12 für die Lehrveranstaltung mit dem ungewöhnlichen Titel "I am a Cultural Producer" anmeldeten, war ihnen nicht klar, dass diese Aussage in den nächsten Monaten zu ihrem persönlichen Credo werden würde. Wir wollten vor allem wissen: Wie begegnet uns Kultur im Alltag? Kann jede und jeder von uns Kultur produzieren? Diese beiden Fragestellungen leiteten die Kulturproduzentinnen an, einen Round Table zum Thema "Mitgestalten von Kultur" mit Persönlichkeiten aus verschiedenen beruflichen und künstlerischen Metiers zu organisieren und mit selbst kreierten Interventionen in Salzburg für Aufmerksamkeit zu sorgen. Auch eine Ausstellung wurde konzipiert und realisiert.

Endergebnis und Höhepunkt unseres ersten Engagements als Kulturproduzentinnen war der Round Table "I am a Cultural Producer", der am 2. Juni 2012 – als fixer Programmpunkt des Universitäts-Altstadtfests – das Thema der kulturellen Produktion in der Stadt zirkulieren ließ. Das Fest, das die ganze Salzburger Altstadt in eine Festmeile verwandelte, fand in den Räumlichkeiten der Universitätsgebäude und an den schönsten Plätzen der Altstadt statt. Unterschiedliche Institute und Studienbereiche präsentierten auf originelle und interaktive Weise ihre Aktivitäten. Der Furtwänglerpark, eingebettet zwischen Kollegienkirche, Festspielhaus und theologischer Fakultät stellte den idealen Ort für unseren Programmpunkt, eine unkonventionelle Gesprächsrunde zum Thema "I am a Cultural Producer", dar. Denn es sollte vorrangiq auch das Publikum eingeladen sein, sich aktiv an der Diskussion zu beteiligen. Daher war unser Gedanke in der Konzeption: weg von einer Podiumsdiskussion hin zu einem lockeren Gespräch im Grünen! Ziel des Round Table war, vor allem auch die BesucherInnen darauf aufmerksam zu machen, dass sie mit ihren Alltagshandlungen selbst zu KulturproduzentInnen werden können. "Es ist uns ein besonderes Anliegen in einer Kulturstadt wie Salzburg die Menschen dafür zu sensibilisieren, dass wir alle Kultur individuell gestalten können - so wie wir als "Die Kulturproduzentinnen". Wir wurden durch unsere Interventionen von passiven Konsumentinnen zu aktiven Produzentinnen. Diese Erfahrung möchten wir teilen und Impulse setzen, um auch andere zu inspirieren", so die Kulturproduzentinnen Angela Badegruber, Julia Jung, Eva Kraxberger, Hannah Lindermayer, Michaela Luritzhofer, Katrin Petter, Karoline Reifschneider, Antonia Semmler und Angelika Zopf.

## Der Round Table - die Gäste

Um beim Round Table einen facettenreichen und möglichst offenen Diskurs zu erreichen und eine Vielfalt an Meinungen zu präsentieren, wurden GesprächsteilnehmerInnen aus unterschiedlichsten Disziplinen und mit vielseitigen Interessen eingeladen.

Zu den Gästen zählten die Leiterin des Fachbereichs Kommunikationswissenschaft Elisabeth Klaus, Gerbert Schwaighofer, Leiter des Schwerpunkts Wissenschaft & Kunst, die freie Künstlerin Dorit Ehlers, der Philosoph Günther Friesinger, Jochen Höfferer, Jugendbeauftragter der Stadt Salzburg und Florian Bettel, Post-doc am Programmbereich Cultural Production & Arts Management, der die Runde moderierte, die Katrin Petter und Eva Kraxberger, zwei Vertreterinnen der Kulturproduzentinnenkomplettierten.

Die GesprächsteilnehmerInnen im Portrait





Florian Bettel wurde eingeladen, die Gesprächsrunde zu moderieren. Als Wissenschaftler und Künstler ist er ein interessanter Impulsgeber für unseren Kulturdiskurs. Florian Bettel ist seit kurzem in Karenzvertretung Post-doc des Programmbereichs "Cultural Production & Arts Management" am Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst der Uni Salzburg. Zu seinen Spezialgebieten zählen Technikgeschichte, Kultur(en) des Wohnens und Sepulkralkultur. Er ist außerdem Kurator, Grafiker und war in dem Forschungsprojekt "Living Rooms: The Art of Mobilizing Belonging(s)" involviert.

In der Auseinandersetzung mit Kulturproduktion interessierte es uns natürlich brennend, wie KünstlerInnen zu der Aussage "I am a Cultural Producer" stehen. Wir freuten uns deshalb sehr, auch die freie Künstlerin Dorit Ehlers in unserer Runde am 2. Juni begrüßen zu dürfen. Sie ist Mitglied bei dem Salzburger Netzwerk "ohne titel", das in seinen Theater- und Kunstprojekten immer wieder Kunst mit sozialen Themen vereint. So wie bei "vorstadt vorort" – einer Serie aus Theaterminiaturen, die vor Ort für die Vorstadt entwickelt werden. Dorit Ehlers ist darüber hinaus als Schauspielerin und Sprecherin tätig und leitet Workshops zur theatralischen Improvisation. Sie war bereits Ensemble-Mitglied am Toihaus Theater und bei Produktionen als Regisseurin im Einsatz.

Mit Jochen Höfferer hatten wir einen Vertreter der lokalen Stadtpolitik beim Round Table zu Gast. Er koordiniert als Jugendbeauftragter der Stadt Salzburg das Jugendbüro und veranstaltet abwechslungsreiche Freizeitaktivitäten für Jugendliche. Sein Ziel ist, in Salzburg freizeitpolitische Akzente zu setzen. Jochen Höfferer ist auch Mitbetreiber von salzblog.at, einem Weblog, der sich mit Jugend, Trends, Ideen und der Zukunft beschäftigt.

Die Runde bereicherte ein weiterer Vertreter aus der Kunst: der Philosoph, Künstler, freie Medienmacher, Edu-Hacker und Produzent Günther Friesinger. Er ist Geschäftsführer der Kunst- und Theoriegruppe "monochrom", lektoriert an mehreren Universitäten und leitet verschiedene Festivals wie das paraflows Festival für Digitale Kunst und Kulturen in Wien. Seine Spezialgebiete umfassen Digitale Kultur, Medienkunst und -theorie, geistiges Eigentum, Urban Hacking, Netzkultur und Konsumverweigerung. Zu diesen Themen hat Günther Friesinger auch bereits zahlreiche Publikationen veröffentlicht.

Gerbert Schwaighofer leitet seit 1. Jänner 2012 den Schwerpunkt Wissenschaft & Kunst. Dieser ist eine Kooperation der Paris Lodron Universität Salzburg und der Universität Mozarteum, wo Gerbert Schwaighofer auch Vorsitzender des Universitätsrates ist. Zuvor war der ausgebildete Sozial- und Wirtschaftswissenschafter zehn Jahre lang Kaufmännischer Direktor der Salzburger Festspiele. Davor war er in führenden Positionen in öffentlichen Kulturinstitutionen und in der Privatwirtschaft tätig.

Elisabeth Klaus leitet den Fachbereich Kommunikationswissenschaft und bewegt sich im Forschungsgebiet der Kommunikation, des Journalismus und der Feminist Media Studies sowie der Populärkultur und Theorien zur "Public Sphere". In ihren zahlreichen Publikationen beschäftigt sie sich u.a. mit Identitätsräumen, kommunikationswissenschaftlicher Geschlechterforschung und Media Industry.

## Der Round Table – zum Gesprächsverlauf

Die Leitfragen, um die sich der Round Table drehte, lauteten "Was bedeutet Kultur produzieren?", "Wann machst du/ machen Sie Kultur?" und "Was ist Kultur für dich/ Sie?". In der Diskussion waren sich alle GesprächsteilnehmerInnen einig, der





Alltagskultur einen besonderen Stellenwert zukommen zu lassen. Es zeigte sich, dass Kultur in vielen alltäglichen Handlungen steckt und diese erst bewusst reflektiert werden müssen, um sie auch als Kultur wahrzunehmen. Im Laufe des Gesprächs taten sich auch andere Themen rund um die Kulturproduktion auf. Günther Friesinger stellte alternative Finanzierungsmöglichkeiten wie Crowdfunding vor und die beiden Vertreterinnen der Kulturproduzentinnen erzählten von ihren Strategien, um Kultur und ihre Initiative in der Öffentlichkeit zu verbreiten. Der Round Table legte zwar viele unterschiedliche, persönliche und sehr individuelle Definitionen und Ansichten zum Thema Kultur dar, die Meinung, dass Kultur erst im Kollektiv produziert werden kann, teilten jedoch alle GesprächsteilnehmerInnen unisono. Diese Erfahrungen machten auch die Kulturproduzentinnen während ihrer wochenlangen Vorbereitung auf den Round Table.

# Der Round Table - Interaktion mit dem Publikum

Mit der Veranstaltung wollten die Kulturproduzentinnen keinesfalls das Publikum belehren oder als Expertinnen auftreten. Vielmehr haben sie es sich zum Ziel gesetzt, die Menschen zu inspirieren, selbst Öffentlichkeit und eigene kulturelle Interessen mitzugestalten. Unser Anliegen war und ist, zu ermutigen, selbst aktiv zu werden – sozusagen von KonsumentInnen zu ProduzentInnen von Kultur.

Das Erste was das Publikum zu sehen bekam waren die pinken Luftballons mit dem Aufdruck unserer veranstaltungstypischen Sprechblase "Ich mache Kultur". Als begehrtes Accessoire, insbesondere bei den Jüngsten Gästen, wurden die Luftballone im Laufe der Veranstaltung in der Innenstadt verteilt. Gleichzeitig bildete sich um die Heliumflasche eine Schlange, die die Kulturproduzentinnen nutzen, um mit den Eltern in Kontakt zu kommen und sie zum Round Table einzuladen als auch über die Idee der Veranstaltung zu informieren.

Zeitgleich zur Gesprächsrunde hatten BesucherInnen auch die Möglichkeit unter der Leitung von Michaela Luritzhofer und Angela Badegruber an einem Zine-Workshop teilzunehmen. Dabei wurde – ohne den Einsatz von Computern – ein Magazin zu kulturellen Themen gestaltet. Es wurde gebastelt, geklebt, geschnitten, gemalt und collagiert. So entstanden ein paar individuelle und sehr persönlich gestaltete Seiten.

## Was ist ein Zine?

Ein Zine steht für ein persönlich gestaltetes Magazin, das ohne technische Hilfsmittel wie beispielsweise einen Computer produziert wird. Darin finden sich die unterschiedlichsten Themen wie Politik aber auch sehr persönliche Erzählungen. Zines können daher sowohl ein politisches als auch ein künstlerisches Medium darstellen. Da sie keiner editorialen Kontrolle unterliegen, widmen sich Zines Aspekten, die im Mainstream keine Berücksichtigung finden und stellen eine klare Alternative zu den traditionellen Perspektiven der Medienlandschaft dar. Zines beweisen: jede/r LeserIn kann ProduzentIn werden!

Interaktion mit dem Publikum erreichten die Kulturproduzentinnen vor allem mit Postkarten, die mit dem Aufdruck "Ich mache Kultur …" die BesucherInnen einluden, selbst ein Statement zu verfassen: Diese wurden zahlreich ausgefüllt und auf einer Wäscheleine aufgehängt. Darauf fanden sich die unterschiedlichsten Antworten wie beispielsweise "… wenn ich mit meinen Kindern ins Toihaus gehe.", "… wenn ich einen Blumenstrauß pflücke.", oder aber auch "… wenn ich Steirisch rede." Eine Auswahl der originellen Rückmeldungen davon wurde gegen Ende der Gesprächsrunde von Angelika Zopf präsentiert.





Neben den sympathischen Gästen sorgten Getränke und Brezen, die unter den BesucherInnen ausgeteilt wurden, sowie die gemütlichen Sitzgelegenheiten, die direkt in der Wiese platziert wurden, für eine lockere Picknick-Atmosphäre. Alles in allem war der Round Table eine erfolgreiche Veranstaltung und eine anregende Gesprächsrunde, die mit dem einen oder anderen Gast noch Ausklang im Biergarten fand.

## Die Ausstellung – "I am a Cultural Producer"

Im Anschluss an den Round Table war bis Ende September die Dokumentation des Entstehungsprozesses der Kulturproduzentinnen und der Organisation des Round Table in der Galerie der Stabstelle für Chancengleichheit, Anti-Diskriminierung und Frauenförderung des Landes Salzburg dokumentiert und ausgestellt. Die Aufbereitung der vorhandenen Materialien und Exponate übernahmen Julia Jung und Katrin Petter. Die einzelnen Räumlichkeiten widmeten sich jeweils einem Aspekt des Entstehungsprozesses: Großflächige Fotografien zeigten die Kulturproduzentinnen bei den Workshops zur Jingle- und Plakatgestaltung. Ein Raum widmete sich dem Facebook-Auftritt und legte die unterschiedlichen Features der Social Media Site dar. Auf zahlreichen Bildern waren die besten Momente des Round Table und seiner Gäste festgehalten. Eine Fotowand dokumentierte das Projekt und lieferte so umfassende Impressionen des kompletten Entstehungsprozesses. Des Weiteren hatten BesucherInnen die Gelegenheit, die Radiojingles nachzuhören oder selbst ein Zine zu gestalten. Neben vielen Gästen kamen auch einige bekannte Gesichter zur Vernissage am 14. Juni 2012. Die Kulturproduzentinnen freuten sich u.a. Florian Bettel, Dorit Ehlers und Elisabeth Klaus wiederzusehen und mit ihnen auf die erfolgreiche Organisation anzustoßen. (>> zu den Fotos der Ausstellungseröffnung)

## Die Lehrveranstaltung - wie alles begann

Dabei hat alles eher theoretisch begonnen. Im Wintersemester lag der Schwerpunkt der Lehrveranstaltung auf der theoretischen Einführung in die Termini "Cultural Production" und kultureller Bedeutungszyklus ("Circuit of Culture"). Durch zahlreiche Beispiele von Kulturdefinitionen wurde die unglaubliche Vielfalt jenseits der üblichen Konnotation aufzeigt und die Studierenden wurden dafür sensibilisiert. Der Erklärungsansatz "Kultur ist die Gesamtheit einer Lebensweise" von Raymond Williams gab Anlass zu einer umfassenden Diskussion. Als universelle Definition diente jene der UNESCO: "Kultur ist die Gesamtheit der einzigartigen geistigen, materiellen, intellektuellen und emotionalen Aspekte, die eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe kennzeichnen und schließt nicht nur Kunst und Literatur ein, sondern auch Lebensformen, die Grundrechte des Menschen, Wertesysteme, Traditionen und Glaubensrichtungen." Der "Circuit of Culture" (vgl. Stuart Hall 1980) (\* 1) beschreibt Kulturproduktion als einen zyklischen Kreislauf, der sich in Produktion, Zirkulation, Distribution/ Konsum und Reproduktion unterteilt. Dabei wird veranschaulicht wie öffentliche Kommunikationsprozesse entstehen und kulturelle Bedeutungen verfestigt werden.

Mit Strategien der DIY-Kultur wurde den Studierenden gezeigt, dass und vor allem auf welch kreative Weise Menschen ihre Umwelt, die Öffentlichkeit, aktiv gestalten können und damitselbst Kultur produzieren. In der Auseinandersetzung mit vielen Erklärungsansätzen und Definitionen von Kultur waren sich alle einig, Kultur möglichst breit zu fassen und als Bestandteil des täglichen Lebens zu sehen, wozu jeder Mensch seinen Teil beitragen kann. Nach einer theoretischen Einführung in das Thema Culture Jamming und Participatory Culture gingen die Studierenden noch im Wintersemester bei einem Zine-Workshop in medias res. Workshops in den Bereichen Plakatgestaltung und Radioproduktion ergänzten das Angebot, um selbst Kultur zu gestalten.





Der Entstehungs- und Entwicklungsprozess - von der Idee zur Realisierung

Was als kleiner Funke in der Lehrveranstaltung "I am a Cultural Producer" am Ende des Wintersemesters 2011/12 begonnen hatte, entflammte große Leidenschaft bei den Studentinnen. Getragen von kreativen Einfällen, viel Eigeninitiative und großem Interesse wurde die Idee einer kulturellen Intervention im öffentlichen Raum dann von den Kulturproduzentinnen im Folgesemester (Sommersemester 2012) realisiert.

