SHUT DOWN!

ISSUE 11 | 10.2020

//Schwerpunkt Wissenschaft&Kunst, Universität Salzburg in Kooperation mit der Universität Mozarteum
//Focus area Science&Art, University of Salzburg in cooperation with University Mozarteum
//bergstr. 12 //5020 salzburg//T+43(0)662/8044-2383 // w-k.sbg.ac.at/conart

Inhalt

Editorial _ Impressum #11 1

Introduction _ Shut Down! Kunst- und Kulturpraxen unter veränderten Ausgangs_Bedingungen 2

Introduction _ Die Krönung der Krise 10

Articles _ Kritische kulturelle Produktion im Kontext von Cultural Studies und Cultural Citizenship 12

Articles _ Partizipative Kulturen im Kontext von DIY und als informelle Lernorte 23

Articles _ Partizipation in der zeitgenössischen Kunst 37

Articles _ Kulturarbeit in der ‚Migrationsgesellschaft‘ 51

Practice _ „Enter now“: Digitalisierung, virtuelle Kunst und Partizipation 68

Practice _ diverCITYLAB: Ein kunstpolitisches Projekt, getarnt als Schule 76

Practice _ Den Ausstellungsraum und die Kunst sozial durchlässig machen: Shedhalle Zürich 2019-2020 85

Practice _ „In einer Gesellschaft, in der sich Weltbilder schließen, muss man auf Öffnung setzen“ 102

Practice _ Neue Auftraggeber: Wenn Menschen ganz konkret etwas von der Kunst wollen 108

Practice _ „Wir haben den Anspruch, in unserem Programm die Gesellschaft in all ihrer Vielfalt abzubilden“ 123

Practice _ Changing perspectives through media representation: refugee.tv 130

Practice _ „Kunst mit politischem Material ist für mich nur dann interessant, wenn es neue Formen von Theatralität enthält“ 136

Practice _ „Partizipation setzt nicht nur voraus, dass ein Projekt offen ist“ 148

Practice _ „Gerade in ländlichen Räumen ist es wichtig, mit dem Begriff Feminismus zu arbeiten“ 154

Practice _ „Alle arbeiten alleine an gleichen Problemstellungen dahin“ 168

Practice _ Nicht wie ein UFO in einer Region landen, sondern das, was vor Ort ist, mit lokaler Bevölkerung weiterentwickeln 176

Open Space _ Die virtuelle WG 188

Open Space _ Impulse für Kulturarbeiter_innen: Festivals im ländlichen Raum – Ein Zine 199

Open Space _ Peace through Collective Play 207

Open Space _ Die Kunst liebt die Proleten … sie kann es ihnen nur nicht zeigen 217

Open Space _ Künstlerischer Aktivismus und kreative Protestgestaltung 225

Open Space _ Mobile Reporting zu Kultur und Gesellschaft in Salzburg 243

Open Space _ Sendereihe “Kulturelle Nahversorger in Salzburg” 245

Open Space _ Praxisfelder der Kulturarbeit 247

Notes _ Wie eine Partyreihe online ging: WOFF 248

Notes _ Der PSYLITZER – Eine fahrende Musikbox on Tour 251

Notes _ And if I devoted my life to one of its feathers? 254

Notes _ Critical Zones. Horizonte einer neuen Erdpolitik 256

Recommended _ Comic und Erinnerung 258

Recommended _ Das ZAK NRW Workbook – eine Anleitung für mehr Diversität in Kunst- und Kulturbetrieben 260

Activities _ Räume kultureller Demokratie 262

Activities _ „Let’s play Infokrieg! Wie die radikale Rechte (ihre) Politik gamifiziert“ 264

Activities _ Soft Camera 271

Activities _ RÄUMEN 275

Activities _ B_TREFF – wir sind alle betroffen! 278
Activities _ Das Kunstmuseum im digitalen Zeitalter – 2020 280
Activities _ Rückblick W&K-Foren 282
Activities _ Vorschau Wintersemester 2020/21 285

//O.V.

Editorial _ Impressum #11

p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten :: p/art/icipate – Producing culture actively

Herausgegeben von: Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst, Universität Salzburg in Kooperation mit der Universität Mozarteum, Programmbereich Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion / Program area Contemporary Arts & Cultural Production

http://www.p-art-icipate.net/ejournal-home

11. Ausgabe Oktober 2020 // 11th Issue: October 2020

AUSGABE 11: „Shut Down! – Kunst und Kulturpraxen unter veränderten Ausgangs_Bedingungen“

Inhaltliche Koordination: Katharina Anzengruber, Dilara Akarçeşme

Mitarbeit: Anita Moser, Marcel Bleuler, Elke Zobl, Raphaela Schatz, Claudia Simair

Content Management & Korrektorat: Roswitha Gabriel

Layout: ger2, Programmierung: roiders.at

Copyright

Das Urheberrecht aller in p/art/icipate veröffentlichten Inhalte liegt bei den Autor_innen. 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.

Diese Ausgabe des eJournals ist Teil des Projektes „Kulturelle Teilhabe in Salzburg“, gefördert vom Land Salzburg.

//Katharina Anzengruber //Dilara Akarçeşme

Introduction _ Shut Down! Kunst- und Kulturpraxen unter veränderten Ausgangs_Bedingungen

Einleitung

Die vorliegende Ausgabe des eJournals *p-art-icipate* stellt die dritte und damit letzte in einer Reihe dar, die mit dem am Programmbereich *Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion* durchgeführten und vom Land Salzburg geförderten Forschungsprojekt *Kulturelle Teilhabe in Salzburg* verbunden ist. Die beiden vorangehenden Ausgaben erschienen 2018 und 2019 unter dem Titel *Open Up!* bzw. *Open Up! II*. Dieser Titel erwies sich in gleich zweierlei Hinsicht als passend: Zum einen rekurrierte er auf das Forschungsprojekt, das aus einer transdisziplinären Perspektive als wesentliches Ziel die Reflexion sowie Weiterentwicklung von Strategien verfolgt, um das Kunst- und Kulturfeld für die Teilhabe möglichst vieler Menschen zu öffnen. Zum anderen spiegelt sich der Titel *Open Up!* in den beiden Ausgaben insofern wider, als dem Projekt zugrundeliegende, zentrale Fragestellungen eröffnet und sowohl aus theoretischer als auch aus praktischer Perspektive diskutiert wurden. Während sich Ausgabe #9 im Besonderen Ein- und Ausschlüssen in Kunst und Kultur widmete, rückten in der Ausgabe #10 konkrete Ansätze von kultureller Teilhabe (hauptsächlich aus dem Raum Salzburg), in den Vordergrund. In Gesprächen mit Expert*innen wurden Einblicke in die (regionale) Kulturarbeit sowie in verschiedene Kunst- und Kulturprojekte gewährt.

Diese Ausgabe #11 richtet den Blick zunächst auf theoretische Grundlagen sowie auf die Konzeption einer „kritischen kulturellen Produktion“. Gemeint ist damit ein Ansatz, dessen Kernanliegen dezidiert im Aufbrechen von bestehenden Machtverhältnissen und in der Stärkung demokratisch verteilter Mitbestimmung im Kunst- und Kulturfeld besteht. Auf die theoretischen Beiträge folgen erneut diverse Gespräche, in denen konkrete Umsetzungsmöglichkeiten sowie Voraussetzungen und auch Herausforderungen diskutiert werden, die sich auf dem Weg zu einer Veränderung hin zu einer breiteren Teilhabe und Mitsprache stellen.

Die Wahl des Titels *Shut Down!*, der wie eine Antithese zum vorherigen *Open Up!* anmutet, mag zunächst überraschen. Einerseits steht der Titel ganz pragmatisch für den Abschluss des Forschungsprojekts *Kulturelle Teilhabe in Salzburg* im Sommer 2021, dessen Ergebnisse umfassend online publiziert werden.

Vor allem markiert der Begriff jedoch jenen Zeitpunkt in der Corona-Krise, der gerade auch für den Kunst- und Kulturbetrieb erhebliche, andauernde und in ihrem Ausgang nicht absehbare Auswirkungen mit sich brachte. Dieser Einschnitt kann und soll nicht ausgeblendet werden.

Der Pandemie-bedingte Shutdown hat die Nutzung des digitalen Raumes sowie die Entwicklung neuer Teilhabe-Formate notgedrungen rasant vorangetrieben. Damit wurde nicht zuletzt auch unsere Forschungsarbeit unvorbereitet getroffen, die eine Analyse und eingehende Reflexion in Hinblick auf das Potenzial digitaler Formate schuldig bleibt. Auch in der vorliegenden eJournal-Ausgabe wird auf die jüngsten Entwicklungen eher am Rande hingewiesen. Wir am Programmbereich sowie unsere Partner*innen für das eJournal hätten diese aktuelle Auseinandersetzung gerne

unmittelbar durchgeführt. Wie alle waren wir aber zu sehr mit der Bewältigung unserer veränderten Lebenswelt beschäftigt, als dass von einer analytischen Distanz die Rede sein könnte.

Dabei hat es uns im Vergleich zu den oftmals ohnehin prekär lebenden Akteur*innen des Kunst- und Kulturfeldes, mit denen wir zusammenarbeiten, nicht besonders hart getroffen. Für sie war der Shutdown mit existenzieller Bedrohung und einem Gefühl der Ohnmacht angesichts kulturpolitischer Versäumnisse verbunden. Der Shutdown hat nicht zuletzt jene Ungleichheiten und Ausschlüsse verstärkt sichtbar gemacht, die den Kulturbereich als Abbild der gesamtgesellschaftlichen Verhältnisse prägen und die auch in Beiträgen dieser Ausgabe thematisiert werden, die bereits vor und damit unabhängig von der Corona-Pandemie entstanden sind. Gerade dieses Hervortreten der Schwierigkeiten – im kulturpolitischen Kontext kann durchaus von Missständen die Rede sein – infolge des Shutdowns könnte aber auch eine Chance darstellen: die Chance dazu, eine Veränderung der Ausgangs_Bedingungen im Kulturbereich anzustoßen, Kunst und Kultur im Sinne von demokratischen Aushandlungsprozessen (neu) zu denken und Öffnungsprozesse in Gang zu setzen bzw. voranzutreiben. Die Voraussetzungen dafür müssen auf kulturpolitscher Ebene geschaffen und von der Gesellschaft vehement eingefordert werden. In diesem Sinne könnte der Shutdown einen Wendepunkt bilden: unter anderem hin zu mehr kultureller Teilhabe.