"'I am a Cultural Producer' war eine großartige Erfahrung. Es ermöglichte uns nicht nur bei einem kulturellen Projekt mitzuarbeiten, sondern wir durften es selbst initiieren, wir durften selbst gestalten; selbst entscheiden! Das Durchleben des gesamten Prozesses (von der Planung bis hin zur Umsetzung und Nachbearbeitung) war nicht immer einfach, aber dennoch großartig! Das Wissen, bereits ein Projekt erfolgreich organisiert zu haben, macht Mut und Lust auf mehr!" Julia Jung

Die beiden Leiterinnen der Lehrveranstaltung "I am a Cultural Producer" Elke Zobl und Siglinde Lang präsentierten am Ende des Wintersemesters die Idee des "Tisch im Raum"-Konzepts zum Jubiläumsfest der Universität. Was damals noch wie eine Vision aus der Zukunft klang, nahm im Sommersemester von Woche zu Woche immer konkretere Formen an. Das Offene, Unkonventionelle und Ungezwungene amn dem Konzept des Round Table begeisterte sofort die Studentinnen. Gleich zu Beginn stand fest, dass sich das Organisationsteam einen Namen geben möchte, um nach außen als Einheit auftreten zu können. In Anlehnung an den Titel "I am a Cultural Producer" fiel die Wahl recht rasch auf: "die Kulturproduzentinnen". Um in der Öffentlichkeit für Wiedererkennungswert zu sorgen, entstand der Wunsch nach einem eigenen Logo.

#### Die Kulturproduzentinnen

Hinter den Kulturproduzentinnen stecken neun engagierte Studentinnen, die sich in der Lehrveranstaltung "I am a Cultural Producer" im Wintersemester 2011/12 kennengelernt haben. Sie verfolgen eigentlich ganz unterschiedliche Studienrichtungen, aber sie werden durch ein gemeinsames Interesse vereint: den Studienschwerpunkt "Cultural Production & Arts Management". So stellen die Kulturproduzentinnen eine sehr heterogene und interdisziplinäre Gruppe dar, die von den jeweiligen Fähigkeiten und Kenntnissen ihrer Mitglieder bereichert wird. Zusammen mit den Lehrveranstaltungsleiterinnen Siglinde Lang und Elke Zobl entstand die Idee des Round Tables, die am 2. Juni 2012 ihre Vollendung fand.

Die Organisation ließ schnell den üblichen Rahmen der Lehrveranstaltung hinter sich und in vielen Treffen und unzähligen E-Mails rückten die Kulturproduzentinnen immer näher zusammen. Aus neun unterschiedlichen Persönlichkeiten mit ihren jeweiligen Interessen und Fähigkeiten entwickelte sich ein starkes, kompetentes Team, das lernte, die Hürden des Kultur- und Projektmanagements zu bezwingen, sich gegenseitig zu motivieren und einander auszuhelfen.

Die Sprechblase als zentrales Gestaltungselement – pink & auffällig

Die Idee, den Round Table zu bewerben, brachte den Wunsch nach Interventionen in Salzburg hervor. So wurde im Plenum beschlossen, Plakate, Sticker, Flyer, Luftballone, einen Radiojingle und eine eigene Facebook-Seite zu kreieren. Als Basis hierfür dienten an die hundert Statements, die im Vorfeld von SalzburgerInnen, Studierenden wie auch Kunst- und Kulturschaffenden gesammelt wurden. Alleine





diese Sammlung bestätigte die Meinung der Kulturproduzentinnen und die Wichtigkeit von Kultur als Alltagskultur.

#### Eine Auswahl der Statements

Kultur produzieren bedeutet ...

... stereotype Meinungen aufzubrechen.

... der Kreativität freien Lauf lassen.

... Kunst schaffen, sich die Welt aneignen und vervollständigen.

... Sprache und Symbole einer Kultur zu verwenden, Traditionen erzeugen und reproduzieren.

... in einer Band zu spielen.

... kreativer Austausch, Mut zur Veränderung, Aktivität, Projekte und Initiativen durchführen.

... eigene Ideen zu entwickeln.

#### Ich mache Kultur ...

... indem ich Raum zulasse, Raum nütze und Raum entdecke. ... wenn ich in meinem Atelier mit Alltagsgegenständen experimentiere. ... daher bin ich.

... um die Leute zum Tanzen zu bringen.

... indem ich mich so kleide, wie ich will.

Die ursprüngliche Idee, Statements zu sammeln und Kulturdefinitionen in Salzburg zu verbreiten, brachte die Kulturproduzentinnen auf die Idee der Sprechblase, ein Tool, das auch in der Zine-Produktion Verwendung findet. Das Gestaltungselement der Sprechblase zog sich durch alle Interaktionen. Nicht aus der Tatsache heraus, dass es sich um eine reine Frauenrunde handelte, sondern eher um mit einer kräftigen Farbe aufzufallen, entschieden sich die Kulturproduzentinnen für ein poppiges Magenta. Von Anfang an war klar, die Plakatwände nicht mit "more of the same" auszustatten, sondern einen Eyecatcher zu kreieren, der sich von anderen Veranstaltungsankündigungen abhebt.

## Die Kulturproduzentinnen – kreativ & aktiv nach außen kommunizieren

An Kreativität mangelte es den Kulturproduzentinnen nie, dennoch brauchte es für manche Aufgaben Unterstützung von außen. Besonders für die Jingles und die grafischen Arbeiten war professionelle Hilfe von Nöten. Die Plakatgruppe, bestehend aus Hannah, Angela, Michaela und Eva, traf sich mit Gernot Daucha von der Werbeagentur "ger² daucha.raab" in Linz, der ihnen mit fachkundigem Rat und Tat zur Seite stand. Neben einem Plakat, Flyern, Postkarten wurden auch Sticker kreiert, die alle mit dem Sujet der Sprechblase arbeiten. Auch drei Plots wurden von der Plakatgruppe gestaltet, die an den Säulen im Furtwänglerpark angebracht wurden und wissenswerte Informationen boten. Ein Plot stellte die Kulturproduzentinnen mit jeweils einem persönlichen Statement zu "Ich mache Kultur..." vor, ein zweiter Plot widmete sich dem Programmbereich "Cultural Production & Arts Management" und präsentierte das Konzept der Lehrveranstaltung. Der dritte Plot mit dem Titel "I am a Cultural Producer" informierte über den Terminus Kulturproduktion und setzte sich näher mit dem theoretischen Hintergrund auseinander.













## Drucksorten

Bei der Jingleproduktion wurden Angelika, Katrin, Julia und Karo von Mirjam Winter, Redakteurin bei der Radiofabrik, unterstützt. Dank Mirjam und der Stimmgewalt aller Kulturproduzentinnen und ihrer (männlichen) Freunde wurden mehrere Radiojingles produziert, die im Programm der Radiofabrik wie auch während des Round Table zu hören waren. Sogar bei den Jingles wurde versucht eine Sprechblase mit einem "Plopp" auditiv wiederzugeben. Die Jingles begannen jeweils mit "Ich mache Kultur …" und offenbarten anschließend ein Potpourri an Antwortmöglichkeiten. Hier legten die Kulturproduzentinnen besonderenWert darauf, möglichst unterschiedliche Statements zu kombinieren, um das breite Spektrum von Kultur wiederzugeben. Ziel war es, den HörerInnen die Vielfältigkeit des Kulturproduzierens näher zu bringen und sie darauf aufmerksam zu machen, ihre alltäglichen Handlungen bewusst zu reflektieren. Dies sollte vor allem durch die abschließende Gegenfrage "Und wann machst du Kultur?" gelingen.

[jwplayer mediaid="335]

[jwplayer mediaid="337]







[jwplayer mediaid="336]

Im Anschluss an die Plakat- und Flyergestaltung wurde das Preis-Leistungsverhältnis zahlreicher Unternehmen verglichen. Nachdem die passenden Anbieter gefunden waren, gingen Luftballone, Sticker, Flyer, Postkarten, Plakate und Plots in Druck.

"Ich habe die Entwicklung der Kulturproduzentinnen vor allem als einen sehr spannenden Prozess empfunden. Der Höhepunkt war für mich nicht der Tag, an dem der Round Table stattgefunden hat, oder an dem die Ausstellung eröffnet wurde – sondern als die Plakate, Sticker und Luftballone geliefert wurden: in knallpink mit unserem Logo drauf. Da hab ich gewusst: wir haben wirklich selbst ein Projekt auf die Beine gestellt!" Angelika Zopf

Angelika, Katrin und Antonia zeigten sich verantwortlich für die Gestaltung des Facebook-Auftritts der Kulturproduzentinnen. Über das soziale Netzwerk erfolgte viel Werbung für den Round Table selbst, gleichzeitig diente es aber auch als Medium, um die Idee hinter den Kulturproduzentinnen vorzustellen. Die Facebook-Gruppe arbeitete stark mit Bildern und achtete darauf, die UserInnen regelmäßig mit Neuigkeiten und Informationen zu versorgen. Die TeilnehmerInnen des Round Table wurden vorgestellt, die Jingles gepostet und die vielen Fans und Freunde zur Veranstaltung selbst wie auch zur Ausstellung eingeladen. Gerade für ein neues und junges Team wie die Kulturproduzentinnen stellt Facebook eine ideale Plattform dar, um sich mit anderen zu vernetzen und auf die eigenen Aktivitäten aufmerksam zu machen. (>> Link auf die Facebook-Seite)

Um eine breite Öffentlichkeit zu erreichen, zogen die Kulturproduzentinnen auch die Medien in ihre Vorbereitungen mit ein. Nicht nur durch die Ausstrahlung des Jingles im Programm der Radiofabrik, sondern auch mit einem Artikel in der Kronenzeitung erreichten die Kulturproduzentinnen nach Aussendung einer Pressemitteilung Medienpräsenz.









#### Artikel der Kronen Zeitung

Durch diese Arbeiten im Team wie auch durch die Kooperationen mit Mirjam Winter und Gernot Daucha erlebten die Kulturproduzentinnen die Bedeutsamkeit einer kollegialen Zusammenarbeit. Denn um Kultur zu produzieren, braucht es eine Gemeinschaft.

"Für mich war es sehr schön zu sehen, wie wir im Team gearbeitet haben. Jede hat sich an den verschiedenen Aufgaben beteiligt. Sei es ein Statement für den Jingle einzusprechen, Plakate aufzuhängen oder Flyer zu verteilen. Besonders auch die aktive Gestaltung der Interventionen war ein Highlight der Lehrveranstaltung und hat gezeigt, dass die Kulturproduktion nur im Kollektiv gelingen kann." Eva Kraxberger

#### **Unser Fazit:**

Die Lehrveranstaltung, aber noch viel mehr die Konzeption und Realisierung eines eigenen Projektes hat den Kulturproduzentinnen gezeigt, dass jeder Mensch Kultur produzieren kann und seine Umwelt aktiv gestalten kann. Auch wenn es nicht gelingt, die Welt zu verändern, so kann es doch gelingen, die unmittelbare Umwelt, in der wir uns bewegen, aktiv mitzugestalten. Unser Wunsch war und ist es, diese Erkenntnis in den Köpfen der Menschen zu verankern und sie zu ermuntern, sich mit anderen auszutauschen und gemeinsam kreative Ideen zu entwickeln. Die







Organisation des Round Table hat bewiesen, dass mit dem nötigen Engagement eine kleine Idee den Rahmen einer Lehrveranstaltung verlassen kann, um so mehr Menschen dafür zu begeistern. Das Organisationsteam hat gelernt, das vorhandene individuelle Potential der Studentinnen bestens auszuschöpfen und davon auf vielfältige Weise zu profitieren. Die intensive Auseinandersetzung mit Kulturproduktion hat nachhaltig überzeugt, dass sich unsere Gesellschaft weg vom passiven Konsumieren hin zum aktiven Produzieren bewegen soll. Kultur zu machen stellt für viele Menschen keine Schwierigkeit dar, die eigentliche Produktion findet erst in der Verbreitung dieser und im Austausch mit anderen statt.

"Der Round Table ist ein perfektes Beispiel dafür, wie viel Potential in einer gut geplanten Lehrveranstaltung steckt und wie spannend praxisorientierter Unterricht sein kann. Die theoretische Einführung zum Thema im ersten Semester bildete das notwendige Grundwissen für eine möglichst fehlerfreie Planung der Veranstaltung. Der Rückhalt unserer Kursleiterinnen hat uns besonders bei der Umsetzung des Projekts über Stimmungstiefs und organisatorische Probleme hinweggeholfen." Angela Badegruber

Ein großes DANKESCHÖN geht an dieser Stelle an Julia Jung, die viele organisatorische Aufgaben bravourös gemeistert hat, wie auch an Siglinde Lang und Elke Zobl, die immer kompetente Ratschläge parat hatten und die Kulturproduzentinnen stets dazu ermutigt haben, selbst aktiv zu werden!

"I am a Cultural Producer" hat in vielerlei Hinsicht überrascht. Ein derartiges Format einer Lehrveranstaltung hat an der Universität leider immer noch Seltenheitswert. Außerdem haben die Studierenden gelernt, ein theoretisches Konzept zum Thema Cultural Production in eine gelungene Veranstaltung umzusetzen. Weiters war es auch interessant Teil eines erfolgreichen Teams zu sein und die dadurch entstehende Gruppendynamik hautnah mitzuerleben und sich mit anderen auszutauschen. "I am a Cultural Producer" war nicht allein aus organisatorischer Sicht ein Erfolg. Neun Studentinnen sind nicht nur in ihre Rolle als Kulturproduzentinnen hineingewachsen, sondern auch menschlich näher zusammengewachsen.

Der Round Table vereinte theoretische Fundierung, kreative Ideen, Organisationstalent, viel Engagement und Entschlossenheit und hat dadurch bewiesen, dass jede und jeder an der Gestaltung und Produktion von Kultur teilhaben kann. Denn: "We are all Cultural Producers!"



© Pia Streicher









# //Literaturnachweise

- Hall, Stuart (1980): Cultural Studies: two paradigms. In: Media, Culture and Society. vol.2, S. 57–72.
- <sup>1</sup>2 Göttlich, Udo (2006): Raymond Williams: Materialität und Kultur. In: Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich/Thomas, Tanja (Hg).: Schlüsselwerke der Cultural Studies, Wiesbaden: VS Verlag, S. 94-103.





## //Siglinde Lang

# Practice\_ ENJOY JAZZ

Internationales FESTIVAL für Jazz und Anderes // Daten & Fakten



Booklet 2012

"Enjoy Jazz gehört zu den allerbesten Festivals in Europa."

Barbara Gessler Referatsleiterin Kultur bei der Exekutivagentur für Bildung, Audiovisuelles und Kultur

## Entstehungsgeschichte

Im Zuge seiner Entstehungsgeschichte hat sich ENJOY JAZZ rasch zu einem der umfangreichsten und weltweit wichtigsten Jazzfestivals etabliert. Gegründet 1999 durch den Festivalleiter Rainer Kern hat das Festival seinen Ursprung im Kulturhaus Karlstorbahnhof in Heidelberg, wird 2000 mit der Alten Feuerwache als Veranstaltungsort erweitert, 2002 kommen das Haus in Ludwigshafen und ab 2004, als weiterer Veranstaltungspartner, der Sponsor BASF SE hinzu. Kontinuierlich werden neue Aufführungsorte – wie Kirchen, Klöster, Kunstateliers, das Heidelberger oder das Mannheimer Schloss sowie Kinos und Theater – in der gesamten Rhein-Neckar-Region bespielt.

### Programmatische Ausrichtung

Mit einem zwar deutlichen Schwerpunkt auf Jazz (siehe >>Interview) intendiert das Festival angrenzende Genres wie Klassik, Electro, HipHop, Rock uvm. in die programmatische Vielfalt zu integrieren.

Pro Abend wird nur ein Konzert gespielt. Zusätzlich werden folgende Programmpunkte angeboten:

- Masterclasses: Workshops mit hochkarätigen Musikern (Unterstützt von BASF SE)
- Matineen: Journalisten sprechen mit Künstlern des Festivals sowie Film- und Buchvorstellungen (Unterstützt vom Hauptförderer SAS Deutschland)







- Vortragsreihe und Jazz Aperitifs: Einführung mit Tonbeispielen in die Geschichte des Jazz
- Vorträge, Seminare und Symposien in Zusammenarbeit mit Universitäten

Zahlreiche internationale Stars haben bisher beim Enjoy Jazz Festivals gespielt:





Anoushka Shankar 2011 © Manfred Rindersspacher



Wayne Shorter 2006 © Stefan Oldenburg



Ornette Coleman 2005 © Tobi Müller









Charlie Haden 2006 © Stefan Oldenburg



Ben L'Oncle 2011 © Adonis



Archie Shepp 2006 © Stefan Oldenburg



Jan Garbarek o.J. © Manfred Rindersspacher



Aloe Blacc 2011 © Manfred Rinderspacher









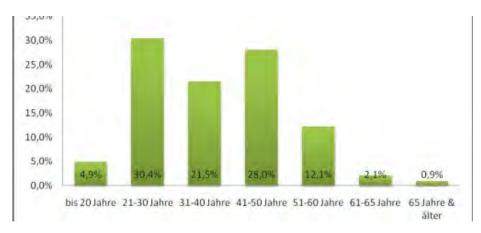
Herbie Hancock 2010 © Stefan Oldenburg

## Finanzierung

In den ersten Jahren ausschließlich durch Sponsorengelder finanziert, setzt sich aktuell das Budget aus drei Finanzierungsquellen zusammen: etwa 26 % werden durch öffentliche Fördergelder, etwa 63 % aus Sponsorengeldern und 11 % aus Eigenmitteln gestellt. Seit 2011 wird das Festival durch die Europäische Union gefördert.