Mit der Frage, wie eine demokratische, gesellschaftlich verantwortliche und auf breite Teilhabe fokussierte Kulturpolitik aussehen könnte, setzt sich **Anita Moser** anlässlich der Corona-Krise in ihrem Artikel ***Die Krönung der Krise*** auseinander.

ARTICLES – Künstlerische Praktiken und kritische kulturelle Produktion

Im Beitrag ***Kritische kulturelle Produktion im Kontext von Cultural Studies und Cultural Citizenship*** erläutern **Elisabeth Klaus** und **Elke Zobl** ausgehend vom offenen Kulturverständnis der Cultural Studies drei Schlüsselkonzepte, die die Grundlagen für die Auseinandersetzung mit kritischen kulturellen und künstlerischen Praktiken liefern: Kultur als „a whole way of life“, der Kreislauf kultureller Bedeutungsproduktion und *Cultural Citizenship*. Im Anschluss daran reflektieren sie die Konzepte hinsichtlich ihrer Bedeutung für eine kritische kulturelle Produktion, die auf Teilhabe der Menschen und Veränderung von Machtverhältnissen zielt.

Im Beitrag ***Kontext Kultur und Medien. Partizipative Kulturen von DIY und als informelle Lernorte*** gibt **Elke Zobl** einen kursorischen Überblick über das Konzept der partizipativen Kulturen im Kontext von Do-It-Yourself (DIY) und fasst sie als informelle Lernorte, an denen Wissen und Erfahrung Peer-to-Peer weitergegeben und ausgetauscht werden. Der Text geht davon aus, dass partizipative Kulturen in einem engen Zusammenhang mit der Geschichte und Entwicklung von DIY-Kulturen stehen, sodass es zwischen beiden vielfältige Bezüge gibt. Zobl verweist auf Theorien zu partizipativen Kulturen, die interdisziplinär ausgearbeitet wurden. Im Beitrag finden sich vielfältige Bezüge auf queer-feministische Zusammenhänge als Beispiele für diese kritischen kulturellen Praktiken.

Marcel Bleuler geht in seinem Text mit dem Titel ***Partizipation in der zeitgenössischen Kunst*: *Von der postmodernen Condition d’Être hin zu einer Destabilisierung der Kunstwelt*** von der Beobachtung aus, dass der Begriff

der Partizipation im Kunstdiskurs Ende des 20. Jahrhunderts in erster Linie für eine Neukonzeption der Position von Betrachter*innen steht. Kunstbetrachtung wurde zunehmend als pluraler und kontingenter Vorgang verstanden. Der Verfasser erläutert die Debatten, die im Zusammenhang mit einer derart ausgerichteten Kunstproduktion Anfang des 21. Jahrhunderts vermehrt stattfanden. Sie führten zu einem Diskurs, der die Möglichkeiten einer Ermächtigung und Emanzipation von Kunstbetrachter*innen gegenüber der künstlerischen Intentionalität fokussiert, und in letzter Konsequenz – so die These des Textes – die Kunstwelt als ein abgegrenztes, privilegiertes Feld in Frage stellt.

Im darauffolgenden Beitrag ***Kulturarbeit in der ‚Migrationsgesellschaft'. Ungleichheiten im Kulturbetrieb und Ansatzpunkte für eine Neuausrichtung*** setzt sich **Anita Moser** mit Ausschlüssen im öffentlichen Kulturbetrieb des deutschsprachigen Raums auseinander. Basierend auf einer Einführung in das Konzept der ‚Migrationsgesellschaft' geht die Autorin der Frage nach, welche grundlegenden strukturellen Veränderung es bräuchte, damit die ‚Normalität' migrationsgesellschaftlicher Vielheit im Kulturbetrieb zum Ausdruck kommen könnte. Sie plädiert für eine diskriminierungssensible Perspektive auf Personal, Programm und Publikum in etablierten Institutionen, in der freien Szene sowie in der Kulturpolitik und arbeitet konkrete Ansatzpunkte und Maßnahmen für eine migrationsgesellschaftliche Neujustierung heraus.

PRACTICE – Erfahrungen aus der Praxis, Projektbeispiele und Empfehlungen von Expert*innen

Für die Rubrik *Practice* wurden als Fortsetzung der Ausgaben #9 und #10 Gespräche mit Expert*innen, die im Rahmen des Projekts *Kulturelle Teilhabe in Salzburg* geführt wurden, aufbereitet. In diesen Interviews stellen Kulturarbeiter*innen verschiedene Initiativen bzw. Einrichtungen aus Salzburg und darüber hinaus vor und berichten von ihren aus der unmittelbaren Praxis stammenden Erfahrungen.

Was ist unter einem virtuellen Museum(sbesuch) zu verstehen? Was bedeutet das für die (ausgestellte) Kunst? Welche Möglichkeitsräume eröffnen Virtual oder Augmented Reality im Bereich der kulturellen Teilhabe? Diese und mehr Fragen stellt **Dilara Akarçeşme** dem Experten für Online-Kommunikation und Online-Bildung **David Röthler** im Beitrag ***„Enter now": Digitalisierung, virtuelle Kunst und Partizipation***.

Die in Wien lebende Regisseurin, Dramaturgin und Schauspielerin **Aslı Kışlal** spricht im Interview mit **Dilara Akarçeşme** über ihren beruflichen Weg in Österreich, die Verortung des Theaters in unserer Gesellschaft und über ihr Projekt ***diverCITYLAB***. Sie beschreibt es als ***„ein kunstpolitisches Projekt, getarnt als Schule"***, das die Möglichkeit einer Professionalisierung im Theaterbereich jenseits von Zugangsbarrieren bieten soll.

Der Zürcher Ausstellungsraum Shedhalle gilt seit den 1990er Jahren als Ort der Institutionskritik und aktivistischen Kunst. **Mirjam Bayerdörfer** und **Franz Krähenbühl** übernahmen Ende 2018 ad interim die künstlerische Leitung zu einem Zeitpunkt, als die Frage nach der Ausrichtung und Positionierung der Shedhalle zu Konflikten im Kuratorium und Vorstand geführt hatte. Mit **Marcel Bleuler** sprechen sie über diesen Prozess und darüber, wie sie den Ausstellungsraum zum Experimentierfeld machten: ***Den Ausstellungsraum und die Kunst sozial***

durchlässig machen: Shedhalle Zürich 2019-2020.

Einen multiperspektivischen Blick auf die Salzburger Kunst- und Kulturszene nimmt der Kulturmanager und Kurator **Sebastian Linz**, seit 2018 künstlerischer Leiter der ARGEkultur Salzburg, im Gespräch mit **Dilara Akarçeşme** ein. Neben programmatischen und strukturellen Eigenschaften und Visionen, die er für das Haus selbst hat, thematisiert er im Interview verschiedene Aspekte von Teilhabe, etwa Diversifizierung: ***„In einer Gesellschaft, in der sich die Weltbilder schließen, muss man auf Öffnung setzen.“***

Das Gespräch mit dem Titel ***Neue Auftraggeber: Wenn Menschen ganz konkret etwas von der Kunst wollen*** thematisiert ein sich gerade in der Pilotphase befindliches deutschlandweites Projekt, in dem künstlerische Arbeiten realisiert werden, die auf Initiative der Zivilbevölkerung entstehen. Projektleiter **Alexander Koch** spricht mit **Marcel Bleuler** darüber, wie ein Team aus Mediator*innen, Koordinator*innen und Mitarbeiter*innen gemeinsam mit Bürger*innen und namhaften Kunstschaffenden orts- und kontextbezogene Projekte erarbeitet.

Seit Anfang 2018 leitet **Eva Schmidhuber** als Geschäftsführerin (Programm) gemeinsam mit Alf Altendorf die Radiofabrik in Salzburg. ***„Wir haben den Anspruch, in unserem Programm die Gesellschaft in all ihrer Vielfalt abzubilden“*** lautet der Titel des Gesprächs mit **Elke Zobl**, in dem sie unter anderem darauf eingeht, wie man in der Radiofabrik diesem Anspruch gerecht zu werden versucht und welchen Herausforderungen und Schwierigkeiten dabei zu begegnen ist.

Die Ankunft von syrischen Geflüchteten im sogenannten langen Sommer der Migration im Jahr 2015 sorgte für mannigfaltige Diskussionen innerhalb der Salzburger Gesellschaft. Um den Diskurs um die Perspektiven und Positionen der neu zugezogenen Personen zu erweitern, wurde das Projekt refugee.tv ins Leben gerufen, im Rahmen dessen geflüchtete Personen ihre eigenen Nachrichteninhalte produzieren konnten. Mitinitiator **Ayad Salim** erzählt **Dilara Akarçeşme** im Interview mit dem Titel ***Changing perspectives through media representation: refugee.tv*** rückblickend von den Besonderheiten dieses Projekts.

Der Berliner Künstler **Arne Vogelgesang** ist seit vielen Jahre im Theater- und Performancebereich tätig. Sein Fokus liegt insbesondere auf recherchebasierten, intermedialen Projekten, die er unter dem Label *internil* umsetzt. Als jemand, der „Theater mit politischem Material“ macht, setzt er sich mit aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen auseinander. Im Interview mit Katharina Anzengruber und Anita Moser mit dem Titel ***„Kunst mit politischem Material ist für mich nur dann interessant, wenn es neue Formen von Theatralität enthält“*** spricht Vogelgesang über Gamifizierung in rechten Szenen, die Diskrepanz zwischen Kunst mit politischem Material und politischer Kunst, das ästhetische Mittel des Live-Reenactments und dessen Potenzial in Bildungskontexten. Das Gespräch fand anknüpfend an das W&K-Forum ***Let’s play Infokrieg. Wie die radikale Rechte (ihre) Politik gamifiziert hat*** statt.

Im Beitrag ***„Partizipation setzt nicht nur voraus, dass ein Projekt offen ist“*** reflektiert der Salzburger Theatermacher und Schauspieler **Reinhold Tritscher** von ihm (mit-)initiierte Projekte hinsichtlich der Ermöglichung kultureller Teilhabe. Dabei kommt er auch auf verschiedene Ausschlussfaktoren zu sprechen, wie etwa die teils fehlende Mobilität von potenziell Interessierten, beispielsweise in ländlichen Regionen.

„Gerade in ländlichen Räumen ist es wichtig, mit dem Begriff Feminismus

zu arbeiten.“ – Welche Strategien kultureller Teilhabe im Frauenmuseum Hittisau als erstem Haus dieser Art in einer ländlichen Umgebung zum Einsatz kommen, zeigt **Stefania Pitscheider Soraperra**, seit 2009 Direktorin des Museums, im Gespräch mit **Anita Moser** auf. Darüber hinaus gibt sie Einblicke in die Entwicklung des Hauses, in kulturpolitische Herausforderungen und in die Rolle des Museums als Ort der Ermächtigung von Frauen sowie als „Ort der Reibung“.

Diana Schmiderer, in der Salzburger Region LEADER Saalachtal für den Bereich der Kultur-, Bildungs- und Sozialprojekte zuständig, spricht im Interview ***„Alle arbeiten in ihren Zellen an gleichen Problemstellungen dahin“*** mit **Dilara Akarçeşme** über die Rolle der Vernetzung in der ländlichen Kunst- und Kulturarbeit sowie über Potenziale und Herausforderungen des LEADER-Programms, einer Initiative der Europäischen Union zur Entwicklung unterschiedlicher Bereiche in ländlichen Räumen.

Mit dem Ansatz, soziale Fragen und alltägliche Lebenswelten mit zeitgenössischer Kunst zu bearbeiten, zielt das oberösterreichische Festival der Regionen auf den Dialog zwischen der jeweiligen Bevölkerung vor Ort und lokalen, regionalen und internationalen Künstler*innen ab. **Andrea Hummer**, seit 2018 kaufmännische Leiterin des Festivals, spricht mit **Anita Moser** über verschiedene Ansätze, kulturelle Teilhabe zu ermöglichen, Menschen in der Region für Kunst- und Kulturprojekte zu begeistern und in diese einzubinden. Ihre zentrale Prämisse ist dabei als Festival „***Nicht wie ein UFO in einer Region [zu] landen, sondern das, was vor Ort ist, mit lokaler Bevölkerung weiter[zu]entwickeln“.***

OPEN SPACE

In der aktuellen Ausgabe erfreut sich die Rubrik *Open Space* einer besonderen Fülle an kreativen studentischen Beiträgen.

Zunächst werden Einblicke in ***Die virtuelle WG*** gewährt, die ihre Gründung dem Lockdown verdankt. Im Rahmen von Marcel Bleulers Lehrveranstaltung *Visuelle Kommunikation und mediale Vermittlung* im Sommersemester 2020 sahen vier Studierende die Chance, kulturelle Teilhabe in Zeiten des Corona-Virus neu zu denken und zu erproben. In einem Arbeitsjournal halten sie ihre Erfahrungen bezüglich gemeinsamer Online-Aktivitäten während des Lockdowns fest und präsentieren ihre Erlebnisse anschließend in einem Comic.

Im Zuge der von Anita Moser geleiteten Lehrveranstaltung *Regionales Kulturmanagement: Konzepte, Arbeitsfelder, Praxisbeispiele* im Wintersemester 2019/20 produzierte **Raphaela Schatz** als Abschlussarbeit ein Zine mit dem Titel ***Impulse für Kulturarbeiter*innen: Festivals im ländlichen Raum***. Dabei ist der Name Programm: Das Zine soll dazu dienen, Kulturarbeiter*innen kleine Impulse zur Gestaltung und Durchführung von Festivals in ländlichen Räumen zu liefern.

In der Kleinstadt Harrisonburg in Virginia vermisste **Sarah Phillips** Interaktionen von unterschiedlichen sozialen Gruppen im öffentlichen Raum. Als Versuch, dem entgegenzuwirken, installierte sie an Bushaltestellen selbst produzierte Schaukeln, um damit Kommunikationsprozesse anzustoßen. Ihr Beitrag ***Peace through Collective Play: Highlighting the Gestural in Undermining Social Striation in the American South*** dokumentiert diese Interventionen.

„Die Kunst liebt die Proleten … sie kann es ihnen nur nicht zeigen“

konstatiert **Maria Schwarzmayr** in ihrem Text, der im Rahmen von Marcel Bleulers Lehrveranstaltung *Dialog und soziale Zusammenschlüsse in Kunst und Kultur* entstanden ist. Dabei führt sie uns vom Fußballstadion über die Kunstuniversität zu einer Theateraufführung im Rahmen der Wiener Festwochen und reflektiert über die konfliktreiche Beziehung zwischen Proletariat, Klassenkampf und Kunst.

Aus Elke Zobls Lehrveranstaltungen entstanden für diese Ausgabe drei Beiträge. Zunächst folgt eine Fotoreihe aus dem Workshop ***Künstlerischer Aktivismus und kreative Protestgestaltung,*** der in der gleichnamigen Lehrveranstaltung stattfand***.*** Dabei werden auch die verschiedenen Projekte der Studierenden vorgestellt. Im Beitrag ***Mobile Reporting zu Kultur und Gesellschaft in Salzburg*** sind Videobeiträge von Studierenden als Mobile Reporters verlinkt, die in Kooperation mit Jazz and the City, FS1 und Radiofabrik Interviews mit verschiedenen Institutionen und Vereinen aus Kunst und Kultur führten. Zuletzt folgen Radiobeiträge, die im Zuge der Radiofabrik Lehrredaktion von Studierenden produziert wurden, um die Salzburger Kulturlandschaft im Querschnitt zu präsentieren. Diese können im Beitrag ***Sendereihe „Kulturelle Nahversorger in Salzburg“*** nachgehört werden.

Ein weiterer Beitrag bezieht sich auf eine Kooperation mit der Radiofabrik. In Katharina Anzengrubers Lehrveranstaltung ***Praxisfelder der Kulturarbeit*** erstellten Studierende Radiobeiträge auf Basis von Interviews mit Akteur*innen aus Salzburger Kultureinrichtungen. Auch wenn im Rahmen der Lehrveranstaltungen am Programmbereich schon oft mit der Radiofabrik kooperiert wurde, gab es dieses Mal für alle Seiten ein Novum: Aufgrund des Ausbruchs der Pandemie mussten sowohl die Lehrveranstaltungseinheiten als auch die Interviews online abgehalten werden.

NOTES

Die von **Benjamin Egger** 2015 ins Leben gerufene WOFF-Partyserie, die als spielerisches Gefäß für unabhängige Kunsträume Zürichs gegründet worden war, musste aufgrund des Corona-Lock Downs virtuelle Wege gehen. Gemeinsam mit Marcel Bleuler kam für die Lehrveranstaltung „Kulturelle Produktion und Teilhabe im Nachtleben“ die Idee auf, die Partyplattform woff.rocks als Präsentationsraum für Studierende zu nutzen. Details dazu finden sich in der Rubrik *Notes*, im Beitrag ***Wie eine Partyreihe online ging: WOFF***

Der PSYLITZER – Eine fahrende Musikbox on Tour ist ein Projekt, das vom Programm „Wahre Landschaft“ des Landes Salzburg gefördert wurde. Der PSYLITZER ging als mobiles Happening auf Tour. Im Zuge dessen entstand ein sogenanntes „Rotmovie“, das am 15. August 2020 im Kunstverein Salzburg gezeigt wurde. In diesem Beitrag wird das Projekt vorgestellt. Einblicke in das Movie erhält man durch viele Fotos.

Besonders von dem Lockdown betroffen waren unter den Kunst- und Kulturveranstaltungen die Ausstellungen. So wurde die für den Frühsommer geplante Ausstellung der Kunsthalle Wien ***And if I devoted my life to one of its feathers?*** *auf das kommende Jahr verschoben. Die Künstler*innen entwickelten daraufhin Arbeiten für die Präsentation im öffentlichen Raum, die die aktuelle globale Krise im Zuge des plötzlichen Stillstands des öffentlichen Lebens reflektieren. Die zweite Ausstellung, die vorgestellt wird, ist* ***Critical Zones. Horizonte einer neuen Erdpolitik*** *im ZKM – Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe von Bruno Latour und Peter Weibel. Die Ausstellung basiert auf einem*

*transdisziplinären kuratorischen Forschungsprojekt, das sich mit individuellen Blicken von Künstler*innen, Wissenschaftler*innen und Lai*innen auf Krisengebiete der Erde beschäftigt. Die Pandemie als Naturkatastrophe gilt dabei als Metapher für die theoretische Grundlage der Ausstellung, die aus einem (terminlich verschobenen) physischen sowie virtuellen Teil besteht.*

RECOMMENDED

In der Rubrik *Recommended* verweisen wir auf zwei Publikationen, die uns als sehr beachtenswert erscheinen.

Wir empfehlen die Anfang 2020 beim Christian Bachmann Verlag in Buchform erschienene Dissertation ***Comic und Erinnerung. Oral History im Werk von Emmanuel Guibert*** von **Bettina Julia Egger**. Egger war Stipendiatin des zweiten, am Kooperationsschwerpunkt *Wissenschaft und Kunst* durchgeführten Doktoratskollegs, das mit Herbst 2018 endete.

Als sehr lesenswert erachten wir darüber hinaus die Abschlusspublikation der Zukunftsakademie Nordrhein-Westfalen, das ***ZAK NRW Workbook***. Es befasst sich in fünf Abschnitten in wissenschaftlichen Beiträgen, Erfahrungsberichten, Praxisbeispielen und Handlungsempfehlungen mit dem Thema Diversität in der kulturellen Bildung sowie in Kunst- und Kulturbetrieben.

ACTIVITIES

Die Rubrik *Activities* gewährt Einblicke in die – trotz der veränderten Situation ab März 2020 – vielfältigen Aktivitäten unseres Programmbereichs im Studienjahr 2019/20.

Räume kultureller Demokratie – so lautet der Titel des neuen, von Elke Zobl geleiteten Forschungsprojekts an unserem Programmbereich, das drei Jahre lang als experimentelles Reallabor geführt wird. Im Beitrag dazu wird skizziert, was unter einem Reallabor zu verstehen ist und welche Ziele das Projekt verfolgt.

Let's play Infokrieg. Wie die radikale Rechte (ihre) Politik gamifiziert lautete der Titel eines Online-Vortrags des Berliner Künstlers **Arne Vogelgesang**, den er im Rahmen eines W&K-Forums am 4. Juni 2020 hielt. **Konstantin Vollmer** und **Felix Kramer** fassen in ihrem als Bericht konzipierten Beitrag wesentliche von Vogelgesang im Rahmen des Vortrags angesprochene Themen und Inhalte zusammen.

Im Rahmen der Lehrveranstaltung „Dialog und Zusammenschlüsse in Kunst und Kultur" entstand **Zoe Vitzthums** künstlerische Arbeit ***Soft Camera*** in Zusammenarbeit mit Ruth Berleth. Im Beitrag beschreibt und reflektiert Vitzthum den Schaffensprozess sowie die Umsetzung der Arbeit, die u.a. in Vergessenheit geratene Medienskandale thematisiert.