#### BesucherInnenstruktur

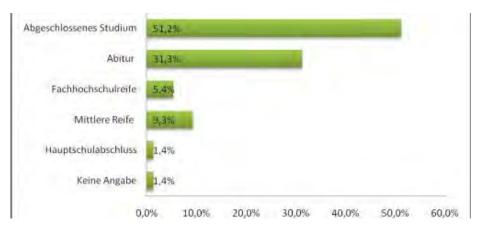
Ein hoher Ausbildungsgrad, ein Durchschnittsalter von etwa 38 Jahren und ein vor allem lokales Einzugsgebiet (bis zu 20 km Umkreis) repräsentieren den durchschnittlichen Besucher bzw. die Besucherin des Enjoy Jazz-Festivals (Erhebung im Jahr 2009). Aktuell sind eine Tendenz zu kontinuierlich wachsenden BesucherInnenzahlen sowie – aufgrund neuer Programmpunkte – eine Verjüngung des Publikums festzustellen.



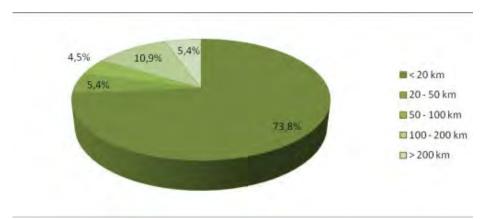
Grafik: Altersstruktur



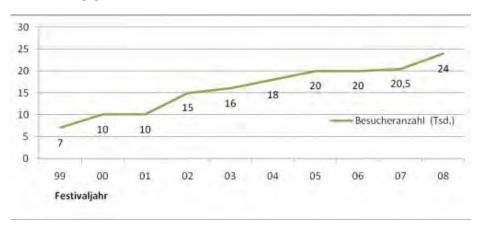




Grafik: Bildungsabschluss



#### Grafik: Einzugsgebiet



### Grafik: BesucherInnenzahlen

© Datenmaterial zur Verfügung gestellt von der Enjoy Jazz GmbH.

## Marketing und Öffentlichkeitsarbeit

Das Marketingkonzept des Enjoy Jazz Festivals setzt sich aus folgenden Maßnahmen zusammen:

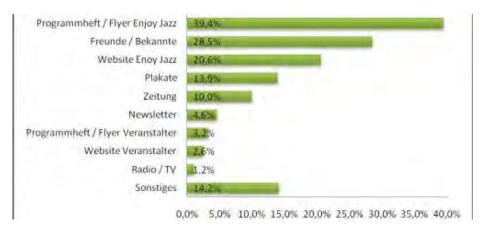
 <u>Produktpolitik</u>: Konzerte, Begleitprogramm, sehr enge Zusammenarbeit mit zahlreichen Institutionen in der Region (Kulturzentren, Kinos, Galerien, Hotels, Cafés, Restaurants, Buchhandlungen etc.)





- <u>Preispolitik</u>: Frühbucherrabatt, Festivalpass, Abonnements, Kooperation mit DB und DB Regio
- Kommunikationspolitik: Programmheft, Flyer, Plakate, Außenwerbung,
  Online Marketing inklusive Social Media (Facebook, Twitter, Blog, YouTube),
  Enjoy Jazz App, Merchandise Artikel (Enjoy Jazz CD, T-Shirts, Notizbücher
  etc.), Presse- und Medienarbeit in Zusammenarbeit mit den
  Veranstaltungspartnern
- <u>Distributionspolitik</u>: Verteilung der Flyer, Programmhefte, Plakatierung, Ticketing

Eine BesucherInnenbefragung 2009 ergab, dass vor allem das Programmheft, eine Empfehlung von Freunden/Bekannten sowie die Website primäre Informationsquellen für einen Festivalbesuch darstellen



Grafik: Informationsverhalten zum Festival

© Datenmaterial zur Verfügung gestellt von der Enjoy Jazz GmbH.

#### Zukunftsvision

Enjoy Jazz möchte die Entwicklung des europäischen Jazz fördern und vorantreiben und sich verstärkt als wichtigstes europäisches Jazz-Festival positionieren. In diesem Zusammenhang soll auch die Marke Enjoy Jazz Jugend und Nachwuchsförderung weiter ausgebaut werden, um weiterhin ein junges Publikum und neue Zielgruppen zu erreichen.

Enjoy Jazz ist stark mit der Rhein-Neckar-Region verbunden und möchte, gemeinsam mit seinen Partnern, diese Region nicht nur als eine starke Wirtschaftsregion, sondern als eine Region, die sich durch ihre kulturelle Vielfalt auszeichnet, stärken. [\*1]







Rainer Kern © SI.

Ausschließlich mittels Sponsorengelder wurde 1999 wahrscheinlich das erfolgreichste europäische Jazzfestival gegründet. Über die Entstehungsphase des Festivals, Erfolgsfaktoren wie Konsistenz und Verlässlichkeit, aber auch die Herausforderung, Zielgruppen exakt anzusprechen, spricht Rainer Kern, der als zentrale Kompetenzen für die Initiierung von Kulturkonzepten "einen langen Atem" sowie das Festhalten an den eigenen Ideen ansieht.

Das Enjoy Jazz Festival führt den Untertitel "Festival für Jazz und Anderes". Wie kam es zu diesem Titel und wofür steht er?

Der Titel drückt meine Überzeugung aus, dass die Musikrichtung Jazz die wichtigste der letzten 100 Jahre ist und vieles beeinflusst hat. Um dieser Tiefe des Eindringens in die Kunst- und die gesellschaftlichen Entwicklungen gerecht zu werden, wollte ich es mir von Start an offen lassen, nicht nur reine Jazzthemen, die im Musikladen unter Jazztiteln eingereiht sind, zu präsentieren, sondern auch jene, von denen ich der Meinung bin, dass sie im Umfeld von Jazz, in seinem Kontext, wichtig sind.

"Anderes" steht somit für den Kontext von Jazz? Ja, für jene Musik, die im Kontext von Jazz eingeordnet werden kann.

Und wie kam es zu dem programmatischen Titel Enjoy Jazz?
Als ich 1999 die Idee hatte, dieses Festival zu begründen, hatte ich für mich beschlossen, keine öffentlichen Gelder zu beantragen. Ich war damals schon viele Jahre im Kulturbereich tätig, war in zahlreichen Gremien vertreten und mit der Kulturpolitik vertraut. Da werden täglich zig Anfragen eingereicht und ich dachte mir, dann bin ich mit meiner Festivalidee halt einfach der Nächste. Daher war meine Idee immer: Einen Sponsor zu finden und mit ihm gemeinsam das erste Festival realisieren, um dann zu schauen, wie sich alles weiterentwickelt. 1999 hat SAP – mit Sitz in Heidelberg – ihr lokales Sponsoring im Zuge einer Weiterentwicklung ihrer Unternehmenskommunikationsstrategie neu positioniert. Ich las damals in der Zeitung, dass es ab nun die Möglichkeit gäbe, sich bei SAP zweimal jährlich für Sponsoring zu bewerben. Das habe ich gemacht. Am letzten möglichen Tag der Einreichung habe ich noch ein Fax mit dem Konzept zu SAP geschickt.

Also im letzten Moment – warum so spät?

Nun, ich wusste schlicht nicht, wie ich dieses Festival nennen sollte. Denn nur "Jazzfestival" – das hätte nicht gereicht. Ich hatte Glück bzw. passierte etwas Witziges: Am Tag vor Ende der Einreichfrist fuhr ich im Auto und hörte SWR2 Radio. Es lief gerade eine Wirtschaftssendung zu SAP. Der Inhalt des Berichtes war, dass SAP den in





der Mitte der 90er-Jahre aufgekommenen und gerade wachsenden Internetboom fast verschlafen hätte. Deshalb hatte die SAP eine neue Marketingkampagne aufgesetzt, um die Modernisierung und Internettauglichkeit ihrer Software und ihres Konzerns verstärkt publik zu machen. Diese Software hieß bzw. heißt R3. Und der Slogan der Kampagne lautete: Enjoy R3. Als ich das hörte, dachte ich: Das klingt gut – Enjoy Jazz! Das passt zum Sponsor, den ich ansprechen will, drückt aber vor allem auch das aus, worum es mir bei der Konzeption des Festivals ging: Jazz soll Freude machen und nicht – wie oft angenommen – Anstrengung bedeuten.

#### ... und SAP fand diese Idee gut?

Ja. Wir haben dann das erste Festival mit einer Finanzierung von 30.000 DM durch SAP gestartet. Danach – vor allem in den beiden Folgejahren – wurde diese Kooperation mit SAP ausgedehnt, es kamen neue und weitere Sponsoren dazu und erst nach einigen Jahren habe ich mich dann auch an öffentliche Stellen gewandt.

... also zu 100 Prozent aus Sponsorengeldern erstfinanziert? Erstaunlich. Wie sieht die Einnahmenverteilung heute aus?

Heute haben wir zu ca. 60 Prozent private Sponsoren, also Einnahmen durch Unterstützung bzw. Zusammenarbeit mit der Wirtschaft, etwa 30 Prozent öffentliches Geld und der Rest sind Einnahmen über den Ticketverkauf.

... weiterhin 60 Prozent Einnahmen über Sponsoren! Das ist unglaublich!
Ja, und das mag darin begründet sein, dass wir Sponsoring tatsächlich als
Partnerschaft verstehen und nicht als reine Geschäftsbeziehung. Wir beziehen den
Partner in die Entwicklung des Festivals mit ein, wir tauschen gegenseitig
Kompetenzen aus.

Bedeutet das, dass ihr mit dem Sponsor gemeinsame Aktivitätsfelder entwickelt? Ja, genau darum geht 's. Wir machen keinen Logoaustausch und dafür gibt 's Geld. Deswegen habe ich auch nie eine Sponsoringmappe oder ein konkretes Angebot, sondern ich sage immer: "Lasst uns gemeinsam entwickeln, was für Sie und uns das Passende ist." Und das funktioniert auch immer.

Aber nun wird Enjoy Jazz ja als einziges deutsches Festival im Rahmen des Kulturförderprogramms "Kultur 2007 – 2013 durch die Europäische Union subventioniert. Was sind deiner Meinung nach die Gründe dafür?

Die Programmatik von Enjoy Jazz und auch die Zusammenarbeit mit Kooperationspartnern und Beteiligten haben sich bei diesem Festival – ohne je auf einen Projektantrag zu schielen – absolut europäisch entwickelt. Und das ist aufgrund des Themas folgerichtig: Da sich der Jazz in den letzen Dekaden hauptsächlich in Europa weiterentwickelt hat, gingen die wesentlichen Impulse von Europa aus. Auch die Vernetzung und die Mitarbeit im Kontext von Enjoy Jazz sind daher europäisch. Die Ausrichtung und Struktur passt folglich exakt zu den Förderkriterien der Ausschreibung. Und aus diesem Grund – davon bin ich überzeugt – hat sich die Jury für das Festival entschieden.

Was sind die Erfolgsfaktoren des Festivals? Denn dass es erfolgreich ist, kann ja kaum bestritten werden ...

Dem würde ich jetzt nicht widersprechen (lacht). Zwei Erfolgsfaktoren sind meiner Meinung nach ausschlaggebend: Erstens Konsistenz des Konzeptes. Damit meine ich, dass der einmal eingeschlagene Weg nicht verlassen werden sollte. Wir sind stets auf den eingeschlagenen Pfaden geblieben. Das bedeutet somit Verlässlichkeit in der Qualität für das Publikum. Und zweitens der Fokus auf Enjoy. Es ist einfach ein Spaß zum Festival hinzukommen und das sozusagen bei allem: vom Begrüßungsmoment bis hin zur Musik, die dargeboten wird, den Getränken, die angeboten werden, bis letztlich hin zu jenem Moment, in dem man wieder geht. Man hat einfach einen





schönen Abend. Und das soll auch so sein.

Wie würdest du die Zielgruppen des Festivals beschreiben?
Ich tue mir schwer, jetzt mit Milieus oder Altersgruppen zu antworten, da das Festival tatsächlich keine bestimmte Gruppe nach diesen Zugehörigkeitskriterien fokussiert.
Natürlich, wenn wir die Programmpunkte z.B. vom Alter der Besucher her betrachten, gibt es schon Inhalte, die sich eher an junge Menschen oder eher erfahrene Personen richten. Aber generell ist die Zielgruppe "Menschen, die sich für Kunst interessieren". Und bzw. aber auch jene, die "noch für Kunst zu interessieren sind". Also, wenn ich jetzt sage, "Wir richten uns an alle", ist das keine Ausrede, sondern meint, dass tatsächlich auf keine bestimmte Zielgruppe hingearbeitet wird. Ausgenommen sind vielleicht jene Programmpunkte, die sich speziell an Kinder und Jugendliche richten.

#### Zum Beispiel?

Unter diesem Aspekt des Alters gibt es schon eine Differenzierung. Es gibt eine Clubreihe, es gibt eine Party-Reihe. Da sind natürlich junge Leute, ein partyaffines Publikum die Zielgruppe. Trotzdem ist unsere Programmstruktur so verwoben, dass sich auch die Milieus und Altersschichten verweben. Vor allem umso länger das Festival nun besteht, gelingt das immer besser.

2008 wurde in einer Studienarbeit der Versuch unternommen, die BesucherInnenstruktur altersmäßig und von ihrem Bildungsgrad aus betrachtet zu erfassen. Dabei hat sich herausgestellt, dass 52 Prozent eures Publikums – und fasst man Studierende in diese Gruppe hinzu – fast 70 Prozent einen akademischen Hintergrund haben. Laut einer Studie aus 2009 verfügen etwa 12 Prozent der deutschen Bevölkerung über einen akademischen Hochschulabschluss. So gesehen entspricht eure Publikumsstruktur aber keineswegs einem Querschnitt der Bevölkerung, der eine breitgestreute bzw. für "alle" repräsentative Spiegelung darstellen würde. Wie erklärst du dir den hohen akademischen Hintergrund eures Publikums?

Dass wir versuchen alle anzusprechen und nicht alle erreichen, sind zwei Paar verschiedene Schuhe. Ich hatte dazu vor ein paar Jahren ein Gespräch mit den beiden Entwicklern der Sigma-Milieu-Theorie, die in Mannheim leben. Aufschlussreich war, dass diese die Meinung vertreten hatten, dass mit einem Konzept wie dem Enjoy Jazz Festival schlichtweg nicht alle Milieus erreichen werden könnten. Das fand ich eine interessante These. Aber wir sprechen ja nicht direkt Milieus - wobei ich diesen Ausdruck und diese Einteilung so gar nicht mag – an, in die Menschen hineingeboren werden, sondern Personen mit einem gewissen Erfahrungshorizont, auf den sie zurückgreifen können. Wir erreichen unser Publikum in einem Umfeld, in dem sie leben und sich bewegen. In diesem hat die Kunstrezeption einen bestimmten Stellenwert. Und da hat der Zugang zu gewissen Kunstsparten wie zum Beispiel eben zum Jazz eine Bedeutung - oder nicht. Und ist daher sozusagen eher Menschen zugänglich, die ein hohes Bildungsniveau haben. Dort, wo diese ihre Bildung erworben haben, haben sie gleichzeitig auch die Möglichkeit dieser Kunstform zu begegnen, erworben. Und genau dem versucht Enjoy Jazz – und vor allem in den letzten Jahren – ein bisschen entgegenzuwirken. Von daher wäre es interessant – die Studie ist ja aus dem Jahr 2008 – wie und ob sich diese Zusammensetzung verschoben

Wenn du sagst, dass du "'alle' zu erreichen versucht hast": Habt ihr dann die Zielgruppe betreffend, überspitzt formuliert, euer Ziel verfehlt?

Nein. Weil das würde ja bedeuten, ich hätte ein Ziel gehabt, nämlich jenen "repräsentativen Querschnitt der Bevölkerung" durch alle Bildungsniveaus zu erreichen. Aber das war es ja nicht und das Ziel könnte ich ja nie erreichen. Ich habe mit meinem Festival nicht dafür gesorgt, dass das Niveau so verteilt ist bzw. dass die





Verteilung in Deutschland dieser Zusammensetzung entspricht. Vielmehr bin ich der Überzeugung, dass es, damit Kunst und Kultur weiterhin auf einem hohen Niveau und bei Geldknappheit in Deutschland stattfinden kann, in den nächsten Jahren eine Verschiebung geben muss. Und ich glaube, dass Enjoy Jazz diese Verschiebung unterstützen kann, alleine weil wir über und durch unsere programmatische Vielfalt verschiedene Zielgruppen ansprechen bzw. anzusprechen versuchen. Wir bringen dadurch eine Struktur ein, die Verwebungen, Quer-Zugänge und dadurch eben auch Teilnahme an Veranstaltungen ermöglicht, die sonst von bestimmten Gruppierungen in ihrer kulturellen Auswahl nicht berücksichtigt werden würden. Das heißt aus der Programmatik heraus schaffen wir Nivellierung.

Die öffentliche Kommunikation des Festivals ist sehr umfangreich. Was sind die Eckpfeiler eurer PR-Strategie?

Orientierung zu schaffen und Wegweiser zu sein. Wir legen Wert darauf unterschiedliche Formate unterschiedlich zu kommunizieren. Wir haben unterschiedliche Programmpunkte und -formate und dabei oft auch spezifische Partner wie z.B. Kooperationen mit der Universität oder eben der Wirtschaft. Aus dieser Zusammenarbeit mit Externen ergeben sich dann oft bereits unterschiedliche Kommunikationskanäle und -Formen bzw. Wege der öffentlichen Kommunikation. Also, als Eckpfeiler würde ich formulieren: Das Programm in seiner verwobenen Vielfalt wiederum differenziert öffentlich darstellen und kommunizieren, um so für unterschiedliche Publikumsgruppen Orientierung zu bieten. Denn da die meisten Inhalte, die wir anbieten, unbekannt sind, gilt es Wege und Formen zu generieren, sodass Interesse geschaffen, geweckt wird.

## ... weitere Eckpfeiler?

Eine klare Botschaft in der Kommunikation: Wir betonen, dass wir das größte und wichtigste Festival in Europa sind, dass wir an Vernetzung und an Jazz als Kunstform glauben. Und dass Jazz für uns eine sehr hochwertige Kunstform ist, die in verschiedenen Bereichen Wirkung für die Gesellschaft hat. Diese Wirkungskreise aufzuzeigen ist ein zentrales Kommunikationsziel. Wir positionieren uns als Vorreiter innerhalb der Festivallandschaft.

Auch dem Bereich Social Media wird u.a. mit einem eigenen Blog, Podcasts, Videos usw. hohe Aufmerksamkeit entgegengebracht? Welchen Stellenwert räumst du bzw. dein Team der Online-Kommunikation ein?

Diese Aktivitäten haben sich in den letzen Jahren stark gesteigert. Wir versuchen in diesem Bereich über Erfahrung laufend effektiver sein zu können. Wir werden diese Kanäle insbesondere ab diesem Jahr verstärkt nutzen..

Nutzt der Aufwand oder habt ihr den Eindruck dabei vorerst einem Trend zu folgen? Ehrlich gesagt frage ich mich das auch immer wieder. Ich glaube, hier fehlen uns einfach noch die Kennzahlen, um Nutzen im Verhältnis zu Aufwand valide einschätzen zu können. Aber ich denke, auch hier muss man geduldig sein und auch einen langen Atem haben. Das heißt einfach ausprobieren und abwarten, um dann laufend aus den Erfahrungen heraus immer effektiver werden. Unsere Aktivitäten auf Facebook haben zum Beispiel stark zugenommen, nicht nur von der Quantität her. Wenn auf unserer Seite zum Beispiel kommuniziert wird, dieser oder jener Künstler kommt, wird darauf sofort in der Community reagiert und diese Meldung diskutiert. Längerfristig halte ich diese Medien für die Publikumsbindung sehr wichtig.

Nach 13 Jahren Erfolgsgeschichte Enjoy Jazz Festival, das du selbst gegründet hast und seither als Leiter verantwortest: Worin sieht du – wenn überhaupt – noch Optimierungspotential?

Vor allem in der Kommunikation. Ich glaube, dass das Publikum Enjoy Jazz als Marke





mittlerweile so ernst nimmt und mag, dass es gerne etwas davon mitnehmen würde, Teil des Ganzen werden würde. Wir haben zum Beispiel begonnen Konzerte aufzunehmen und als CD zu veröffentlichen. In diesem Bereich, im Verkauf von festivalaffinen Produkten, ist noch sehr viel Potential vorhanden.

Was waren deine persönlich schönsten Momente und Höhepunkte in der Festivalgeschichte?

Für mich war tatsächlich einer der Höhepunkte das Ornette Colemen-Konzert 2005, das dann später als CD veröffentlicht wurde und in den USA den Pulitzerpreis bekommen hat. Abseits vom Preis war das für mich das schönste und unglaublichste Konzert, das ich je gehört und gesehen habe. Dies war einer der prägendsten Momente meiner Konzerttätigkeit und umschreibt auch jene Momente in jedem Festival, die ich als Höhepunkte ansehe: Wenn das Publikum so erfüllt wie ich damals nach Hause geht. Wenn das Publikum anders geht, als es gekommen ist. Das ist für mich das Schönste.

Und zum Abschluss: Welchen Tipp kannst du angehenden KulturmanagerInnen noch mit auf den Weg geben?

Durch das Tun – und vor allem auch durch das Scheitern – lernen. Ausprobieren. Und bei den eigenen Ideen und Konzepten bleiben. Die zentrale Botschaft: Glaub an dich und lass dich nicht von deiner Überzeugung abbringen. Also: einen langen Atem haben!

## //Literaturnachweise

\*1 Weiterführende Links:

 $Of fizelle\ Website: www.enjoyjazz.de$ 

Auf Facebook unter: www.facebook.com/enjoyjazz

Auf Twitter unter: twitter.com/\_enjoyjazz

Videochannel auf Youtube: www.youtube.com/enjoyjazzfestival





## //Siglinde Lang

# Practice\_ "Hunt oder Der totale Februar"

2005 startet die Erfolgsgeschichte des Theaters am Hausruck

"Was die widerborstigen Theateraktivisten vom Hausruck für die Region leisten, kann man gar nicht wertvoll genug einschätzen."

— Edmund Brandner, OÖN 2010

Im Februar 1934 schossen Österreicher auf Österreicher. Sozialdemokraten gegen Christlich-Soziale, Schutzbund gegen Heimwehr. Demokratie gegen Ständestaat. Verzweiflung gegen Verachtung. Tote auf beiden Seiten! Besonders heftig waren die Kämpfe im Hausruck. Furchtbarer und zynischer Höhepunkt war die Erschießung von vier Schutzbund-Sanitätern im Kinosaal des Arbeiterheimes Holzleithen: "Hausruckwald Action" mit abstoßendem Drehbuch. Eine Ermordung ohne Urteil, seither ungeklärt! Mitten im Fasching Standrecht, Mord auf geschmückter Bühne. Lampions als Totenmonde, Lametta als Orden der Justifizierten! Bis heute ein Aufreger in der Region. – Und Stoff für das bedeutendste Theaterereignis im Jahr 2006 sowie Startschuss für eine kulturelle Erfolgsgeschichte im oberösterreichischen Hausruckviertel! \*(1)



"hunt oder Der totale Februar" – Trailer

## Die Region !Hausruck" als Ort des Vergessens

Der sich hinter Gaspoltshofen abrupt auftürmende Bergkamm, der Hausruck, macht seinem Namen alle Ehre. Immer wieder rutschen "Leiden" (ugs. für Hänge) und Häuser müssen rücken. Diese Bewegungen können, gemeinsam mit den unzähligen Dellen im Wald, verursacht durch Einbruch alter Bergwerksstollen, metaphorisch für die Bewegungen im Umgang mit heimischer Geschichte gelesen werden. Verwerfungen tun sich auf, Risse entstehen. "Unter Tage", "im (politischen) Alltag untergegangen". Die dunklen Orte im Hausruck als Allegorie zu bewusst getilgten Ereignissen. Der Versuch, Flurschäden billig zu bereinigen, als Gleichnis für die Handlungsweise von Politik, Gesellschaft und Individuum. Noch bevor die Wahrheiten der Vergangenheit gehoben und geborgen werden können, werden sie unter großer Eile verborgen, verdrängt und zugeschüttet, so werden "Hohlräume der Geschichte" geschaffen. Jedenfalls funktionierten diese "natürlichen" Ablenkungstaktiken beinahe 70 Jahre bestens. Bis zum Jahre 2002.

Initiative zur Aufarbeitung einer "vergessenen Geschichte"

In diesem Jahr 2002 wurde in Ottnang durch die Kulturschaffende Ingeborg Aigner die Idee geboren, die blutigen Ereignisse des Februar 1934 in einem dokumentarischen Theaterstück aufzuarbeiten. Diese Idee reifte gegen Ende 2002 zu einem EU-Leader+-Projekt. Trotz Projektgenehmigung des Landes Oberösterreich







drohte die Umsetzung an finanziellen Hürden zu scheitern. Roland König, Tourismusverbandsobmann und SPÖ-Mandatar in der Gemeinde Wolfsegg, nahm die Idee auf und trieb sie gemeinsam mit Bürgermeister Söser in der eigenen Fraktion voran. Diese sponserte die erforderlichen Eigenmittel in der Höhe von 7 500 Euro. Die Gründung des Vereins "Theater Hausruck" erfolgte im Juni 2004.



Hausruck-Region

### Ein Kohlebrecher als theatrale Kulisse und thematischer Bezugsraum

In Kohlgrube, einem früher von Bergarbeitern und deren Familien bewohnten Ortsteil von Wolfsegg, bot sich ein einzigartiger und faszinierender Ort für das Theaterprojekt an, der für die Geschichte Pate stehen konnte. Ein Theaterraum, der Monumentalität, Erhabenheit und gleichzeitig schlummernde Brutalität ausstrahlt. Zu Gesicht bekommt man ihn erst nach Durchschreiten eines ihn umwuchernden Waldstücks am tiefsten Punkt des Dorfs. Der archaisch anmutende Betonsaurier wurde 1922 als 20 Meter hohe, 22 Meter lange und neun Meter breite Kohlebrech- und Sortieranlage errichtet und war bis 1968 als solche im Einsatz. Nach dem Ende des Braunkohlebergbaus verkam der Brecher zum Symbol für den Niedergang der Region. Eine vordergründig sinnentleerte Architekturskulptur, ein Betonskelett, um das sich niemand kümmerte: In keinem Architekturführer erwähnt, aus dem Bewusstsein der Bevölkerung gelöscht, als Schandfleck abgestempelt und im Wald versteckt.

Bühnenbildgestaltung in Kooperation mit Studierenden der Kunstuniversität Linz und tatkräftigen Helfern von vor Ort

Die ungesühnten Morde des Jahres 1934, der Niedergang des Bergbaus und dieser Betonsolitär, von den aus Wolfsegg stammenden Brüdern Mag. Peter Weinhäupl, kaufmännischer Direktor des Leopold Museum Wien, und Dipl.-Ing. Wolfgang Weinhäupl, Architekt, im Jahre 2000 ersteigert und so vor dem völligen Verfall gerettet, gaben dem Projekt Strahlkraft und waren gleichsam die Initialzündung für die Theaterarbeit am Brechergelände. In monatelanger Arbeit wurde das Areal von StudentInnen der Linzer Kunstuniversität für Franzobels Stück adaptiert. Es wurde entwässert, beschottert und verkabelt. Bühnen-Aufbauten und eine Holztribüne für 700 BesucherInnen wurden geschaffen, Schienen wurden verlegt. Es wurde gemäht, gehämmert, gestemmt und - wie im Hausruck üblich - geflucht. Bergsteiger und Bergmänner, Pensionisten, Arbeitslose, Feuerwehrleute und viele andere Freiwillige aus der Region halfen mit, ein bizarres Naturtheater zu erschaffen, das einen vor schroffer Schönheit erschaudern lässt. Ein Relikt aus einer Zeit, in der Kohleschaufeln noch etwas völlig anderes war als heute. Ein vormaliger "Schandfleck" sollte sich in der Folge durch dieses gemeinsame Anpacken explosionsartig zum allseits geschätzten Symbol einer Region mit Industrie- und Arbeiterkulturtradition mausern. Von Beginn an wurde der Brecher zum Logo und Banner für das Theater Hausruck.

Zusammenarbeit von Profi-SchauspielerInnen und LaiendarstellerInnen als Basis einer partizipativen Theaterproduktion

Für die Idee eines zeitgeschichtlich-politischen Theaters auf historischem Boden





konnten sich Schauspielstar Karl Markovics, Lokalmatador Franz Froschauer und die Burgtheatermimin Stefanie Dvorak auf Anhieb begeistern. Dazu kamen über 250 LaiendarstellerInnen, Bergknappen, MusikerInnen und freiwillige HelferInnen aus der Region. Aus einer Gegend, die nicht nur landschaftlich reizvoll, sondern auch eine sehr geschichtsträchtige ist. Aufgrund des konfliktreichen Nebeneinanders von ländlich-bäuerlicher und bergindustrieller Prägung, der geografischen Lage und der ausgeprägten Freiheitsliebe der tief in ihrer Heimat verwurzelten Menschen barg die jüngere Geschichte viele politische Konflikte und menschliche Tragödien, unzählige HausruckerInnen gerieten unter die Räder politischer Machtkämpfe und wurden unter ihnen zermalmt. Der Hausruck ist damit aber auch ein Ort, der für theaterarchäologische Grabungen wie geschaffen ist. Die vielen, zum Teil vergessenen und gern verdrängten Ereignisse der letzten hundert Jahre stempeln den Hausruck zu einem verwunschenen, fast mystischen Gebiet. Eine Gegend, die Stoff für engagiertes politisches Theater zu bieten weiß.

















Bildquelle: Theater Hausruck mit freundlicher Genehmigung von Chris Müller

## Intensive inhaltliche Auseinandersetzung im Vorfeld der Theaterpremiere

Die Töchter und Söhne dieses Landstrichs wurden aufgerufen, mitzumachen und schließlich gecastet. Um die AkteurInnen auf "Hunt oder der totale Februar" vorzubereiten, wurden in Workshops ein ganzes Jahr lang Texte geprobt, "die Zeit" und deren Charaktere von den DarstellerInnen verinnerlicht. Besonders intensiv war die Auseinandersetzung mit dem zeitgeschichtlichen Hintergrund sowie dem gegenwärtigen politischen Diskurs zum Thema "Bürgerkrieg 1934". So wurden Zeitzeugenabende, Diskussionsrunden und Lesungen veranstaltet. Der ehemalige sozialdemokratische Spitzenpolitiker Casper Einem las "So starb eine Partei" von Jura Soyfer und diskutierte anschließend in einem übervollen "Arbeiterheim Thomasroith". Dr. Thomas Hellmuth, Assistent am Institut für Neuere Geschichte und Zeitgeschichte der Kepler Universität Linz, leitete ein diskursives Wochenende für historisch interessierte Laien in Ottnang, das durchaus brisante Eruptionen parat hatte: So bestieg ein über 80-jähriger Zeitzeuge die Bühne mit einer Stahlrute, erklärte deren Einsatz und Handhabung, dazu kamen jede Menge fiebrige Pro- und Contrabeiträge aus dem Publikum. Zahlreiche Dokumente wurden gesichtet und mit einem schwarz-roten Oldtimerbus, dem sogenannten "Geschichtstaxi", historische Schauplätze besucht. Die Funde dieser theater-archäologischen Reisen wurden zu Tage gefördert, besprochen und einiges davon in das Vorhaben mit eingewoben.

## Auszeichnungen (auch) für Engagement und Risikobereitschaft

Beim traditionsreichsten und begehrtesten österreichischen Theaterpreis Nestroy war "Hunt" mit dem Spezial- und dem Autorenpreis das erfolgreichste Theaterstück 2005, erfolgreicher als etwa das Burgtheater und sämtliche Festspiele. Im darauf folgenden Jahr wurden dem Stück der Oberösterreichische Bühnenkunstpreis und der regional vergebene VöcklaKultur-Award verliehen. Alles nicht erwartete Auszeichnungen, die zeigen, was mit Engagement und Risikobereitschaft alles möglich ist. Die Theateraufführung von "Hunt oder Der totale Februar" war aber nicht nur ein preisgekrönter Erfolg bei Presse, Publikum und JurorInnen, sondern ist auch der Beweis dafür, dass Sommertheater kritisch, sperrig, politisch offensiv UND erfolgreich sein kann. Die insgesamt 12 000 BesucherInnen wurden zu GeburtshelferInnen eines neuen Typus von Polittheater. Immer in klarer Abgrenzung zum Schickeria-Treff in Salzburg und zur Nostalgie-Sause in Mörbisch.