Gwendolin Lehnerer skizziert in ihrem Beitrag die Ausstellung ***RÄUMEN*** und das dieser zugrundeliegende Konzept. Diese Ausstellung wurde von den

Dissertant*innen des seit Herbst 2019 laufenden Doktoratskollegs *Die Künste und ihre öffentliche Wirkung: Dynamiken des Wandels* in Kooperation mit Bühnenbildnerin Magdalena Hofer entwickelt und hätte im März 2020 eröffnet werden sollen; die Vernissage musste allerdings coronabedingt auf Oktober 2020 verschoben werden.

B_TREFF – Wir alle sind betroffen! ist der Slogan einer im November 2019 gestarteten Initiative von Studierenden des Orff-Instituts an der Universität Mozarteum. Mit dem Ziel, sich mit verschiedenen Entwicklungen der Erde auseinanderzusetzen, rufen sie in diesem Beitrag dazu auf, das Orff-Institut zu einem Ort des Austauschs und der interdisziplinären Vernetzung zu entwickeln.

Anita Thanhofer berichtet in ihrem Beitrag von der zweitägigen Konferenz ***Das Kunstmuseum im digitalen Zeitalter – 2020***. Sie fand im Jänner 2020 im Belvedere Research Center statt.

Abschließend unternehmen wir einen **Rückblick** auf die vergangenen **W&K-Foren.** Darüber hinaus erfolgt eine **Vorschau** auf die Veranstaltungen im Wintersemester 2020/21.

Unser herzlicher Dank gilt den Autor*innen dieser Ausgabe für die wichtigen wissenschaftlichen, essayistischen und künstlerischen Beiträge sowie den Gesprächspartner*innen für die Offenheit und Bereitschaft, ihre Expertise mit uns zu teilen. Ein besonderer Dank geht außerdem an Anita Moser für die redaktionelle Mitarbeit und Roswitha Gabriel und Jason Heilman (englische Texte) für ihr umfassendes und genaues Lektorat.

Auch dieses Jahr wünschen wir eine anregende Lektüre und viele inspirierende Einblicke!

//Anita Moser

Introduction _ Die Krönung der Krise

Über eine kultur- und demokratiepolitische Notwendigkeit *(1)

Die Corona-Krise führt soziale Ungleichheit und Trennlinien drastisch vor Augen: zwischen gut Situierten, die es sich leisten können, den Lockdown als Entschleunigung zu erleben, und sozial schlechter Gestellten, deren existenzielle Nöte sich vervielfachen und die noch stärker als sonst von gesellschaftlicher Teilhabe und Ressourcen abgeschnitten sind. Nicht mehr zu übersehen ist die patriarchale Verfasstheit unserer Gesellschaft, Nährboden für Mehrfachbelastungen von Frauen, deren Prekarisierung und nicht zuletzt für Gewalt an Frauen und Kindern. Die Krise fördert auch Ausgrenzungen und Rassismen zutage, etwa wenn Personen aufgrund zugeschriebener Fremdheit oder prekärem Aufenthaltsstatus von Ressourcen und Kommunikation ausgeschlossen werden. Die real bestehende Vielheit unserer Gesellschaft bildet sich nicht in den öffentlichen Institutionen und verschiedenen gesellschaftlichen Feldern ab. Definitions-, Mitbestimmungs- und Entscheidungsmacht sind bestimmten privilegierten Kreisen vorbehalten. Dies alles ist nicht neu, zeigt sich aktuell aber besonders deutlich. Die Corona-Krise ist also die Krönung einer lange bestehenden, umfassenden Krise unserer Demokratie.

Der Kulturbetrieb spiegelt soziale Ungleichheiten und Ausschlüsse wider

Auf Ebene des Personals – insbesondere in Leitungspositionen – sind Frauen, LGBTIQs, als ‘fremd’ angesehene Personen und andere diskriminierte Gruppen selten bis gar nicht anzutreffen. Auch Inhalte und Programme des Kulturbetriebs richten sich immer noch primär an ein ‘weißes’, akademisch gebildetes Publikum. Das zeigt sich umso deutlicher, je mehr man in Richtung etablierter Institutionen blickt.

Fatal wäre es nun, als kulturpolitisches Post-Covid-19-Ziel lediglich das Überleben des Kulturbetriebs und seiner Akteur*innen anzuvisieren. In Anbetracht der Tatsache, dass in unserer Gesellschaft demokratische Errungenschaften ohnehin bedroht sind und eine Demokratisierung des Kunst- und Kulturfeldes nach wie vor aussteht, sollte es gerade jetzt darum gehen, einen kritischen Blick auf das System zu richten, Schwachstellen zu analysieren und neue Perspektiven und Modelle zu entwickeln.

Eine demokratische und diskriminierungssensible Kulturpolitik

Es braucht also eine gesellschaftlich verantwortliche Kulturpolitik, die auf allen Ebenen des Kunst- und Kulturbetriebs Diversität und breite Teilhabe mitdenkt, einfordert und finanziell fördert, sodass Mitglieder diskriminierter Gruppen sich selbstbestimmt einbringen und mitentscheiden können. Unerlässlich sind dabei Schwerpunktsetzungen sowie eine budgetäre Umverteilung hin zu selbstorganisierten und soziokulturellen Initiativen der Freien Szene(n), die demokratisches Ausverhandeln und gemeinsames künstlerisches, kulturelles und gesellschaftliches Gestalten aktivieren. Wichtig ist auch die Förderung von interdisziplinären Kooperationen und von Solidarisierungen, etwa zwischen

etablierten und freien Einrichtungen. Verstärkt in den Fokus öffentlicher Finanzierung sollten zudem künstlerisch-kulturelle Formate rücken, die zivilgesellschaftliches Engagement stärken, Benachteiligte begünstigen, mit Formen der Erneuerung von Demokratie experimentieren sowie emanzipatorische Anliegen verfolgen.

Es braucht verbindliche Standards für gerechte Bezahlung und soziale Absicherung von Künstler*innen und Kulturarbeiter*innen. Außerdem sind transparente, unbürokratische und niedrigschwellig Förderungen sowie umfangreiche Unterstützung für von Ausschlüssen betroffene Akteur*innen erforderlich. Benötigt werden auch – von öffentlichen Einrichtungen wie Gemeinden oder staatlichen Kulturinstitutionen zur Verfügung gestellte – Räume, Infrastrukturen technischer Art und andere Ressourcen, die breit genutzt werden können.

Selbstkritisches Hinterfragen und Umbau kulturpolitischer Strukturen

Unerlässliche Basis einer demokratischen und diskriminierungssensiblen Kulturpolitik ist die (selbst-)kritische Analyse und schrittweise diversitätsorientierte Änderung der gesetzlichen Grundlagen und Entscheidungsgremien; und das in Zusammenarbeit mit diskriminierten Gruppen. Der Umbau staatlicher Strukturen muss auch mit der Schaffung neuer Organisationen – wie Beratungsstellen für Diversitätsentwicklung *(2) – einhergehen. Studien und Projekte, die die Institutionenlandschaft und ihre Ausgrenzungsdynamiken analysieren und die Öffnung des Kultursektors befördern, sind bei all dem wichtige Voraussetzungen *(3).

Zu hoffen ist, dass die neue Kulturstaatssekretärin und ‘ihr’ Minister demokratiepolitische Anliegen ernst nehmen und das diesbezügliche Potenzial des Kulturfeldes sehen und stärken. Auch, dass Kunst und Kultur auf Regierungsebene größeren Wert und letztlich ein eigenes, gut dotiertes Ministerium erhalten. Denn, wenn das fehlt – auch das zeigt die Corona-Krise –, können weder Überlebensmaßnahmen für Kunst und Kultur umgesetzt, noch vorausschauende, mutige kulturpolitische Konzepte entwickelt werden.

//Fussnoten

*1 *Der Beitrag erschien erstmals am 10. Juni 2020 in der Printausgabe der KUPFzeitung #174/2020 sowie auf der Website der KUPF – Kulturplattform Oberösterreich: https://kupf.at/zeitung/174/die-kroenung-der-krise/*

*2 *Der Berliner Senat gründete 2017 das Projektbüro für Diversitätsentwicklung im Kulturbetrieb Diversity Arts Culture (https://www.diversity-arts-culture.berlin).*

*3 *Beispielsweise Studien wie jene von Aikins, Joshua Kwesi/Gyamerah, Daniel (2016): Handlungsoptionen zur Diversifizierung des Berliner Kultursektors. Eine Expertise von Citizens For Europe, Berlin (Projekt: Vielfalt entscheidet – Diversity in Leadership), https://www.kulturprojekte.berlin/fileadmin/user_upload/Presse/FINAL_mit_Grafik_auf_Doppelseite.pdf) oder das von der Kulturstiftung des Bundes geförderte Programm „360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft“ (https://www.360-fonds.de).*

//Elisabeth Klaus //Elke Zobl

Articles _

Kritische kulturelle Produktion im Kontext von Cultural Studies und Cultural Citizenship

Kultur ist eine dynamische und konflikthafte Praxis. Sie wird kontinuierlich gesellschaftlich produziert und ist geprägt von Normen, hegemonialen Bedeutungszuschreibungen und Ausschlüssen. Das traditionelle westliche, bürgerliche Verständnis von Kultur ist geprägt durch Abgrenzung und Hierarchisierung zwischen gesellschaftlichen Schichten und zwischen vermeintlich ‚Eigenem' und ‚Fremden' (vgl. Mörsch 2016). (*33) Bestimmte Artefakte oder Praktiken werden demnach als ‚Kultur' oder ‚Kunst' ausgewiesen, während andere diese Bezeichnung nicht zu verdienen scheinen. In solch ein elitäres, von der Idee einer Hochkultur geprägtes Verständnis intervenieren die Cultural Studies. *(1) Sie nehmen die Analyse von Macht und Ungleichheiten, von Ausschlüssen, aber auch von Selbstrepräsentation und Ermächtigung, Solidarität und gesellschaftlicher Verantwortung in den Fokus. Entscheidend ist dabei, dass sie die Gleichsetzung von ‚Kultur' mit ‚Hochkultur' dezidiert ablehnen. Stattdessen verstehen die Cultural Studies Kultur als umfassende Praxis, als „doing culture", die alltagskulturell reproduziert wird und eng mit dem Sozialen verbunden ist (vgl. Hörning/Reuter 2004). (*17) Indem damit eine Vielzahl ganz unterschiedlicher Praktiken in den Blick rückt, wird ein Zugang eröffnet, der künstlerische Ausdrucksformen und alltagskulturelle, mediale Produktionen auf eine Ebene stellt und auch ihre Überschneidungen und Brüche umfasst.