## Erfolgsrezept: Gelebte Partizipation, Professionalität und angewandte Kunstvermittlung

Der Erfolg des Theater Hausruck basiert nicht zuletzt auf den grandiosen Leistungen der DarstellerInnen – Profis wie Laien. Die Zusammenarbeit namhafter SchauspielerInnen mit spielfreudigen Menschen aus der Region imponiert nicht nur dem Publikum, sondern bewirkt in diesem hochprofessionellen Theaterumfeld auch





eine Qualifizierung der LaiendarstellerInnen. Anders formuliert: Angewandte Kunstvermittlung, die weit über das Niveau typischer Sommertheaterunterhaltung hinausgeht.

#### >> Auszug/Einblick Gastvortrag zu Gelebte Partizipation

C: Genau! Das war das Ganze! Wir haben uns überlegt, wie kann man die Leute einbinden und was ist mehr als Kunst. Also wenn ich jetzt nur Beleuchter und Leute einladen darf, die Profis sind, war uns eine Säule klar: wir nehmen Stars oder Profis, die davon leben und wir nehmen Laien und wir führen die zwei zusammen und wir schauen was passiert. Und da haben Bauern mitgespielt, Ärzte, alle Berufsgruppen, Feuerwehren, die gegen Ausländer waren, dann aber fürs Theater Hausruck; also es haben 200 Leute mitgespielt, die sich noch nie vorher getroffen haben, aber ein gemeinsame Ziel [vor Augen haben], wir machen die Produktion. Und das ist immer gut, weil ihr weniger Werbung braucht, weil die Leute unfassbar viel reden – Richtiges, Falsches, was dazu dichten, du kannst dir jeden Flyer sparen wenn du Leute dazu lässt, die große Fangemeinden haben oder große Organisationen wie Feuerwehren – ist immer ein guter Tipp! Nehmt sie mit! Erzählt es ihnen, auch wenn sie es nicht verstehen, aber schaut, dass sie dabei sind, weil es unglaublich befruchtend ist und es breitet sich unglaublich schnell aus.

Das betrifft auch die Einbindung regionaler Musikschaffender (Komposition der Theatermusik durch den ortsansässigen Musikers Rupert Schusterbauer und Live-Darbietung durch regionale Ensembles) und Theaterbegeisterter (Dramaturgie, Mitarbeit Bühnenbau, Bühnenbild, Maske und Kostüm). Der Kunstvermittlungs-Ansatz des Theater Hausruck ist ein bewusst integrativer: Jugendliche, Erwachsene, SeniorInnen, Menschen mit Behinderung entwickeln und tragen die Produktionen in bedeutendem Ausmaß mit. Hier vollzieht das Theater Hausruck Pendelbewegungen zwischen Realität und Fiktion, zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Mahnmal und Volksstück. Vor und hinter den Kulissen stemmen sich AkteurInnen mit politischem Bewusstsein gegen das Vergessen, betätigen sich gleichsam als BildhauerInnen und formen eine soziale Skulptur, die trotz oder wegen ihrer bewusst regionalen Verankerung internationales Aufsehen hervorruft. Sie setzten 2005 einen vibrierenden Dynamo in Gang, der in den Folgejahren nicht nur einen Strom von BesucherInnen erzeugt, sondern auch regionalwirtschaftlich wichtige Impulse gegeben hat.

Theater gegen das Vergessen – aus und mit der Region!

Durch den Mut der Theaterverein-Verantwortlichen und durch den Einsatz hunderter engagierter Menschen war und ist es möglich, an einem verloren geglaubten Ort die allzu nahe Geschichte freizulegen und die Frage des Umgangs mit den historischen Ereignissen aufzuwerfen. Auch bei den Folgeproduktionen – wie etwa "Zipf", "A Hetz" oder "EAT" wurde interdisziplinär, ganzjährig und zum großen Teil ehrenamtlich geforscht. Das Team folgte weiterhin dem Grundprinzip: Theater gegen das Vergessen aus und vor allem mit der Region zu machen. Und das höchst erfolgreich!

Auszug aus dem Gastgespräch mit Chris Müller zu Theater am Hausruck

Gastgespräch mit Chris Müller am 9.3. 2012 im Rahmen der Lehrveranstaltung "Berufsfeld Kulturmanagement"







© Pia Streicher

Im Interview haben wir Chris Müller speziell zu der Entstehung jener Theaterproduktionen befragt, die aus aktuellen Themenstellungen und stets in Bezug auf lokale Kontexte entwickelt und realisiert worden sind. Dass dabei – die sonst zumeist bevorzugt voneinander getrennte – organisatorische und künstlerischen Konzeption und Umsetzung eng miteinander verwoben ist, beschreibt Chris Müller als den Mehrwert des Theaters am Hausruck.

Seit 2005, aber vor allem ab 2008, habt ihr jedes Jahr eine aktuelle gesellschaftliche Fragestellung thematisch aufgegriffen: Wie hat sich der Prozess der Ideenentwicklung für die Theaterproduktion gestaltet?

Zuerst gab es zumeist die Phase der Ideengeburt. Grundideen sind aus meiner Auseinandersetzung mit aktuellen Geschehnissen in der Region, in der ich ja selbst lebe, entstanden. Dann sprach ich meine Idee und den gedanklich skizzierten möglichen Inhalt (mit Georg Schmidleitner, unserem Regisseur) ab. Georg forderte dann stets: "Gib mir Bilder, Bilder, Bilder". Er verlangte nach Metaphern. Es folgten sehr intensive Gespräche, die ich als die politische und konzeptionelle Ebene beschreiben würde. Wir suchten gemeinsam nach Vergleichen und Differenzen zu anderen Theaterstücken, um die Idee theatral einzufassen und mit bereits bekannten Projekten abzugleichen. So entwickelten wir unsere Idee gemeinsam weiter. Wenn dann ein erstes konzeptionelles Gerüst stand, tauchten wir rasch – es bestanden ja keine langen Vorlaufzeiten – in die organisatorische Ebene. Ab hier arbeiteten wir sehr prozesshaft.

Was bedeutet "prozesshaft arbeiten" in diesem Zusammenhang?
Bis 2008 gab es die beiden Autorenstücke "Hunt" und "Zipf". Ab 2008 haben wir gerade diese Autorenschaft zu zerbrechen gesucht. Das hat sich als unser Konzept für das Theater entwickelt. Wir wollten sozusagen selber "Theatergeschichte schreiben". Wir versuchten Geschichten zu finden – meinerseits vor allem regional recherchierte Geschichten und Bezüge. Georg begab sich dann oft auf die Suche nach kontextuellen Bezügen aus der Mythologie oder Kulturgeschichte. Diese beiden Ausrichtungen haben sich dann oft bestens zusammengefügt. In Folge war es meine Aufgabe, all diese Gedanken und Bezüge in die Konzeption mit einzufassen. Die Details, die Gestaltung vor Ort und konkrete Abstimmung waren dann wieder Georgs Part. Generell: ein gutes Doppelpassspiel zwischen Georg und mir.

Und wie hat sich dieser Prozess weiterentwickelt?
In einem nächsten Schritt hat sich vor allem Stefar

In einem nächsten Schritt hat sich vor allem Stefan Brandtmayr, der als Stage-Designer für die Bühnengestaltung zuständig war, mit seinen Ideen und Vorstellungen eingebracht. Und ab hier hat sich der Prozess stets überlappend und überschneidend gestaltet: Reale und gegebene Fakten wie z.B. Schauplätze, regionale





Strukturen oder auch zeitliche Abläufe mussten kontinuierlich mit der Fiktion, unserer ursprünglichen Idee, abgeglichen werden. Wir konnten mit unserem Konzept nicht einfach wie auf einer Bühne einen Ablauf nach konzeptionellen Vorgaben umsetzen. Der Organisationsprozess ist eng mit dem inhaltlichen Substrat verbunden und verschränkt. Die Ebene der Realität ist somit ein wesentlicher Faktor. Dieses Konzentrat aus Realität und Fiktion ist dann das Theater am Hausruck.

Das Ganze ist dann mehr als die Summe seiner Teile?

Exakt. Die gesamte Produktion ist wie ein Zusammenziehen von verschiedenen Tauen. Zahlreiche verschiedene Stränge – fiktional und real – fließen zusammen. Und als Koordinator drehst und wendest du diese Taue, ziehst sie schließlich zusammen und irgendwann sind diese Taue als Strang so stark verbunden, dass du exakt den roten Faden hast. Das ist das Prozesshafte in der Produktion.

Nochmals anders gefragt: Inwiefern hat der gesamte Organisationsprozess – im Zuge von Kooperationen, möglichen Fördergeldern, Zu- und Absagen bei z.B. Räumen oder Genehmigungen für öffentliche Plätze – Einfluss auf die rein künstlerische Gestaltung und Produktion?

Wir versuchen gleich von Beginn an beide Ebenen mitzudenken. Denn Organisation und künstlerische Produktion sind nicht zu trennen. Wir arbeiten mit einer Vision, mit einem großen leuchtenden Bild. Und dann gleichen wir – durch organisatorische Entwicklungen sowie gestalterische Ideen – bestehende und sich entwickelnde Gegebenheiten mit und auf dieses Bild ab. Diese Abstimmung gilt es als künstlerischer und organisatorischer Leiter stets im Kopf zu behalten.

Wie würdest du deine Rolle beim Theater am Hausruck nachträglich beschreiben? Mittelfeldmotor. Also – wie im Fußball – derjenige der nach vor und nach hinten arbeitet und den Laden im Zaum hält (lacht).

Welches Ziel hat das Kernteam mit dem Theater Hausruck verfolgt?

Dem Publikum die Hand geben und gemeinsam dorthin gehen, wo bisher noch keiner war. Mir persönlich ging es eigentlich niemals primär um das Theater. Es hätte auch eine andere künstlerische Form sein können. Mir, aber ich denke uns allen, ging es vor allem darum, Neuland zu betreten. Georg hat dabei natürlich die Entwicklung des Theaters interessiert. Und Roland, aber auch mir, ging es natürlich auch ganz stark um eine regionale Entwicklung.

Der lokale Kontext und die aktive Mitgestaltung durch BewohnerInnen der Region hat jede eurer Produktionen geprägt. Wer konnte sich wie an euren Projekten beteiligen?

Es gab zahlreiche Möglichkeiten sich zu beteiligen. In der Mitwirkung als DarstellerIn und HelferIn. Aber auch als BotschafterIn und Generator. Durch die Einbindung in die Produktion waren viele als Sprachrohr, ja als lebendiger Flyer für das Stück unterwegs. Das hat sich auch als sehr positiver PR-Effekt herausgestellt.

Wie habt ihr darüber hinaus mit und in der Region das Projekt kommuniziert?

Vor allem auf einer persönlichen, aber auch politischen Ebene: Wir haben Vorträge in Wirtshäusern, bei regionalen Veranstaltungen, bei Festen, in Vereinshäusern, bei der Feuerwehr usw. gehalten. Wir sind von Ort zu Ort gezogen, damit auch in der Region spürbar wird: Da passiert was! Es wurden auch sogenannte "Botschafter" ernannt, die praktisch jeden in der Region kennen und mit den Leuten bereits vorab über das Projekt, die Idee sprechen. Auch die Laiendarsteller entsprachen diesem Botschaftersystem. Wir sagten immer: Ihr und wir – das ist Theater Hausruck. Als Bestandteil des Projektes kommunizierten Beteiligte dann aus ihren persönlichen Erfahrungen heraus nach außen. Dann gab es Versammlungen, da wurde die Presse eingeladen, einzelne Geschichten wurden vorab lanciert. Und vieles mehr. Aus der





Region heraus haben wir die Kreise der Kommunikation dann laufend erweitert.

Kannst du abschätzen welche finanziellen Auswirkungen das Projekt für die Region hatte?

Etwa 2,1 Millionen Euro sind seit 2005 nachweislich durchgerechnet in der Region geblieben – an Umweg-Rentabilität sowie an direkten Zahlungen an Kooperationspartner und Partner vor Ort. Wir haben immer darauf geschaut, dass der Großteil, rund 90 %, an Schlossereien geht, an Grafiker, etc.

Und wie würdest du den Effekt auf die Bewohner vor Ort beschreiben? So eine ausgedünnte, vergessene Region wie der Hausruck wird öffentlich zumeist negativ rezipiert: Als eine Region, in der die Leute wegziehen. Dort wird auf einmal dann ein Gefühl kreiert. Dieses Gefühl würde ich mit Stolz beschreiben. (\*1)

Chris Müller, geb. 1973 in Gmunden. Studium der Bildhauerei/Transmedialer Raum an der Kunstuniversität Linz.

Freischaffender Konzeptkünstler und Kulturmanager mit ausgeprägtem politischem Bewusstsein. 2005 bis 2011 Intendant des Theater am Hausruck, seit 2012 Künstlerischer Leiter der Tavakfabrik Linz.

## //Literaturnachweise

\*1 Weiterführende Links:

Theater Hausruck: http://www.theaterhausruck.at/
Hunt oder Der totale Februar: http://de.wikipedia.org/wiki/Hunt\_oder\_Der\_totale\_Februar
Hunt oder Der totale Februar – Trailer: http://www.youtube.com/watch?v=mYQP3OjRycw
Chris Müller: http://www.chrismueller.at/?p=1385

#### //Fussnoten

\*1 Der Artikel ist eine gekürzte und überarbeitete Ausgabe von: Müller Chris: Von den Schmauchspuren des Bürgerkriegs zum Theaternebel. Online unter: http://www.theaterhausruck.at/html/?p=486.





# //Julia Jung

# Notes Ansichtssache

Ein Tag auf der dOCUMENTA (13)

Diese maßgebenden Ausstellung für zeitgenössische Kunst entführte mich in heterogene, teils undefinierbare Gefühlswelten und beeindruckte nebenbei durch ihre erstklassige Organisation. Diese wunderbare Erfahrung möchte ich mit euch, liebe Leserinnen und Leser, teilen und lade auf diese Reise durch die am dOCUMENTA-Gelände zur Landschaft gewordene künstlerische Gesellschaftkritik ein.

Donnerstag, 9. September 13.21 Uhr: Bahnhof Kassel-Wilhelmshöhe, Sonnenschein Der Zug fährt in den Kasseler Bahnhof ein. Meine Aufregung ist groß, da ich nicht weiß, was mich in der dOCUMENTA-Stadt erwarten wird. Ich betrete unbekannten Boden, weiß aber sofort, hier bin ich richtig, denn der sonnengelbe Pfeil mit der Aufschrift "Zur dOCUMENTA" ist unübersehbar. Das Leitsystem lotst mich vorerst in die Ankunftshalle, wo ich sofort einen Informationsschalter des mit dOCUMENTA-Brandings versehenen Kasseler Tourismusmarketings entdecke. Nachdem ich weder eine Unterkunft noch ein Ticket für die Kunstausstellung und schon gar keinen Plan von der Stadt habe, soll dies meine erste Anlaufstelle sein.

Ich trete ein und werde höflich empfangen. Die freundliche Dame folgt der Schilderung meiner Situation, hebt daraufhin den Hörer ihres Telefons ab, wählt eine Nummer, wechselt einige Worte mit der Person am anderen Ende der Leitung. Nach dem Telefonat meint sie, heute sei wohl mein Glückstag, denn sie habe für mich eine nette und preiswerte Privatunterkunft bei einer älteren Dame gefunden, die idealerweise zwischen Bahnhof und dOCUMENTA-Gelände liege.

Beruhigt, da mit Dach über dem Kopf, löchere ich die freundliche Dame mit Fragen zur Kunstausstellung: Wer wo ausstellt? Wie ich mich am besten zwischen den Ausstellungsorten bewegen kann? Wie viel Zeit ich in etwa benötigen werde? Was besonders zu empfehlen wäre et cetera pp? Geduldig und kompetent gibt sie mir auf all meine Fragen Auskunft. Zum Schluss des Gesprächs erhalte ich noch einen Stadtplan, wo die Dame mir meine Unterkunft einzeichnet, eine Übersicht der Schauplätze inkl. der AusstellerInnen sowie eine Broschüre mit allgemeinen Informationen zur dOCUMENTA mit einem Tagesprogramm. Bestens ausgestattet bedanke ich mich und bahne mir den Weg zu meiner Unterkunft.

Donnerstag, 9. September 13.49 Uhr: Wilhelmshöher Allee, ein paar Wolken ziehen auf

Neugierig aber zielstrebig marschiere ich zu meiner Herberge, während die ersten Eindrücke der grünen dOCUMENTA-Stadt auf mich wirken: "Überall Kultur".









Plakat: Überall Kultur

Donnerstag, 9. September 14.13 Uhr: Unterkunft, immer mehr Wolken ziehen auf Ich klingle und die sympathische Stimme einer älteren Dame begrüßt mich. Meine Vermieterin öffnet mir die Tür und zeigt mir die Wohnung, in der ich mich einquartieren darf. Dabei tauschen wir ein paar Nettigkeiten aus und finden sogar eine Gemeinsamkeit – die Freude am Reisen. Auf der diesjährigen dOCUMENTA sei sie jedoch noch nicht gewesen, sie bevorzuge den antik-klassischen Kunststil, erzählt sie und vertraut mir den Wohnungsschlüssel an. "Viel Vergnügen!" wünscht sie mir noch und verschwindet.

Donnerstag, 9. September 14.36 Uhr: Wilhelmshöher Allee, bewölkt
Nachdem ich mein Gepäck abgestellt und mich auf den Weg zum ersten
Hauptschauplatz begeben habe, wird meine Aufregung immer größer. Der
Hauptbahnhof wird auserkoren, da er nicht weit von meiner Unterkunft entfernt
liegt. Je näher ich dem Ausstellungsgelände komme, desto ungeduldiger werde ich;
was wird mich dort erwarten?

Donnerstag, 9. September 14.51 Uhr: Hauptbahnhof, leichter Regen Ticket erworben. Rucksack abgegeben.

Donnerstag, 9. September 15.03 Uhr: Hauptbahnhof – Nordflügel, noch immer leichter Regen

Nun stelle ich mich an der Warteschlange des fabrikähnlichen Nordflügels an. Nach kurzer Zeit betrete ich den Nordflügel und finde mich in einem white cube wieder, in welchem Bilder, Skulpturen, Bücher und andere Dinge an für die übliche Lesart einer Ausstellung ungewöhnlichen Positionen zu finden sind; ja sogar leicht versteckt. Somit ist Aufmerksamkeit beim Vorantasten durch die venue gefordert. Der Weg setzt sich, diesem Prinzip folgend über mehrere Stockwerke fort, wobei es auch komplett abgedunkelte Räume zu entdecken gibt, wo Videos abgespielt werden: Man sieht Berge und Palmen – irgendwie wirken sie beruhigend auf mich. Die letzten Stufen führen in ein scheinbar baufälliges Dachgeschoß. Auch hier liegen Schätze verborgen. Die vom amerikanischen Medienkünstler Michael Portnoy konzipierte Ausstellung überzeugt mich und hinterlässt einen tiefen Eindruck.

Donnerstag, 9. September 15.37 Uhr: Hauptbahnhof – Nordflügel, Scheinwerferlicht Mit geschärftem Blick setze ich meine Entdeckungsreise durch den Nordflügel fort, bis ich zu einem im Verborgenen liegenden Eingangstor gelange. Eine Entdeckung, die jedoch bereits viele BesucherInnen vor mir gemacht haben, und so stehe ich in einer längeren Warteschlange. Immerhin gilt es zu ergründen, was sich hinter diesem Tor verbirgt.





Donnerstag, 9. September 15.48 Uhr: Hauptbahnhof – Nordflügel, noch immer in der Warteschlange, Sonnenstrahlen scheinen durch die alten Fabrikfenster Das Einlassprinzip erfolgt schubweise und wird von zwei Frauen des unüberblickbar großen dOCUMENTA-Personals geregelt. Während des Wartens versuche ich mich mithilfe des Plans etwas zu orientieren und meine weitere Tour vorzubereiten. Dicht an dicht gedrängt komme ich nicht umhin, dem Gespräch des deutschen Pärchens vor mir zu lauschen und empfinde Verständnis für die ungeduldigen Blicke der italienischen Kleinfamilie hinter mir.

Donnerstag, 9. September 15.54 Uhr: Hauptbahnhof – Nordflügel, hinter dem Tor, Dunkelheit

Schließlich ist es so weit: Ich betrete einen dunklen, quadratischen Raum, dessen einzige Ausstattung eine Holzfigur und einige Sessel sind. Als sich der Raum mit Menschen füllt, startet die Multimedia-Installation: Ein Schwarzweißfilm wird zeitversetzt auf alle vier Wände projiziert. Elemente der afrikanisch-kolonialistischen Vergangenheit mischen sich mit physikalischen und astronomischen Experimenten. In William Kentridges Performance Die Ablehnung der Zeit werden marginale Abänderungen und Verschiebungen erkennbar, die wiederum die Zeitachse aufzubrechen scheinen und diese, vom Menschen geschaffene Maßeinheit, in Frage stellen.

Donnerstag, 9. September 16.15 Uhr: Hauptbahnhof-Gelände, stark bewölkt Ich setze meine Exkursion fort und finde mich im Südflügel wieder.

Donnerstag, 9. September 16.42 Uhr: Südflügel, bewölkt Schauplatz Indien. Erneut werden zwei Filme in einem Raum an gegenüberliegenden Wänden abgespielt. Die Installation *Between the Waves* von Tejal Shah zeigt menschliche Einhörner; "reine" Lebewesen, die allerdings aus den riesigen Müllhalden, die sie zu ihrem Lebensumfeld auserkoren haben, auferstanden zu sein scheinen. Sie bewegen sich auf Müll, tanzen darauf, schmücken sich damit; daneben werden historische, spirituelle und wissenschaftliche Diskurse eröffnet, die ebenso unbeantwortet stehen bleiben.

Donnerstag, 9. September, 17.23 Uhr: Hauptbahnhof – Gelände, Sonnenstrahlen ringen sich durch die Wolkendecke

Ich bin hungrig. Auf dieses menschliche Bedürfnis ist das dOCUMENTA-Team selbstverständlich gut vorbereitet. Es gibt unterschiedliche Möglichkeiten, sich am Gelände mit Köstlichkeiten aus biologischer Landwirtschaft zu stärken; beginnend mit vollständigen Menüs in Restaurants, untergebracht in Gewächshäusern, über kleine Snacks bis hin zu "Gemüse to go" im Glas. Alles im Sinne einer Nachhaltigkeit und eines bewussten Lebens. Ich gönne mir ein Stück Mangold-Quiche – mhhhm lecker!

Donnerstag, 9. September, 18.02 Uhr: Kurfürstenstraße, Sonnenschein und Wolken wechseln ab

Gestärkt mache ich mich auf den Weg zum sogenannten "Kaskade"-Kino; eine *venue* abseits der Hauptschauplätze. Hier wartet eine Performance des zeitgenössischen Tänzers Jérôme Bel darauf, von mir entdeckt zu werden.

Donnerstag, 9. September, 18:16 Uhr: Kaskade-Kino, Dunkelheit Tatsächlich bekomme ich erneut eine filmisch festgehaltene Performance präsentiert: Disabled Theater – 2 Dances. Dauer: acht Minuten. Zwei Solovorstellungen für Menschen mit Down-Syndrom. Zuerst tritt der selbstbewusste junge Mann auf die Bühne; er beginnt sich, zu technoiden Klängen zu bewegen. Sein Tanz intensiviert sich, wird dynamischer, vereint sich mit dem Beat; es macht den Anschein, als würde er sich in genussvoller Ekstase befinden und diese bis zum





Äußersten treiben – dann verstummt die Musik. Es wirkt, als würde er in sich zusammenklappen; er ringt nach Luft; als er wieder bei Atem ist, bespricht er in subjektiven Worten die Zuschreibung Down-Syndrom und verlässt die Bühne. Mit seinem Abgang betritt eine junge Frau die Bühne und beginnt ihre Performance zu ABBA's Dancing Queen.

Donnerstag, 9. September, 18:47 Uhr: Königsstraße, heiter wolkig Nach einem Moment des Sammelns lotse ich mich anhand des Plans gedankenverloren zurück zu den Hauptschauplätzen; der Zufall führt mich jedoch zum Friedrichsplatz.

Donnerstag, 9. September, 18:52 Uhr: Occupy Friedrichsplatz – »Doccupy«, noch immer heiter wolkig

Nicht nur in den Straßen von New York, London oder Frankfurt wird gegen unser weltbestimmendes System, den Kapitalismus, in Form der Occupy-Bewegung protestiert, auch der Vorplatz des Museums Fridericianum, einer der bedeutenden Hauptschauplätze der dOCUMENTA, ist besetzt. Die Protestierenden präsentieren ihre kreativ-künstlerischen Erzeugnisse:



ein erster Eindruck der »Doccupy« © JJ



leere Hüllen © JJ



vom Kapitalismus zerfressene Seelen © JJ

Donnerstag, 9. September, 19:18 Uhr: noch immer am Friedrichsplatz Es ist bald 20.00 Uhr; die Ausstellungsorte schließen demnächst ihre Pforten –









zumindest für heute. Gut so, denn meine Aufnahmefähigkeit strebt gegen Null. Ich lasse mich auf eine der Steinstufen am Friedrichsplatz nieder und genieße den Blick über das Gelände; tatsächlich muss ich schwermütig feststellen, dass mich die Welle dieser politisch-kritischen Botschaften in das offene Meer der dOCUMENTA (13) hinausgetragen hat und mich viele Fragen weiterhin beschäftigen werden.





## //lan Macgregor Morris

# Notes\_ Salzburg's School of Seeing

The Salzburg International Summer Academy of Fine Arts

The city of Salzburg is, to a degree, synonymous with festivals celebrating the arts. Key among them is the Salzburg International Summer Academy of Fine Arts, held every year in July and August. Originally it was founded by Oskar Kokoschka in 1953 as a "School of Seeing", as an attempt to revive humanist ideals in the horrific aftermath of a war which changed Europe beyond recognition. It was not to be an art school in any conventional sense: "My school does not strive towards technical skill, nor towards photographic imitations of nature, and not at all towards abstract art ... I want to teach my students the art of vision". Such an original idea led to a quite unique creation, which has persisted in a recognisable form to the present day under the direction of art historian and critic, Hildegund Amanshauser.

Over a period of six weeks, the Summer Academy provides a complex of courses, lectures and exhibitions, which coalesce into one vast creative experience. Throughout the emphasis is on learning through participation, be it in courses, lectures, exhibitions and debate. Each weekday would see an average of two events in addition to the courses, with lunch talks held alternatively between the grandiose settings of Salzburg Castle and the atmospheric Alte Saline – or "Old Salt Works" – in the town of Hallein. Each of the artists running a course also contributes a lunch talk, examining the context and history of their own work, or aspects of artistic practice. The core of the Academy, nevertheless, remain the twenty-three courses themselves. Most last three weeks, although a few are shorter and one lasted four. Each is led by an established name from various fields, ranging from drawing, painting and sculpture, to theoretical courses on issues such as curating and ideas in art. This year's Academy focused on the concept of the "Studio", the many connotations the term carries, and its enduring relevance – or lack thereof – in contemporary cultural production.

The Academy has remained true to Kokoschka's original vision. It is not merely a case of training for professional artists, but of courses open to all, irrespective of training or ability. Kokoschka hoped to teach students through the creative process, rather than just the techniques of the process. Today, the courses consist of both young artists studying at some of the world's leading art schools, and interested beginners whose qualification is a passion for the arts. Such a mix is indeed a challenge for teachers, more used to classes of students who tend to possess similar levels of knowledge and technical background. However here the diversity of students required a quite different approach, which forces teachers to reformulate elements of their method. There is much less in the way of shared knowledge, as students with quite different backgrounds bring quite new perspectives. In this sense, it becomes a learning experience for the teacher as much as for the student.

The intimacy of the courses reflects another aspect of the Summer Academy. Courses ran daily, broken only for talks and lectures on various aspects of the arts, generating an intense experience. Here, too, we see Kokoschka's expressionist ideas survive, as it is the total immersion in the experience – creative, technical, intellectual, political and social – which forms the education of the students. Many participants admitted a sense of satisfied exhaustion at the close, a testament to a learning experience in its broadest sense.





The notion of participation and involvement ran through the Summer Academy's progamme in a number of ways. Established artists performed a variety of roles: they participated as teachers, each leading courses on aspects of their own media; but they also participated as commentators and critics, in their contributions to the series of talks and lectures, which reflected aspects of the practices and politics of the art world. They played the role of curators, in helping to organize the exhibitions of their students at the close of each course; and finally, several participated as artists, holding exhibitions of their own work in local galleries. This complex of activities presented a variety of the ways in which individuals participate in the process and practice of "art". It encouraged both students and artists to consider the world of art in its entirety, focusing not merely on completed works of art, but on process and production, context and audience: in other words, the totality of artistic production.

A further element is an emphasis on opening the participatory element of the Summer Academy to the local artistic and cultural community. The lectures, exhibitions and open days welcomed all, while local artists opened their studios to members of the Summer Academy, explaining their work spaces and allowing an intimate insight into the ways in which cultural production is taking place in Salzburg today. Such an unrestricted concept of participation in the arts drives and defines the Summer Academy. Leading figures in the art world alongside beginners and passionate amateurs, each learning from and sharing with the others, generates the very vision of art Kokoschka had hoped to instil into his students. Next year will see the Academy's sixtieth anniversary, as this quite remarkable tradition continues.

For more information, please visit: summeracademy.at

(Photography: Ruth Ehrmann, 2012)

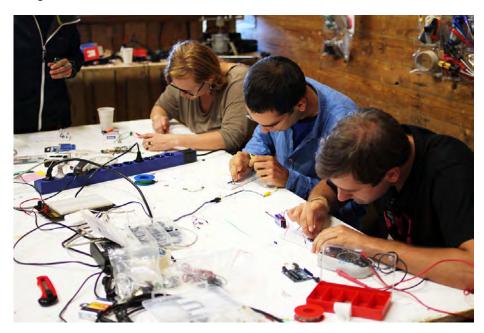




#### //Florian Bettel

# Notes\_ "Zero" - Schmiede 2012

Kurz hat Captain Klaus gezögert, bevor er die Frage aus dem Publikum, ob die Werte binär oder als ASCII-Zeichen codiert seien, mit einem lapidaren, "Ich verstehe dich nicht", vom Tisch des Tinkerlabs wischen konnte. Der auf der Pernerinsel gestrandete Captain, der außerhalb der Räumlichkeiten der ehemaligen Saline in Hallein auf den bürgerlichen Namen Klaus Mähring hört, ist zugleich auch Bürgermeister des Nomadic Village. Eigentlich arbeitet Klaus soeben daran, einer alten Tastatur neues Leben als Musikinstrument einzuhauchen und dies einer Gruppe interessierter Menschen zu vermitteln. Dafür muss das Gerät erst einmal zerlegt werden, woraufhin getestet wird, wie die Kontakte des USB-Controllers belegt sind, dann geht es ans Löten. Schlussendlich hält Klaus eine Plastikbox in Händen, aus der drei Maschinenknöpfe ragen, die seinen Laptop inkl. Musiksoftware steuern können – fertig ist das Musikinstrument.



Das Tinkerlab ist nur eine der vielen Initiativen, die zum Gesamtkonzept der mittlerweile seit zehn Jahren stattfindenden Schmiede Hallein beitragen. Während des laut Eigendefinition größten österreichischen ProduzentInnen-Festivals können sich die TeilnehmerInnen aus über zwanzig Nationen, die sogenannten Smiths, austauschen. Die KünstlerInnen Korinna Lindinger, Karla Spiluttini und Bartholomäus Traubeck betreiben das Tinkerlab in Kooperation mit Subnet und bieten den über zweihundert Smiths zehn Tage lang die Gelegenheit, Hand an Mikroprozessoren, elektronische Bauteile und Lötkolben zu legen. Captain Klaus ist einer der Gastvortragenden, der sein Wissen an die interessierte Runde weitergibt. Sein Musikinstrument jedenfalls funktioniert auch ohne Klaus' Vermögen, auf binäre und ASCII-Zeichen genauer eingehen zu können – denn schlussendlich tragen alle anwesenden Smiths dazu bei, offene Fragen und anstehende technische Herausforderungen als Gruppe zu lösen.