Im Folgenden erläutern wir drei im Kontext der Cultural Studies entwickelte Schlüsselkonzepte, die die Grundlagen für unsere Auseinandersetzung mit kritischen kulturellen und künstlerischen Praktiken liefern: Kultur als „a whole way of life", der Kreislauf kultureller Bedeutungsproduktion und *Cultural Citizenship*. Zum Abschluss fragen wir, welche Perspektive diese Konzepte für eine kritische kulturelle Produktion eröffnen, die auf Teilhabe und Empowerment von Menschen und die Veränderung von Machtverhältnissen abzielt. *(2)

Cultural Studies: Kultur als „a whole way of life"

Der englische Kulturwissenschaftler Raymond Williams hat 1958 Kultur als „a whole way of life" beschrieben, womit er den Grundstein für die Cultural Studies legte. Diese Definition wird deshalb so oft zitiert, weil sie einen Paradigmenwechsel kennzeichnet, indem sie sich bewusst gegen die damalige und bis heute wirkende Gleichsetzung von Kultur mit Hochkultur wandte. Stattdessen betont Williams in seiner Definition, dass Kultur als ‚ganze Lebensweise' in alltäglichen Gewohnheiten, Handlungen und Gegenständen ihren Ausdruck findet. Williams' Definition beinhaltet damit in zweierlei Hinsicht eine Neuverortung. Während der Begriff der Hochkultur mit Produkten und Artefakten wie literarischen Texten, musikalischen Kompositionen oder Werken der bildenden Kunst stark verbunden ist, fokussiert Williams demgegenüber vor allem auf jene Praktiken und Prozesse, die zur Entstehung bestimmter Werke und Produkte und ihrer Bewertung als Kunst führen. Darüber hinaus wird Kultur damit auch aus der Bindung an eine privilegierte Schicht/Klasse befreit, die kulturelle Artefakte in Auftrag gibt und für sich reklamiert.

Mit dieser Verschiebung hin zu einem weiten Kulturbegriff öffnete Williams das Feld für die Cultural Studies, die nun auf Alltags- und Populärkultur fokussierten und Arbeiter-, Jugend-, Mädchen- und Subkulturen untersuchten. Wichtig war dabei auch ein Blickwechsel von der (bis dato dominierenden) Erforschung des Konsumverhaltens hin zu Menschen als ‚Cultural Producers', die Kultur herstellen und dabei ihre Identitäten entwerfen. So etwa hat Angela McRobbie (McRobbie/Garber 2006 [1975]; McRobbie 1991, 2010) (*31) (*29) (*30) weibliche Subkulturen und kulturelle Praktiken von Mädchen und jungen Frauen*, zum Beispiel in Bezug auf Musik und Tanz oder die Produktion von Magazinen, untersucht und diese damit als eigene Kultur überhaupt erst sichtbar gemacht.

Kultur wird in den Cultural Studies als Teil des Alltags verstanden und findet in der gelebten Alltagspraxis verschiedener Gruppen und Klassen ihren Ausdruck. Mit dem Verständnis von Kultur als ‚ganzer Lebensweise' eröffnen sich andere Fragen als die, die im Hinblick auf künstlerische und kulturelle Prozesse zuvor gestellt wurden: Welche Rolle spielt (Populär-)Kultur im Selbstverständnis von Gesellschaften und Gruppen? Wie wird durch Kultur Macht ausgeübt und Ungleichheit hergestellt? Wie wird im Alltag Kultur angeeignet und produziert? Welche Partizipationsmöglichkeiten können sich dadurch eröffnen? Wie geschehen kulturelle Ausschlüsse und kulturelle Interventionen?

Diese Fragen lassen sich auf ein weitgefächertes Spektrum an Praktiken anwenden, die der Kulturbegriff der Cultural Studies umfasst:

> „In cultural studies traditions, then culture is understood *both* a way of life – encompassing ideas, attitudes, languages, practices, institutions, and structures of power – and a whole range of cultural practices: artistic forms, texts, canons, architecture, mass-produced commodities, and so forth."(Grossberg/Neslon/Treichler 1992: 4) (*9)

Dieser Kulturbegriff ist eingebettet in ein übergreifendes politisches Ziel, Gesellschaftveränderung im Sinne von Demokratie, Inklusion und Emanzipation aller Menschen zu erreichen. Kerstin Goldbeck (2004) (*7) charakterisiert die Cultural Studies wie folgt:

> „Bei den Cultural Studies handelt es sich um ein intellektuelles Projekt, das sich alltäglichen kulturellen Praktiken widmet und sie in ihrer kontextuellen Einbettung mit besonderem Blick auf die kontextspezifischen Machtverhältnisse analysiert. Cultural Studies arbeiten interdisziplinär und wollen politisch Möglichkeiten bereitstellen, die eigenen gesellschaftlichen Kontexte zu verändern." (Ebd.: 28)

Wenn Kultur in diesem Sinne als gelebte Alltagspraxis verstanden wird, dann rücken auch die sozialen, politischen, rechtlichen, wirtschaftlichen, technischen sowie medialen Kontexte kultureller Produktion in den Blick. Kultur ist geprägt von konfliktären Interessen und unterschiedlichen Ansprüchen und bringt die bestehenden gesellschaftlichen Machtverhältnisse zum Ausdruck. Diese werden durch Kultur (re-)produziert, in Anpassung an sich wandelnde gesellschaftliche Bedingungen aber auch modifziert und durch Eingriffe von Gegenöffentlichkeiten verändert. Dasselbe gilt für die kulturellen, sozialen und politischen Identitäten, die in alltäglichen Praktiken und Einstellungen ihren Ausdruck finden. Beide, Kultur und Identität, werden damit als dynamische, konflikthafte Praktiken sichtbar.

Die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Macht, Identität und Kultur wurde auch als ‚magisches Dreieck' bezeichnet (Marchart 2003; vgl. auch Hepp/Winter

1999) (*27) (*16), das zugleich Angelpunkt des Selbstverständnisses und Handlungsfeld der Cultural Studies ist. Kultur ist eben auch als gesellschaftspolitisches und machtgeprägtes, die gesellschaftlichen Verhältnisse und Hierarchien reproduzierendes Bedeutungsfeld aufzufassen.

Eine solche Konzeptualisierung hat tiefgreifende Konsequenzen für die Kunst- und Kulturvermittlung ebenso wie für die edukative Praxis. So fragt der kanadische Erziehungswissenschafter Rubén Gaztambide-Fernández (2014) (*6) danach, was das Etikett ‚Kunst' und welche Konsequenzen die inhaltliche Rahmung mit ‚Kunst' im Bildungskontext (der Schule) bedeuten. Er argumentiert für einen Ansatz der kulturellen Produktion und einen Fokus auf das Tun der beteiligten Akteur_innen (vgl. ebd.). Er kritisiert, dass vielen Diskursen über die Künste und ihre Wirkungen ein elitäres Verständnis zugrunde liegt und plädiert für eine Umorientierung hin zu „Kultur als eine Praxis" (vgl. ebd.: 70) im Sinne der Cultural Studies. Denn in diesem Kulturverständnis ist „symbolische Kreativität" nicht das Privileg der Künste, sondern sie ist Teil des alltäglichen Handelns aller Menschen. Gaztambide-Fernández argumentiert, dass es sich beim Begriff der Künste um ein „diskursives Konstrukt" handelt und dass „das Sprechen über die Künste zu bestimmten Zwecken eingesetzt wird" (ebd.: 55). Aufgrund der elitären und eurozentrischen Aufladung des Begriffs schlägt Gaztambide-Fernández vor, im Bildungskontext nicht mehr primär von den Künsten zu sprechen, sondern von „symbolischer und kultureller Arbeit" bzw. „symbolischer Kreativität" als kultureller Produktion (vgl. ebd.: 56). Dieser Vorschlag, den Kunstbegriff in der Schule zugunsten eines Verständnisses von „Kultur als Praxis" zu ersetzen, erscheint auf den ersten Blick radikal, kann aber eine Verschiebung des Blickes bedeuten und einen ermächtigenden Handlungsraum für die Schüler_innen in Bezug auf ihre eigenen kulturellen Praktiken eröffnen.

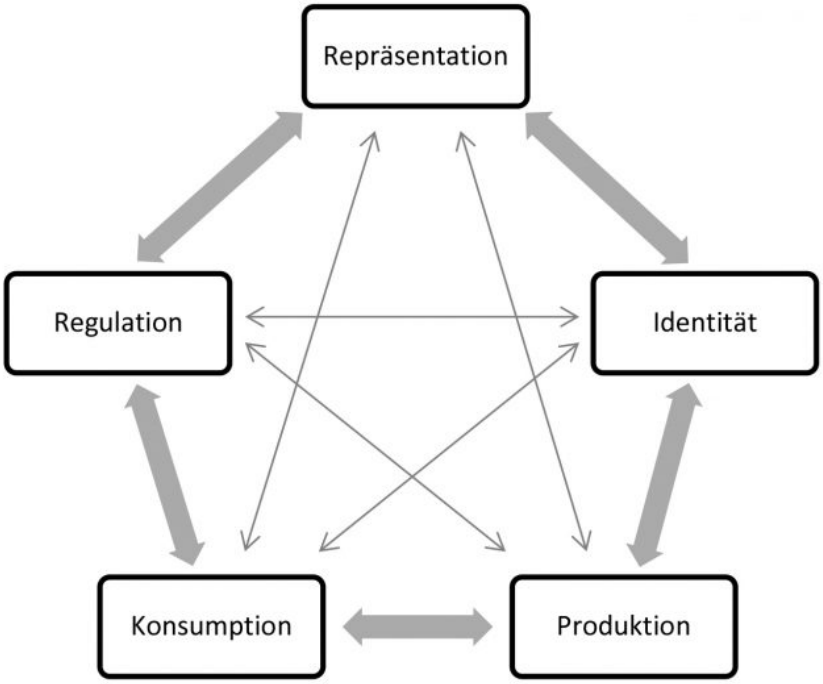
Auch der französische Soziologe Pierre Bourdieu hat sich mit dem Konstrukt und dem gesellschaftlichen Status von Kunst und Kultur beschäftigt. Er geht dabei jedoch stärker von einer an den gesellschaftlichen Strukturen orientierten Perspektive aus. In seinen Arbeiten hat er das Aufeinanderbezogensein von Kultur als Lebensweise sozialer Klassen und als Ordnungssystem zur Sicherung gesellschaftlicher Hierarchien empirisch untersucht und theoretisch gefasst. Für den Soziologen sind soziale Position, Habitus und Lebensstil zentrale Konzepte, um zu erklären, wie *Die feinen Unterschiede* (1978) (*1) in den Äußerungsformen der Menschen – ihrer Kleidung, ihrer Einrichtung, ihren Hör- und Sehvorlieben etc. – zu den gesellschaftlichen Hierarchien und Machtverhältnissen beitragen und diese im Alltagshandeln reproduzieren. Kunst und Kultur haben demnach eine Distinktionsfunktion, die zur Reproduktion von sozialen Ungleichheitsverhältnissen wesentlich beiträgt, weil sie Menschen auf ihre Plätze in der Gesellschaft verweist. Bourdieu betont also vor allem die Funktion von Kunst und Kultur im Rahmen der Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Hierarchien. Damit tritt er den manchmal mit den Cultural Studies verbundenen allzu optimistischen Vorstellungen entgegen, Gesellschaftsveränderung allein durch partizipative kulturelle Praktiken bewirken zu können. Zugleich ist Bourdieus Konzeptualisierung der Lebensweise, also der kulturellen Ausdrucksformen der Menschen, als unmittelbare Folge ihrer sozialen Positionierung in der Tendenz deterministisch. Seine Theorie unterschätzt damit die Möglichkeiten der Menschen, sich eigene, in Teilen selbstbestimmte und ermächtigende kulturelle Ausdrucksformen zu schaffen. Im Rahmen der Cultural Studies wurde die Frage, wie Kulturproduktion einerseits die bestehenden Hierarchien legitimiert, aber andererseits eben auch partiell verändern und Grenzen von Ein- und Ausschlüssen verschieben kann, im Kontext des Kreislaufs kultureller Bedeutungsproduktion intensiv diskutiert.