Einen Stock höher ist der partizipative Ansatz bei Cinema Vertigo (Benjamin Hohneiser, Jakob Barth) ebenfalls zentraler Bestandteil ihrer Vernetzungsarbeit. Hier sollen künstlerische Kollaborationen ausgelotet werden, Cinema Vertigo versteht







sich als Schnittstelle zwischen den – durchwegs facettenreichen – künstlerischen Positionen der Smiths. Andernorts wird an dem Magazin *Greif* gearbeitet, in dem auch schon mal Fotografien aller TeilnehmerInnen übereinandergelegt wurden, um die bzw. den Smith abdrucken zu können. Das Salzburger Community-Fernsehen FS1 ist ebenfalls vor Ort und versucht, die vielen Gesprächsrunden und Präsentationen einzufangen sowie Einblick in das auf Kollaboration ausgelegte Kunstfestival zu geben. Eine schwierige Aufgabe, denn zu dokumentieren gibt es viel: KünstlerInnen eignen sich Räume an, produzieren und intervenieren, Arbeiten entstehen und verschwinden – Veränderung ist die einzige Konstante.

Am Abend gibt es Konzerte und Performances, zu den Smiths gesellt sich allgemeines Publikum, das sich über das riesige Gelände verteilt. Irgendwo mittendrin sieht man Rüdiger Wassibauer, seines Zeichens Produzent des ProduzentInnenfestivals. Die von ihm initiierte Veranstaltung benötigt seine volle Aufmerksamkeit, ein Datenträger streikt, der eigentlich jetzt bei den "Future Shorts", einer Präsentation von ausgewählten Kurzfilmen, abgespielt werden sollte. Und nachdem Wassibauer auch am nächsten Lesegerät gescheitert ist, tut er das, was dieses Festival so besonders macht: Er reicht die defekte DVD an die Smiths weiter, denn Irgendeine oder Irgendeiner wird das Problem lösen.



Tinkerlab (Fotografie: F.B.)



Tinkerlab (Fotografie: Bartholomäus Traubeck)



Tinkerlab (Fotografie: Bartholomäus Traubeck)









Tinkerlab (Fotografie: Julia Jung)



Tinkerlab, Programm (Fotografie: Julia Jung)



Tinkerlab, Captain Klaus demonstriert das fertige Musikinstrument (Fotografie: F.B.)



Tinkerlab (Fotografie: F.B.)



Die drei Tinkerlab-KünstlerInnen arbeiten ebenfalls an ihren eigenen Projekten (Fotografie: F.B.)







Das Magazin »Greif« hat die bzw. den prototypischen Smith kreiert (Fotografie: F.B.)



Blick in einen der Arbeitsräume (Fotografie: F.B.)



Captain Klaus demonstriert seine Laptopsteuerung (Fotografie: F.B.)



In einem der Gewölbe entsteht eine Lichtinstallation (Fotografie: F.B.)



Installation von Bartholomäus Traubeck: untitled loop (Fotografie: Bartholomäus Traubeck)









Installation von Korinna Lindinger und Karla Spiluttini: uncertain paths {wahed}, uncertain paths {tnein}, uncertain paths {tlate}, uncertain paths {arbaa} (Fotografie: Bartholomäus Traubeck)

Schmiede 2012 – Impressionen







# Recommended - "Initiate!"

Folgende Bücher, Links und Texte können wir, Lehrende und Studierende des Programmbereichs, als vertiefende Lektüre zum Thema "Initiate – I am a Cultural Producer" empfehlen:

Bishop, Claire (2006): Introduction/Viewers as Producers, in: Diess. (Hg.): Participation, London: Whitechapel, S. 10-17.

Frieling, Rudolf (2008): Toward Participation in Art. In: Coerver, Chad et al. (Hg.): The art of participation. 1950 to now, San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art S. 32 ff.

Hagoort, Giep (2003): Art Management: Entrepreneurial Style. Delft: Ebron.

Hartley, John (2002): Communication, cultural and media studies. The key concepts. London/New York: Routledge, S. 191-192.

Kooyman, Rene et al. (Hg., 2010): The entrepreneurial dimension of the cultural and creative industries. Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, Utrecht.

Sassen, Saskia (2006): Public Interventions. The Shifting Meaning of the Urban Condition. In: Open 2006/12, S. 18-26.

Stevenson, Nick (2001): Introduction. In: Stevenson, Nick (Hg.): Culture & Citizenship. London, thousand Oaks & New Delhi: Sage, S. 1-10.

Ziese, Maren (2010): Kuratoren und Besucher: Modelle kuratorischer Praxis in Kunstausstellungen. Bielefeld: transcript Verlag. S. 71-78.

Bishop, Claire (2006): Introduction/Viewers as Producers, in: Diess. (Hg.): Participation, London: Whitechapel, S. 10-17.

Die von Claire Bishop verfasste Einleitung zu ihrem Buch *Participation* führt in den nach Meinung der Autorin allzu wenig beachteten Aspekt der "social dimension of participation" ein und stellt insbesondere jene Strategien vor, wie sich Kunst und Kultur durch soziale Formen der Partizipation in den Alltag integrieren lassen.

Bishop listet hierzu drei beobachtbare Agenden auf:

- 1) Die Kreation eines emanzipierten Subjekts, das eine soziale und politische Wirklichkeit – legitimiert durch den gemeinsamen Schaffensprozess – bestimmen soll.
- 2) Die kollektive Kreativität; sie führe zu nicht hierarchischen gesellschaftlichen Modellen, bei einem größeren Risiko und einer größeren Unvorhersehbarkeit.
   3) Die kollektive Wiederherstellung von sozialen Bindungen.

(Julia Jung)

Frieling, Rudolf (2008): Toward Participation in Art. In: Coerver, Chad et al. (Hg.): The art of participation. 1950 to now, San Francisco: San Francisco







#### Museum of Modern Art S. 32 ff.

Im vorliegenden Artikel Toward Participation in Art beschäftigt sich Rudolf Frieling mit einer neuen Form der Kunst: der partizipativen Kunst. Der/die BetrachterIn wird am Entstehungsprozess des Kunstwerks beteiligt, und somit ermöglicht die Partizipation dem/der KünstlerIn ein breiteres Spektrum an Möglichkeiten. Jedoch war und ist dies innerhalb eines Museums schwierig und so erobern KünstlerInnen seit Anfang des 20. Jahrhunderts die Straßen: Man formulierte die Vision, die museale Kunstszene mit einer neuen Form des Happening zu beleben. Wegweisend waren die neuen Strömungen des Dada, Fluxus und Situationismus. KünstlerInnen interessierten sich nun für kommunale Prozesse und begannen, mit verschiedenen Strategien zu experimentieren. Die Idee, Kunst mit Nicht-Kunst sozial oder politisch auszulegen, wird nur durch die Teilnahme des/der BetrachtersIn zu "richtiger" Kunst.

Eine neue Generation von KünstlerInnen der 1990er Jahre entwickelte das in den 1960ern aufkommende offene System der Kunst weiter. Das neue Interesse am sozialen Gefüge wurde zu einem Leitmotiv. KünstlerInnen, wie beispielsweise Erwin Wurm und Martin Walde, beschreibt Frieling in ihrem Selbstverständnis, sich selbst als Füllung der Risse in der sozialen Gesellschaft zu begreifen. Das Museum hat für den Autor seine Stellung als Aufbewahrungsort für Kunst verloren – eine neue Ära der Kunst habe begonnen.

(Sabrina Emprechtinger)

Hagoort, Giep (2003): Art Management: Entrepreneurial Style. Delft: Ebron.

Sehr anwendungsorientiert, aber theoretisch bestens fundiert, gibt dieses Standardwerk einen umfassenden Einblick, wie kulturelle Projekte, Initiativen und Organisationen schrittweise ihre Entwicklung, aber auch kommerziellen Erfolg planen und umsetzen können.

Weitere wissenschaftliche Artikel zu diesem Thema:

Neugovsen, Gerardo: Cultural Managers: Clues for developing Compentencies. In: Read this first. Growth and Development of Creative SMEs, S. 63–69. URL: www.streamline-production.com/perch/resources/readthisfirst.pdf#page=63.

Salaspuro, Marja (2010): Towards Participation and Creativity. A Conceptual Model for Managing Change in Arts Organizaions. Master Thesis. URL: ethesis.siba.fi/files/nbnfife201011293044.pdf.

(Siglinde Lang)

Hartley, John (2002): Communication, cultural and media studies. The key concepts. London/New York: Routledge, S. 191-192.

In seinem Lexikon der Kommunikations-, Kultur- und Medienwissenschaft bespricht John Hartley Jürgen Habermas' Theorie der Öffentlichkeit und kontextualisiert diese. Zu weiteren Verortung von "Public Sphere" vgl.: Soules, Marshall: Jürgen Habermas and the Public Sphere. 2008, records.viu.ca/~soules/media301/habermas.htm. Für ein beispielhaftes Public Sphere-Projekt vgl.: www.publicsphereproject.org.

(Antonia Semmler)

Kooyman, Rene et al. (Hg., 2010): The entrepreneurial dimension of the





cultural and creative industries. Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, Utrecht.

Die "unternehmerische Dimension der kulturellen und kreativen Industrien" ist Thema einer Studie der EU-Kommission, zu deren Durchführung die Utrecht School of Arts beauftragt wurde. Die Studie zeigt die wachsende Bedeutung der kreativen Wirtschaft sowie die Bedürfnisse und Probleme von Unternehmen, die den Cultural and Creative Industries (CCI) angehören. Vor allem sei eine "fehlende Mitte" im CCI Bereich zu beklagen, so die AutorInnen, da rund 80 Prozent der Betriebe Klein- und Mittelständige Unternehmen (KMU) sind, wovon die Mehrheit zu sogenannten Mikro-Unternehmungen zu zählen ist. Die Zahl der Großbetriebe liegt bei lediglich einem Prozent und erwirtschaftet rund 40 Prozent des Jahresumsatzes. Die Studie ortet ein Machtgefälle zwischen Kleinst- und Großbetrieben. Strategien von Mikrounternehmen, mit diesem Ungleichgewicht zurecht zu kommen, wie etwa flexibles und dynamisches Handeln, sind ebenso Teil der Analyse.

Vgl.: ec.europa.eu/culture/documents/edcci\_report.pdf

Zum Vorgängerprojekt "The City of Tomorrow and Cultural Heritage" vgl.: www.jpods.com/JPods/oo4Studies/directory\_fp5\_cot\_projects\_en.pdf.

(Lisa Gersdorf)

Sassen, Saskia (2006): Public Interventions. The Shifting Meaning of the Urban Condition. In: Open 2006/12, S. 18-26.

Saskia Sassen's essay deals with the influence of globalization and digitization processes on urban space and analyzes artistic strategies to make things which are visible on a local level only, accessible to a worldwide audience. Sassen discusses two urban places which are increasingly challenged: public spaces and also so-called "terrains vagues". Dwelling between mega buildings and terrains vagues reinsert the possibility of urban making by e.g. critical architectural interventions on small or medium-level scales. Sassen defines these in-between zones as a chance to open up questions about the urban condition by using different artforms in order to transform awkward unused spaces that have been forgotten or do not fit the needs of utility-driven plans. The author talks about community-based art, installations and also public sculptures.

Sassen's argument is that the existence of the global economic system has made the formation of new global circuits possible, the same system that the new formations contest. So one can say that different groups use the same sources to pursue their aims, but the critical voices grow in terrains vagues and not in perfectly designed places.

(Tina Dehner)

Stevenson, Nick (2001): Introduction. In: Stevenson, Nick (Hg.): Culture & Citizenship. London, thousand Oaks & New Delhi: Sage, S. 1-10.

Nick Stevenson will mit seinem Buch *Culture and Citizenship*: *An Introduction*, den Zusammenhang von "Culture" und "Citizenship" in unserer postmodernen Gesellschaft darstellen. Wo der Begriff "Culture" üblicherweise mit einer Mischung aus öffentlichen und privaten Institutionen, wie Kino, Schule, Bücherei, Museen etc., assoziiert sei, so Stevenson, seien mit "Citizenship" Mitgliedschaft, Zugehörigkeit, Rechte und Möglichkeiten verbunden. Stevensons Idee ist es nun, diese beiden Konstrukte näher zusammenzubringen – im Sinne einer Gesellschaft der





#### Vielfältigkeit.

Cultural Citizenship sei, so der Autor, sowohl von ökonomischen als auch politischen Themen betroffen, weil es bei Citizenship um Fragen der Öffentlichkeit und Rechte (politisch), als auch um globalen Warenverkehr, Symbole und Konsum (ökonomisch) geht. Wobei all dies einen Einfluss darauf habe, wie Citizenship erfahren wird.

(Laura Dorstewitz)

Ziese, Maren (2010): Kuratoren und Besucher: Modelle kuratorischer Praxis in Kunstausstellungen. Bielefeld: transcript Verlag. S. 71-78.

Ihrem Band Kuratoren und Besucher fügt Maren Ziese einen Abschnitt hinzu, in dem sie einen Überblick über den Partizipationsdiskurs seit den 1950er Jahren gibt und anschließend eine Begriffsdefinition versucht. Sie stellt dazu die Frage, welche Veränderungen man sich durch Partizipation erhofft, und versucht die vorgefundenen Antworten zu ordnen. Die von der Autorin gelisteten Vorstellungen reichen von revolutionären Ansätzen über eine erhoffte Demokratisierung der Kunst (reformatorischer Ansatz) bis hin zu spielerisch und/ oder didaktisch ausgerichteten Strategien, die auf eine Wahrnehmungs- und Bewusstseinsveränderung abzielen. Die am häufigsten zitierten Beweggründe für nahezu alle künstlerischen Initiativen, partizipative Ansätze in der Kunst (seit den 1960er Jahren) anzuregen, sind Aktivierung, Autorschaft und Gemeinschaft. Ziese überträgt diese Ansätze nun auf (Kunst-)Institutionen, wo unterschiedliche Öffentlichkeiten und künstlerische Realitäten aufeinander treffen können sollen.

Der von Ziese verwendete Partizipationsbegriff basiert nicht auf der Idee, dass BesucherInnen einer Ausstellung ein Projekt verbessern, ausbauen oder weiterverfolgen sollen, sondern sie sollen sich im Schauraum begegnen können – das gemeinsame Erleben steht dabei im Mittelpunkt. Die Anwesenden sollen sich dadurch aktiviert, motiviert und befähigt fühlen.

Weitere Rezension: cultdoc.uni-giessen.de/wps/pgn/home/KULT\_online/31-12/

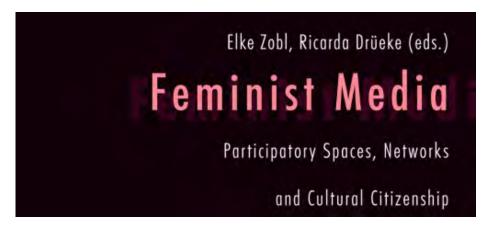
(Susanne Bieregger)





# Recommended\_ Feminist Media: Participatory Spaces, Networks and Cultural Citizenship

An anthology edited by Elke Zobl and Ricarda Drüeke (transcript, October 2012)



While feminists have long recognised the importance of self-managed, alternative media to transport their messages, to challenge the status quo and to spin novel social processes, it has been an underresearched area. Hence, this book explores the processes of women's and feminist media production in the context of participatory spaces, technology and cultural citizenship. The English-language collection is comprised of theoretical analyses and critical case studies. It highlights contemporary alternative feminist media in general as well as blogs, zines, culture jamming and graffiti and contributes to a network via www.grassrootsfeminism.net. With contributions from (among others): Red Chidgey (UK), Jenny Gunnarsson Payne (Sweden), Anita Harris (Australia), Tea Hvala (Slovenia), Elisabeth Klaus (Austria), Verena Kuni (Germany), Margreth Lünenborg (Germany), Alison Piepmeier (USA), Linda Steiner (USA).

The common objective of all of the contributions is to analyze the broad topic of media and gender from a social-theoretical – but above all, feminist – perspective. In different ways, the articles pose questions concerning the specific production conditions of feminist media, the interplay between art and gender, the options for opening up new participatory spaces as well as for the creation of feminist public spheres. From a theoretical viewpoint, the articles are based for the most part on feminist theories of the public sphere and on the concept of cultural citizenship. Starting from different perspectives, the empirical analyses in the individual chapters place the focus on feminist activism. The book is organized in three main sections: Feminist media production and alternative economies, Participatory spaces and networks and Cultural citizenship and social change.