Der Kreislauf kultureller Bedeutungproduktion

Stuart Hall – einer der führenden Intellektuellen der ‚neuen Linken' in Großbritannien und langjähriger Direktor des Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) an der Universität Birmingham – hat sich in seinen Forschungsfragen intensiv mit dem Verhältnis von Kultur, Identität und Macht beschäftigt. Dabei verwendet er für die materiellen Produkte kommunikativer Prozesse den Begriff des ‚Textes', der sowohl sprachliche Äußerungen als auch mediale Artefakte umfasst. Halls *Encoding-decoding Modell* (vgl. Hall 1973; Krotz 2009) (*10) (*23) verdeutlicht, dass ‚Texte' sowohl von denjenigen, die sie produzieren als auch von denjenigen, die sie rezipieren, mit Bedeutungen versehen werden. Die Bedeutungen, die Produzent_innen mit ihren Texten transportieren wollen, müssen dabei keineswegs mit jenen Bedeutungen übereinstimmen, welche die Rezipient_innen daraus ablesen. Das liegt daran, dass Texte – der Semiotik und neueren Linguistik folgend – stets polysem, d.h. vieldeutig sind. Ein kommunikativer Austausch ist demzufolge ein Prozess, in dem die Bedeutung eines Textes nicht durch dessen Codierung auf Seiten der Produzent_innen festgelegt ist, sondern im Prozess der Interpretation, Aneignung und Verhandlung durch die Rezipierenden mit verschiedenen Bedeutungen belegt werden kann.

An die Überlegungen Halls anknüpfend hat Richard Johnson (1985) (*18) erstmals von einem „circuit of culture", einem „Kreislauf der Kultur" gesprochen, in den a) der Text, b) seine Produktion, c) seine Rezeption bzw. Konsumption und schließlich d) die sozialen und kulturellen Kontexte zum Zeitpunkt der Textzirkulation eingebunden sind. (vgl. Hepp 2010: 159ff.; Göttlich 2015) (*15) (*8) Erst im Zusammenwirken dieser vier Elemente wird kulturelle Bedeutung generiert.

Abbildung 1: Kreislaufmodell der Kultur nach du Gay et al. (1997:3) (*2)



Quelle: Hepp 2009: 254

Paul du Gay et al. (1997) (*2) haben Johnsons Modell modifiziert und weiterentwickelt. Ihre Überlegungen kreisen dabei um den für Stuart Hall so wichtigen Begriff der Artikulation. Es ist ein vielfältiger Begriff, der die Übertragung von kulturellen Artefakten in andere Kontexte ebenso umfasst wie ihre Umdeutung oder die Zusammenfügung von Elementen aus verschiedenen Diskursen, wodurch neue Bedeutungen entstehen können. Das Modell von Paul du Gay et al. beschreibt fünf Artikulationsebenen, die in einer komplexen Beziehung zueinander stehen. Die drei Ebenen Repräsentation, Produktion und Konsum(ption) sind bereits in den früheren Modellen vorhanden, wenn sie dort auch andere Bezeichnungen tragen: *Repräsentation* – bei Hall als „Text“ bezeichnet – umfasst alle kulturellen Produkte/Güter, die immateriell und/oder materiell rezipiert bzw. konsumiert werden können. Hall (1997) (*11) hat die Bedeutung von Repräsentationen herausgestrichen, denn sie rahmen unsere Vorstellungswelt und entscheiden darüber mit, was sagbar und was unsagbar ist, was sichtbar wird und was unsichtbar bleibt. Er schreibt:

> „It is by our use of things, and what we say, think and feel about them – how we represent them – that we give them a meaning. In part, we give objects, people and events meaning by the frameworks of interpretation which we bring to them. In part, we give things meaning by how we use them, or integrate them into our everyday practices. “ (Ebd.: 3)

Produktion meint die technischen, ökonomischen und sozialen Bedingungen, unter denen das kulturelle Gut von seinen Produzent_innen geschaffen wird und in den Kreislauf einfließt. *Konsum* beschreibt den sozialen und kulturellen Kontext, in dem ein Produkt angeeignet und wie es genutzt wird, also in den Alltag der Konsument_innen und Rezipient_innen einfließt.

Im Vergleich zu den Vorgängermodellen finden sich im *Kreislauf der Kultur* bei du Gay et al. zwei neue Ebenen: *Identität* verweist auf die Art und Weise, wie die Güter zur Formung von Subjektivitäten bzw. Perspektiven und Sichtweisen beitragen. *Regulation* umfasst alle Grenzsetzungen, die den Prozess der Bedeutungsproduktion regulieren, damit steuern und rahmen. Das umfasst u.a. die rechtlichen, technischen, politischen und ökonomischen Bedingungen inklusive der damit verbundenen Regulationsmechanismen, die mitbestimmen, welches Gut überhaupt wie produziert wird, welche Repräsentationen demzufolge zirkulieren und welche Aneignungspraktiken möglich sind. iese fünf Elemente bilden in ihrer vielfältigen Vernetzung eine Art Kreislauf, innerhalb dessen kulturelle Bedeutungen entstehen und immer wieder neu verhandelt werden (vgl. Hepp 2010: 161; Göttlich 2015). (*15) (*8)

Der *Kreislauf der Kultur* verdeutlicht, dass und wie Menschen in ihn eingreifen können, indem sie selber Kultur produzieren. Als Kulturproduzent_innen können sie neue, andere Repräsentationen entwickeln, die in der Folge in der Gesellschaft zirkulieren. Ein Beispiel dafür liefern die unter dem Begriff der Identitätspolitik zusammengefassten Aktivitäten von Mitgliedern marginalisierter Gruppen, die eine anerkennende Sichtbarkeit erreichen wollen. Die feministischen Bewegungen der 1970er Jahre wie auch die LGBTQI-Bewegungen zeigen, dass Gegenöffentlichkeiten unter bestimmten Bedingungen erfolgreich neue Repräsentationen verankern und dadurch soziale und kulturelle Ausschlussmechanismen in Bewegung geraten können. Wie solche Erfolge möglich sind, wird in der sozialen Bewegungsforschung

intensiv diskutiert. Sie fragt danach, wie es möglich wird, dass marginalisierte Gruppen in der Öffentlichkeit Gehör finden und hegemoniale Meinungen, Haltungen und Handlungen in ihrem Sinne verändern können. *(3)

Cultural Citizenship

Das *Kreislaufmodell der Kultur* haben die Kommunikationswissenschaftlerinnen Elisabeth Klaus und Margreth Lünenborg zugrunde gelegt, um Citizenship (‚Staatsbürgerschaft') und zivilgesellschaftliche Teilhabe in heutigen Medien- und Migrationsgesellschaften zu diskutieren. Sie fragen danach, unter welchen Voraussetzungen und Bedingungen wem das Recht zugestanden wird, in den Kreislauf der kulturellen Bedeutungsproduktion einzugreifen, also an der gesellschaftlichen Bedeutungsproduktion teilzuhaben, und arbeiten dabei mit dem Konzept einer *Cultural Citizenship* (vgl. Klaus/Lünenborg 2004a, 2004b, 2012; vgl. auch Stevenson 2001). (*20) (*21) (*22) (*40)

Das aus dem angloamerikanischen Raum stammende Konzept der *Cultural Citizenship* betont zivilgesellschaftliche Ansprüche auf eine Mitgestaltung kultureller Bedeutungsproduktion. Mit der Betonung *kultureller* Citizenship erweitert es den Fokus der traditionellen Öffentlichkeits- und Demokratieforschung, die sich zum einen auf die Thematisierung politischer Beteiligungsrechte von Bürger_innen und zum anderen auf die Bedeutung des Nationalstaats dafür beschränkt hat. Der von Thomas M. Marshall 1949 ausgearbeitete Begriff von Citizenship geht darüber hinaus, indem er zivile/individuelle, soziale und politische Rechte als die drei zentralen Dimensionen von Citizenship beinhaltet (vgl. Marshall 1992). (*28) *(4) In seinem Beitrag *Postmodern Culture/Modern Citizens* erweitert Bryan S. Turner (1994) (*41) Marshalls Typologie um die vierte Dimension einer *Cultural Citizenship*. Dabei definiert er Citizenship „as a set of practices which constitute individuals as competent members of society" (Turner 1994: 159). (*41) Turner hebt mit dieser Definition hervor, dass Citizens als Mitglieder einer Gemeinschaft durch die verschiedenen sozialen, rechtlichen, politischen und eben auch kulturellen Praktiken konstituiert werden bzw. sich selber konstituieren. Öffentliche Teilhabe basiert damit (auch) auf der „Möglichkeit einer umfassenden Aneignung der Kulturproduktion einer Gesellschaft"(vgl. Klaus/Lünenborg 2004b: 108). (*21)

Die Formulierung „Aneignung von gesellschaftlicher Kulturproduktion" setzt keine einheitliche Kultur voraus, sondern berücksichtigt die Vielfalt von kulturellen Ausdrucksformen und erlangt in Migrationsgesellschaften zusätzliche Bedeutung. In der amerikanischen Migrationsforschung wurde das Konzept etwa von Renato Rosaldo (1994) (*38) aufgegriffen. Für ihn besteht gerade in der Anerkennung von Differenz die Essenz des Konzeptes von *Cultural Citizenship*. Entsprechend definiert er diese als „the right to be different (in terms of race, ethnicity, or native language) without compromising one's right to belong, in the sense of participating in the nation-state's democratic processes" (Rosaldo 1994: 57). (*38) Als vordergründig universelles Prinzip setzt Citizenship ein weißes, männliches, heterosexuelles Subjekt voraus und negiert die Marginalisierung und den Ausschluss anderer Gruppen (vgl. Fraser/Gordon 1994). (*5) Nach Rosaldo bedeutet *Cultural Citizenship* deshalb Anerkennung jener kulturell vermittelten Annahmen und Praktiken, die Ungleichheit gerade auf Basis einer Gleichheitsrhetorik begründen und verfestigen. *Cultural Citizenship* liefert damit auch Ausdrucksmöglichkeiten für die Forderungen marginalisierter Gruppen nach gesellschaftlicher Anerkennung: „Bridging the discourses of the state and everyday life, of citizenship and culture, the demand for *respecto *(5)* is a defining demand of Cultural Citizenship." (Rosaldo

1999: 260) (*39)

Kultur wird in dem durch *Cultural Citizenship* erweiterten Modell als „historisch und sozial gebundener Vorrat an symbolischen Deutungs- und Interpretationsmöglichkeiten“ (Klaus/Lünenborg 2004a: 197) (*20) verstanden, um zu betonen, dass neben den individuellen, sozialen, rechtlichen und politischen Handlungsräumen kulturelle Praktiken Citizenship als Teilhabe an der Gesellschaft konstituieren. Gleichzeitig wird mit dieser vierten Dimension Citizenship aus ihrer nationalen Bezogenheit gelöst, die Marshall voraussetzt und die einen wesentlichen Kritikpunkt an seinem Modell darstellt. Das Konzept der *Cultural Citizenship* umfasst demzufolge „all jene kulturellen Praktiken, die sich vor dem Hintergrund ungleicher Machtverhältnisse entfalten und die kompetente Teilhabe an den symbolischen Ressourcen der Gesellschaft ermöglichen“ (Klaus/Lünenborg 2004b: 103). (*21) Die heute auch diskutierten Formen von *artistic citzenship* (vgl. Elliot/Silverman/Bowman 2016) (*3) oder *DIY citzenship* (vgl. Hartley 1999: 154f.; Ratto/Boler 2014; Reitsamer/Zobl 2014) (*13) (*36) (*37) sehen wir als Teil von *Cultural Citzenship* an, da deren Fokus auf einen weiten, prozesshaften Kulturbegriff die beiden anderen Formen mit einschließt.

Cultural Citizenship verweist auf die machtvolle Rolle von Kultur für gesellschaftliche Teilhabe und spricht damit neue Aspekte von Zugehörigkeit und Ausgeschlossen-Bleiben, von Inklusion und Exklusion in der Gesellschaft an, die heute noch deutlicher über kulturelle Markierungen – etwa Sprache, Kleidung oder Religion – erfolgen. Für Graham Murdock (1999: 11f.; zuerst 1994: 158f.) (*35) (*34) beinhaltet *Cultural Citizenship* deshalb die Möglichkeit, eigene kulturelle Identitäten zu entwerfen. Der englische Kultur- und Wirtschaftswissenschaftler fragt danach, wie die aus einer *Cultural Citizenship* resultierenden Rechte auf „kompetente Teilhabe an den kulturellen Ressourcen einer Gesellschaft“ (Klaus/Lünenborg 2004b: 103) (*21) eingefordert werden können. Ihm zufolge ergeben sich daraus vier Ansprüche, auf:

- *Informationen*, um Grundlagen für politische und soziale Entscheidungen zu besitzen.
- *Erfahrungen*, damit die Vielfalt möglicher Lebensweisen zum Ausdruck gebracht werden kann, die somit Ideen für eigene Identitätskonzepte liefern können.
- *Wissen*, als die Möglichkeit Informationen und Erfahrungen sinnvoll zu interpretieren und zu verknüpfen. Das erfordert Zugang zu Erklärungsansätzen, die das Allgemeine mit dem Besonderen, das Aktuelle mit dem historisch Gewachsenen, die Mikroebene mit der Makroebene verbinden.
- *Teilhabe*, die den Individuen und Gruppen eine Stimme verleihen und ihren aktiven Anteil am Ringen um Bedeutungen zum Ausdruck bringen.

  (vgl. Klaus/Lünenborg 2004a: 202; Klaus/Lünenborg 2012) (*20) (*22)

Das Konzept der *Cultural Citizenship* bildet die Ausgangsbasis für Mitsprache, Mitbestimmung und Mitgestaltung an gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen und Prozessen. Folgt man Murdock, so ist die Voraussetzung für Gestaltungsmöglichkeiten unterschiedlicher Menschen, dass ihnen Informationen zur Verfügung stehen, auf deren Basis Erfahrungen verallgemeinert werden können. Indem „Bezüge zur eigenen Lebenswirklichkeit sichtbar werden“ (Klaus/Lünenborg 2004a: 200), (*20) kann auch neues Wissen über die gesellschaftlichen Verhältnisse gewonnen werden. In unserer Lesart umfassen Information und Wissen

nicht nur kognitive Prozesse, sondern schließen Möglichkeiten eines Wissenerwerbs durch z.B. neue ästhetische Erfahrungen ein. Denn diese haben für die Veränderung der durch Macht geprägten Wahrnehmungs- und Wissensordnungen der Gesellschaft einen wichtigen Stellenwert.

Die Produktion von kulturellen Bedeutungen umfasst daher sowohl Deutungs- und Interpretationsprozesse, die sich auf die individuellen Identitäten beziehen, als auch solche, die Gruppenzugehörigkeiten oder die gesamte Gesellschaft betreffen. *Cultural Citizenship* bedeutet, jene kulturellen Ressourcen zu mobilisieren bzw. mobilisieren zu können, die es erlauben, in den Kreislauf der Bedeutungsproduktion einzugreifen, über kulturelle und gesellschaftliche Themen mitzuentscheiden sowie mitzubestimmen, welche Bedeutungen in der Gesellschaft zirkulieren, dort verhandelt, bewertet, reproduziert oder auch verändert werden. Eine derart intervenierende Teilhabe umfasst ein aktives Moment der Mitbestimmung und Mitgestaltung kultureller Bedeutungsproduktion durch verschiedene Individuen bzw. Gruppen. An den symbolischen Ressourcen der Gesellschaft gleichberechtigt teilzuhaben, setzt die Möglichkeit voraus, kritische Fragen aufzuwerfen und kulturelle und gesellschaftliche Teilhabe einzufordern. Hier geht es um Ermächtigung zu persönlichem Ausdruck, Wissenserwerb und die Entwicklung von kritischer Reflexionsfähigkeit, die Mitgestaltung und aktive Teilnahme an einer größeren Gemeinschaft – virtuell, kulturell, politisch – im Sinne eines Cultural Citizenship ermöglichen.

Kritische kulturelle Produktion

Wir verstehen kulturelle Bedeutungsproduktion als zirkulären und konfliktreichen Aushandlungs- und Selbstverständigungsprozess. In diesem werden Sichtweisen und Einstellungen erzeugt, aufgenommen und in einem öffentlichen Zirkulationsvorgang distribuiert, dabei oft reproduziert, aber manchmal eben auch neu verhandelt. Im *Kreislauf der Kultur* wird offensichtlich, dass Gesellschaften, Gruppen und Einzelpersonen kontinuierlich an diesen Vorgängen beteiligt sind. Wird Kulturproduktion als ein Prozess verstanden, der sich vor allem im Alltag und in den Lebensweisen der Menschen artikuliert, dann rücken die zivilgesellschaftliche Mitbestimmung, die Dynamiken öffentlicher Verhandlung sowie die (Re-)Produktion von Ungleichheiten und Ausschlüssen in den Mittelpunkt des Interesses. Einer der Beweggründe für künstlerische und kulturelle Interventionen ist die starke Regulierung der kulturellen Bedeutungsproduktion, die von gesellschaftlichen, politischen sowie ökonomischen Machtansprüchen und von Konflikten und widersprüchlichen Interessen geprägt ist.

Kritische kulturelle Produktion setzt an dem Willen an, „nicht dermaßen regiert zu werden“ (Foucault 1992: 8) (*4) und versucht, neue Erfahrungen zu ermöglichen und damit andere Wahrnehmungsweisen zu eröffnen und Wissensregime zu irritieren. Wir verstehen kritische kulturelle Produktion als engagiertes und produktives Mitgestalten der eigenen Lebenswelt, die in kulturelle und öffentliche Prozesse der Bedeutungsproduktion eingreift und auf zivilgesellschaftlicher Teilhabe und Kollaboration beruht. Dabei greifen wir auf den Begriff des ‚Cultural Producers‘ bzw. der Kulturproduzent_innen zurück, um sichtbar zu machen, dass Menschen die kulturelle Bedeutungsproduktion einer Gesellschaft in einem kollaborativen Prozess stets mitbestimmen und mitgestalten. Die Frage ist allerdings, wie bewusst dies jeweils geschieht und welche praktisch-handwerklichen wie gedanklich-reflektierenden Möglichkeiten und ermächtigenden Handlungsräume Menschen dafür zur Verfügung stehen. Denn diese gehören zu den Voraussetzungen, um Kritik zu äußern, neue Erfahrungen zu machen, die gesellschaftlichen Rahmungen zu irritieren und damit Wissensordnungen zu stören. Die Schaffung von

demokratischen Öffentlichkeiten und von Räumen, die zivilgesellschaftliche und kulturelle Teilhabe ermöglichen, sind für dieses Verständnis von kritischer kultureller Produktion zentral. Ihre wichtigsten Reflexionsmomente sind Partizipation und Kollaboration, Privilegierung und Ausschlüsse, intersektionale Verschränkungen, soziale Ungleichheit und kulturelle Abwertung.