The idea of this book was developed within the research project "Feminist Media Production in Europe," which was started at the Academy of Fine Arts in Vienna and then moved to the Department of Communication at the University of Salzburg and the Program Area Contemporary Arts & Cultural Production, Focus Area Science & Art, University of Salzburg in Cooperation with University Mozarteum (funded by the Austrian Science Fund from December 2008 – November 2012, P21187). The "Feminist Media Production in Europe" study has focused on contemporary feminist grassroots media in the print and digital realm, taking into account not only more traditional





media outlets but also present developments in Web 2.0. Building on our previous studies on feminist zines in the German-speaking area, the UK, Sweden and in the international realm, independently produced magazines, blogs (web-logs) and e-zines (electronic magazines) were taken as objects of the study. The two main aims of this project have been: 1) to document and describe contemporary feminist grassroots media in Europe, in order to establish a "living history archive", 2) to analyse the contents and discourses of feminist magazines, e-zines and blogs, so as to evaluate the agenda and techniques of feminist media production.

In the context of this project, we have been interested in such questions as: What are the content, forms, processes, and functions of feminist media production in Europe today? How far are these media used as sites of feminist news, activism and engagement? How can media produced by women at the grassroots level be a means to foster participation and civic engagement? What are the implications of women as active media producers for civic society? What is the potential of feminist grassroots media in Europe for cultural, social and political changes? Discussions of these and other questions can be found in the book (for a detailed report on the study see Zobl and Reitsamer).

Elke Zobl, Ricarda Drüeke (eds.): Feminist Media: Participatory Spaces, Networks and Cultural Citizenship

http://www.transcript-verlaq.de/ts2157/ts2157.php

**Book presentation** 

November 22, 2012 in Salzburg

For information contact: elke.zobl@sbg.ac.at

#### TABLE OF CONTENT

Foreword

Introduction: Feminist Media: Participatory Spaces, Networks and Cultural Citizenship Ricarda Drüeke and Elke Zobl

FEMINIST MEDIA PRODUCTION AND ALTERNATIVE ECONOMIES

Feminist Media Production in Europe: A research report – Elke Zobl and Rosa Reitsamer (with Stefanie Grünangerl)

Feminist media as alternative media? Theorising feminist media from the perspective of alternative media studies – Jenny Gunnarsson Payne

Archiving feminist grassroots media - Brigitte Geiger and Margit Hauser

Hand-Made Memories: Remediating Cultural Memory in DIY Feminist Network – Red Chidgey

GENDER JAMMING. Or: Yes, we are. Culture Jamming and Feminism - Verena Kuni

Making Feminist Media: Feminist media activists share their views with Jessica Hoffmann/Daria Yudacufski (make/shift, USA), Sonja Eismann (Missy Magazine, Germany), Jeanna Krömer (AMPHI magazine, Belarus), and Jenni (Emancypunx, Poland/international) – Compiled by Stefanie Grünangerl

PARTICIPATORY SPACES, NETWORKS AND TECHNOLOGY





Streetwise Politics: Feminist and Lesbian Grassroots Activism in Ljubljana – Tea Hvala

"It's a Hard Job Being an Indian Feminist": Mapping Girls' Feminist Identities and "Close Encounters" on the Feminist Blogosphere – Jessalynn Keller

Choreographing Coalition in Cyber-Space: Post Natyam's Politico-Aesthetic Negotiations – Sandra Chatterjee and Cynthia Lee

On the Aesthetics of Self-Representation: Mustached "Female" Youth on Flickr.com – Birgit Richard and Marcus Recht

Struggling for Feminist Design: The Role of Users in Producing and Constructing Web 2.0 Media – Tanja Carstensen

Feminist Uses of New Technologies to Enter the Public Sphere - Linda Steiner

CULTURAL CITIZENSHIP AND SOCIAL CHANGE

Cultural citizenship. Participation by and through Media – Elisabeth Klaus and Margreth Lünenborg

Online Cultures and Future Girl Citizens - Anita Harris

Rethinking Political Communication and the Internet: A Perspective from Cultural Studies and Gender Studies – Ricarda Drüeke

Digital Storytelling to Empower Sex Workers: Healing, Warning and Liberation – Siegried Kannengießer

Pedagogy of Hope: Feminist Zines - Alison Piepmeier

From DIY to collaborative fields of experimentation: Feminist media and cultural production towards social change – A visual contribution – Elke Zobl

#### **APPENDIX**

Feminist Media Production in Europe: A selected list of projects – Compiled by Stefanie Grünangerl

Author biographies





# Activities\_ Civic City. How to make it yours

Eine Kooperation des Doktoratskollegs Kunst und Öffentlichkeit mit dem Programmbereich Contemporary Arts & Cultural Production

Symposium am 20. und 21. April 2012. Konzept: Laila Huber und Luise Reitstätter

Mit dem Soziologen Andrej Holm (Berlin), der Kulturtheoretikerin Elke Krasny (Wien) und den KünstlerInnen Elisabeth Schmirl, Nicola Korntner und Friedrich Rücker (Salzburg).

Das zweitägige Symposium "Civic City" widmete sich Methoden der Stadtforschung und Strategien der Aneignung. In den Blickpunkt rückte das Lokale und die Art und Weise, wie BewohnerInnen sich die Stadt zu eigen machen. Welche Bedeutungen schreiben die BewohnerInnen ihrer Stadt zu, wie identifizieren sich mit ihr und wie fordern sie ihr Recht auf Stadt gegebenenfalls auch aktiv ein? Und: Welche Rolle spielen dabei künstlerische und aktivistische Praktiken?

In Vorträgen und Präsentationen mit historischen und aktuellen Referenzbeispielen fokussierte die Veranstaltung zunächst eine theoretische Auseinandersetzung, während am zweiten Tag die TeilnehmerInnen in Stadtspaziergängen mit Salzburger KünstlerInnen die Alltagspraxis des Gehens als Forschungsmethode erprobten.



Andrej Holm



Nicola Korntner



Elke Krasny









Friedrich Rücker





# Activities\_ This is not a protest song! Art, civic engagement and networking

Symposium, 21st and 22nd of March 2012

This symposium covered questions of art, political engagement and activism by focusing on practical working methods.

Throughout history, art has been assigned a range of roles. Aside from the beautification of life, distraction or representation, the acquisition and transfer of knowledge and experiences are still seen as highly important.

Taking up social-political themes in the context of arts has a long tradition: critique of social conditions is continuously – explicitly or hidden – expressed via diverse forms of expression and presentation. But what is the actual potential for art to be effective? The presentations with subsequent workshops gave the participants the opportunity to explore political strategies in contemporary art, centred on those forms of art whose protagonists aim for social change and civic engagement. The political in this context was not understood as one of many toys at a playground of art in which artistic achievements of distinction are experimented with, but as an opportunity to redeem the social relevance of contemporary art.



Geert Lovink



Libia Castro and Olafur Olafsson



Hans Bernhard (UBERMORGEN.com)









Workshop with Geert Lovink



Workshop with UBERMORGEN



Presentation of final results



Presentation of final results

# More pictures on Facebook

#### Practical experience - theoretical reflection

The symposium focused on practical working methods. At the start, artistic activist strategies were discussed and then experimented and developed. The symposium started with three presentations from artists, curators, and theorists, which shed light onto the topic from different angles. Experts from various fields who considered the potential and strategies of activist theatre, fine arts and new media were invited. The presentations were followed by four workshops and their results were presented at the end of day two.





# Open Space\_ "I am a Cultural Producer"

eine Intervention zum Anhören - die Jingles

Die Kulturproduzentinnen waren vielfältig aktiv und erarbeiteten diverse Interventionen, die schlussendlich im Round Table "I am a Cultural Producer" zusammengeführt wurden. So etwa erlernten sie in einem Workshop der Radiofabrik Salzburg Techniken zur Gestaltung von Jingles; was die Kulturproduzentinnen daraus machten, könnt ihr euch hier anhören:

Kultur ist ...

[jwplayer mediaid="371 ]

... wann machst du Kultur?

[jwplayer mediaid="369]

[jwplayer mediaid="370 ]





#### //Autor\*innen

#### Elke Zobl

Nach Studien der Bildnerischen Erziehung (im Fach Bildhauerei), Germanistik, Gender Studies und Kunst- und Kulturwissenschaften (Salzburg, Wien und North Carolina), erhielt sie 2004 ihr Doktorat an der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Von 2000-2006 forschte sie an der Universität of California San Diego, 2007-2011 war sie Inhaberin eines Herta-Firnbergs Postdoc-Stipendiums am Fachbereich Kommunikationswissenschaft (Universität Salzburg). Seit Mai 2011 ist sie Assistenzprofessorin am Fachbereich Kommunikationswissenschaft und am Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst (Programmbereich Contemporary Arts & Cultural Production).

Projekte u.a.: "Young women as creators of new cultural spaces" (FWF-Projekt, 2007-2011) und "Feminist Media Production in Europe" (FWF-Projekt, 2008-2012), "Making Art, Making Media, Making Change" (FWF-Wissenschaftskommunikationsprojekt, 2014-2015)

Forschungsschwerpunkte: Zeitgenössische Kunst- und Kulturproduktion, Cultural Studies, Gender Studies.

2010 wurde sie mit dem Wissenschaftsförderpreis der Stadt Salzburg ausgezeichnet.

## Siglinde Lang

Siglinde Lang ist seit 2009 als Senior Scientist am Programmbereich Contemporary Arts & Cultural Production, nebenberuflich als freie Kulturmanagerin und Dozentin tätig, davor u.a. Leiterin der Kommunikationsabteilung der Kunstuniversität Linz. Studien der Germanistik & Kulturjournalismus (Wien, 1994-2000), Postgraduate Lehrgänge in Marketing und BWL (London, 1999 und Deutschland, 2001-2002), Masterstudium in Medienkunst & Kulturtheorie (Berlin/Linz, 2006 – 2009), Doktoratsstudium der Kommunikationswissenschaft (Salzburg, 2011-2014). Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen `Partizipatives Kulturmanagement´, `künstlerisch-kulturelles Unternehmertum´ und aktuell `Partizipative Räume und kollaborative Wissensproduktion´.

#### Laila Huber

geb. 1980, studierte Kulturanthropologie und Kulturmanagement in Graz und Neapel/Italien. Ihre Arbeits- und Forschungsschwerpunkte sind partizipative Kunstund Kulturarbeit, Selbstorganisation, autonome Räume, Stadtforschung sowie Interkulturalität. Ihre Dissertation "Topografie(n) des Möglichen (in) der Stadt Salzburg" wurde im Rahmen des Doktoratskollegs "Kunst und Öffentlichkeit" (2010-2013), am Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst /Universität Salzburg und Mozarteum, ausgearbeitet und 2014 abgeschlossen (Publikation in Vorbereitung im transcript Verlag). Von Jan. 2011-Jan. 2014 war sie ehrenamtlich in der Salzburger Kunstinitiative periscope tätig. Und seit Januar 2012 ist sie Mitglied des Salzburger Landeskulturbeirats in den Fachbeiräten "Bildende Kunst" und "Kulturelle Bildung". Seit Okt. 2013 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Programmbereich "Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion" am Kooperationsschwerpunkt Wissenschaft und Kunst (der Paris-Lodron-Universität und Mozarteum Salzburg) – u.a. im Sparkling-Science-Projekt "Making Art – Taking Part! Künstlerische und kulturelle Interventionen zur Herstellung partizipativer Öffentlichkeiten von und mit





Jugendlichen" (www.takingpart.at).

#### Elisabeth Klaus

She is a professor and the Chair of the Communication Department at the University of Salzburg. Her research mainly focuses on communication, journalism and feminist media studies, popular culture, and theories of the public sphere. Her numerous publications include Identitätsräume (2004, with Brigitte Hipfl and Uta Scheer), Kommunikationswissenschaftliche Geschlechterforschung. Zur Bedeutung der Frauen in den Massenmedien und im Journalismus (2005), and Media Industry, Journalism Culture and Communication Policies in Europe (2007, with Hans Bohrmann and Marcel Machill).

www.uni-salzburg.at/kowi/klaus

### ohnetitel - Netzwerk für Theater- und Kunstprojekte

ohnetitel und seine agierenden Personen verstehen sich als Netzwerk und Plattform zur Realisierung und Planung von Theater- und Kunstprojekten. Die personelle Besetzung des fünfköpfigen Vorstandes des Vereins: Thomas Beck, Dorit Ehlers, Sabine Jenichl, Gisela Ruby, Arthur Zgubic. ohnetitel ist eine zusammen arbeitende Gruppe von Theaterschaffenden (SchauspielerInnen, TänzerInnen, MusikerInnen, LichtdesignerInnen, BühnenbildnerInnen) und ein erweiterter Kreis aus FilmemacherInnen, bildenden KünstlerInnen, GraphikerInnen und WebdesignerInnen.

#### Cynthia Ling Lee

Cynthia Ling Lee instigates thoughtful, friction-filled dialogues between American postmodern dance and North Indian classical kathak. Her intercultural, interdisciplinary work has been presented throughout Asia and the United States at venues such as Dance Theater Workshop (New York), Asia Society (New York), National Asian-American Theater Festival (Los Angeles), Painted Bride Arts Center (Philadelphia), REDCAT (Los Angeles), Taman Ismail Marzuki (Jakarta), Taipei National University of the Arts (Taipei), India International Centre (New Delhi), and Chandra-Mandapa: Spaces (Chennai). Dedicated to intimate collaborative processes, Cynthia's artistic partners-in-crime include the Post Natyam Collective; choreographers Sheetal Gandhi (dance-theater) and Anusha Kedhar (Bharata Natyam); musicians David Cutler (jazz/new music), Paul Livingstone (Ragajazz), Loren Nerell (Indonesian/electronic); and visual artists YaYa Chou (sculptural installation) and Carole Kim (multimedia installation). She is also a member of Desijam, a Los Angeles-based collective of contemporary Indian dance artists. Cynthia was the recipient of a Thomas J. Watson Fellowship, an Asia-Pacific Performing Arts Exchange Fellowship, a Swarthmore Project Residency, a Taipei Artist Village Residency, and a Durfee ARC Grant. Influential teachers and mentors include Simone Forti, Eiko & Koma, Judy Mitoma, Pallabi Chakravorty, Bandana Sen, Kumudini Lakhia, Anjani Ambegaokar, and the contact improvisation community. Cynthia holds an MFA in choreography from UCLA.

www.cynthialinglee.com © postnatyam.net

### Sandra Chatterjee





Sandra Chatterjee is a choreographer and cultural studies/performance studies scholar who combines her interests of choreographing, writing, and organizing. She is currently a postdoctoral research assistant at the Department of Art, Music and Dance studies at the University of Salzburg. In her choreography she draws on her training in classical Indian dance – Kuchipudi and Bharatanatyam – Polynesian dance, modern/postmodern dance, and yoga. She is a recipient of the Hawaii State Dance Council's Choreographic Award and Cultural Preservation Award and holds a PhD in Culture and Performance from UCLA. As an independent choreographer she primarily performs in India and Europe, creating solo work, working with the Post Natyam Collective, and engaging in collaborations with artists such as Eko Supriyanto (Surakarta), P. Senthilkumar (Vienna) and Aditi Biswas (New Delhi). She has been a visiting scholar teaching at UCLA's Department of World Arts and Cultures and has completed a diploma in Arts and Organisation in Vienna, Austria (University of Vienna and Institut für Kulturkonzepte).

www.sandrachatterjee.net

## Eva Kraxberger

ist Absolventin des Schwerpunkts "Cultural Production & Arts Management" und studiert Kommunikationswissenschaft und Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Salzburg. Sie arbeitet am Fachbereich Kommunikationswissenschaft als Studienassistentin und Tutorin.

# Julia Jung

2011-2013 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Programmbereich Contemporary Arts & Cultural Production. Seit Okt. 2010 Universität Salzburg: Bachelorstudiengang "Musik- und Tanzwissenschaft", Studienergänzung "Kulturmanagement". 2006 – 2010 Fachhochschule Kärnten: Diplomstudiengang "Public Management"

## Ian Macgregor Morris

is a historian and writer who has published on a variety of subjects, including the History of Ideas and the classical tradition in the Enlightenment, and ancient political and military history. He has taught at the Universities of Manchester, Keele and Exeter, and held a research fellowship at the University of Nottingham. His most recent book is a co-edited collection of essays, "Sparta in Modern Thought: Politics, History and Culture" (Swansea 2012).

#### Florian Bettel

geboren 1979, Studium an der Fachhochschule Salzburg und Universität für angewandte Kunst Wien, Promotion im Fach Kunst- und Kultursoziologie. Von Mai 2012 – Juni 2013 Post-Doc am Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst (Universität Salzburg in Kooperation mit der Universität Mozarteum Salzburg), zuvor wiss. Mitarbeiter im Projekt "Living Rooms: The Art of Mobilizing Belonging(s)" (WWTF, 2010–2012). Arbeitsschwerpunkte sind Themen der Technikgeschichte, Kultur(en) des Wohnens, Sepulkralkultur sowie künstlerische und kuratorische Tätigkeiten