Künstlerische und kulturelle Praktiken, die aktiv Mitsprache an kulturellen Produktionsprozessen einfordern und Aushandlungsprozesse anstoßen, setzen sich mit unseren alltäglichen Bedeutungsrastern und mit aktuellen gesellschaftlichen Phänomenen kritisch auseinander, indem sie Vertrautes, Gewohntes, Gängiges hinterfragen und vielfältige Wahrnehmungsperspektiven entwerfen. Sie intervenieren – oft explizit, zuweilen nur implizit – in das, was aktuell als Kultur verstanden und gelebt wird: „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.“ (Zobl/Klaus 2012: o.S.) (*43) Künstlerische und kulturelle Praktiken – vor allem an der Schnittstelle zum sozialen/politischen Engagement – haben grundsätzlich das Potenzial, gesellschaftliche Entwicklungen zu reflektieren, neue (oder andere) Sichtweisen zu artikulieren, Erfahrungsräume zu öffnen und kritisches Denken und Handeln anzustoßen. Voraussetzung dafür ist ein kritischer Blick auf (eigene) Privilegien, auf gesellschaftliche Ausschlüsse und Ungleichheiten und die Bereitschaft, solidarische Allianzen und Kooperationen einzugehen. Zentral bleibt, über den „Hiatus zwischen Wirklichkeit und Möglichem“ (Hark 2009: 31) (*12) und auch über die Differenz von Wollen und Bewirken nachzudenken. Eine solche kritische Praxis ermöglicht, tradierte Bedeutungen nicht in erster Linie zu reproduzieren, sondern diese offen zu legen, damit der Kritik zugänglich zu machen und zu verändern. Voraussetzung dafür ist die Fähigkeit, Fragen zu stellen, Kritik – auch im Sinne einer Selbstreflexion – zu formulieren und auszusprechen, um gesellschaftliche Prozesse mitzugestalten, denn: „Kritisches Denken gibt uns die Mittel, die Welt so zu denken, *wie sie ist* und *wie sie sein könnte*.“ (Wacquant 2006: 669 zitiert nach Hark 2009, Herv. i.O.) (*12)

//Literaturnachweise

*1 *Bourdieu, Pierre (1987 [1979]): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, 22. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp.*

*2 *du Gay, Paul/Hall, Stuart/James, Linda/Mackay, Hugh/Negus, Keith (1997): Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage/The Open University.*

*3 *Elliot, David J./Silverman, Marissa/Bowman, Wayne D. (Hg.) (2016): Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ethical Praxis. Oxford: Oxford University Press.*

*4 *Foucault, Michel (1992): Was ist Kritik? Berlin: Merve.*

*5 *Fraser, Nancy/Gordon, Linda (1994): Civil Citizenship against Social Citizenship? On the Ideology of Contract-Versus-Charity. In: van Steenbergen, Bart (Hg.): The Condition of Citizenship. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, S. 90-107.*

*6 *Gaztambide-Fernández, Rubén (2014): Warum die Künste nichts tun. Auf dem Weg zu einer neuen Vision für die kulturelle Produktion in der Bildung. In: Hamer, Gunhild (Hg.): Wechselwirkungen. Kulturvermittlung und ihre Effekte. München: kopaed, S. 51-86.*

*7 *Goldbeck, Kerstin (2004): Gute Unterhaltung, schlechte Unterhaltung. Die Fernsehkritik und das Populäre. Bielefeld: transcript.*

*8 *Göttlich, Udo (2015): Materialität, Ökonomie und Macht. In: Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich/Lingenberg, Swantje*

Wimmer, Jeffrey (Hg.): Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse. Wiebaden: Springer, S. 31-38.

*9 *Grossberg, Lawrence/Neslon, Cary/Treichler, Paula A. (Hg.) (1992): Cultural Studies. New York, London: Routledge.*

*10 *Hall, Stuart (1973): Encoding and Decoding in the Television Discourse. In: Stencilled Occasional Paper, H. 7, Centre for Contemporary Cultural Studies. Birmingham: University of Birmingham.*

*11 *Hall, Stuart (Hg.) (1997): Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.*

*12 *Hark, Sabine (2009): Was ist und wozu Kritik? Über Möglichkeiten und Grenzen feministischer Kritik heute. In: Feministische Studien. Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung, 27. Jg., H. 1, S. 22-35.*

*13 *Hartley, John (1999): Uses of Television. London, New York: Routledge.*

*14 *Hepp, Andreas (2009): Richard Johnson: Kreislauf der Kultur. In: Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich/Thomas, Tanja (Hg.): Schlüsselwerke der Cultural Studies. Wiesbaden: VS Verlag, S. 247-256.*

*15 *Hepp, Andreas (2010): Cultural Studies und Medienanalyse: Eine Einführung. 3., überarb. und erw. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag.*

*16 *Hepp, Andreas/Winter, Rainer (Hg.) (1999): Kultur – Medien – Macht. Cultural studies und Medienanalyse. 2., überarb. und erw. Aufl. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.*

*17 *Hörning, Karl H./Reuter, Julia (Hg.) (2004): Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis. Bielefeld: transcript.*

*18 *Johnson, Richard (1985): Was ist überhaupt Kulturanalyse. In: Januschek, Franz (Hg.): Politische Sprachwissenschaft: Zur Analyse von Sprache als Kultureller Praxis. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 23-69.*

*19 *Klaus, Elisabeth (1998): Öffentlichkeit als gesellschaftlicher Selbstverständigungsprozess. In: Imhof, Kurt/Schulz, Peter (Hg.): Kommunikation und Revolution. Zürich: Seismo, S. 131-149.*

*20 *Klaus, Elisabeth/Lünenborg, Margreth (2004a): Cultural Citizenship. Ein kommunikationswissenschaftliches Konzept zur Bestimmung kultureller Teilhabe in der Mediengesellschaft. In: Medien & Kommunikationswissenschaft, 52. Jg., H. 2, S. 193-213.*

*21 *Klaus, Elisabeth/Lünenborg, Margreth (2004b): Medienhandeln als Alltagshandeln. Über die Konstituierung gesellschaftlicher Identität durch cultural citizenship in der Mediengesellschaft. In: Imhof, Kurt/Blum, Roger/Bonfadelli, Heinz/Jarren, Otfried (Hg.): Mediengesellschaft. Strukturen, Merkmale, Entwicklungsdynamiken. Wiesbaden: VS Verlag, S. 100-113.*

*22 *Klaus, Elisabeth/Lünenborg, Margreth (2012): Cultural Citizenship. Participation by and through Media. In: Zobl, Elke/Drüeke, Ricarda (Hg.): Feminist Media. Participatory Spaces, Networks and Cultural Citizenship. Bielefeld: transcript, S. 197-212.*

*23 *Krotz, Friedrich (2009): Stuart Hall: Encoding/Decoding und Identität. In: Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich (Hg.): Schlüsselwerke der Cultural Studies. Wiesbaden: Springer VS, S. 210-223.*

*24 *Lang, Siglinde (2015a): Partizipatives Kulturmanagement. Interdisziplinäre Verhandlungen zwischen Kunst, Kultur und Öffentlichkeit. Bielefeld: transcript.*

*25 *Lang, Siglinde/Klaus, Elisabeth/Zobl, Elke (2015): Re-think: Kultur produzieren?!. Ein Rück- und Ausblick auf die Forschung am Programmbereich ‚Zeitgenössische Kunst und Kulturelle Produktion'. In: Rethink! p/art icipate – Kultur aktiv gestalten, 6. Ausgabe. Online unter https://www.p-art-icipate.net/cms re-think-kultur-produzieren/ (1.2.2019).*

*26 *Lang, Siglinde/Zobl, Elke (2015): „Taking cultural production into our own hands". Kultureller Bedeutungsprozess im Kontext zeitgenössischer Kunst. In: Drüeke, Ricarda/Kirchhoff, Susanne/Steinmaurer, Thomas/Thiele, Martina (Hg.): Zwischen Gegebenem und Möglichem. Kritische Perspektiven auf Medien und Kommunikation, Band 15. Bielefeld: transcript, S. 237-249.*

*27 *Marchart, Oliver (2003): Warum Cultural Studies vieles sind, aber nicht alles: Zum Kultur- und Medienbegriff der Cultural Studies. Online unter http://www.medienheft.ch/dossier/bibliothek/d19_MarchartOliver.html (1.2.2019).*

*28 *Marshall, Thomas Humphrey (1992): Bürgerrechte und soziale Klassen: zur Soziologie des Wohlfahrtsstaates. Frankfurt/Main: Campus.*

*29 *McRobbie, Angela (1991): Feminism and youth culture. 2. Aufl. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan Press.*

*30 *McRobbie, Angela (2010): Top girls: Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes. Wiesbaden: VS Verlag.*

*31 *McRobbie, Angela/Garber, Jenny (2006 [1975]): Girls and subcultures. In: Hall, Stuart/Jefferson, Tony (Hg.): Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain. 2. Aufl. New York. Oxford: Routledge, S. 172-184.*

*32 *Milevska, Suzana (2016): „Infelicitous" Participatory Acts on the Neoliberal Stage. Participatory art's promises and hopes for democratization of society. In: Take Part! p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten, 7. Ausgabe. Online unter*

http://www.p-art-icipate.net/cms/infelicitous-participatory-acts-on-the-neoliberal-stage/ (1.2.2019).

*33 *Mörsch, Carmen (2016): Urteilen Sie selbst: Vom Öffnen und Schließen von Welten. In: Kultur öffnet Welten. Online unter https://www.kultur-oeffnet-welten.de/positionen/position_2944.html (1.2.2019).*

*34 *Murdock, Graham (1994): Money talks: Broadcasting Finance and Public Culture. In: Hood, Stuart (Hg.): Behind the screens. The structure of British Broadcasting in the 1990s. London: Lawrence & Wishart, S. 155-183.*

*35 *Murdock, Graham (1999): Rights and Representations: Public Discourse and Cultural Citizenship. In: Gripsrud, Jostein (Hg.): Television and Common Knowledge. London, New York: Routledge, S. 7-17.*

*36 *Ratto, Matt/Boler, Megan (Hg.) (2014): DIY Citizenship: critical making and social media. Cambridge: MIT Press.*

*37 *Reitsamer, Rosa/Zobl, Elke (2014): Alternative Media Production, Feminism, and Citizenship Practices. In: Ratto, Matt/Boler, Megan (Hg.): DIY Citizenship. Critical Making and Social Media. Cambridge: MIT Press, S. 329-342.*

*38 *Rosaldo, Renato (1994): Cultural Citizenship in San José, California. In: PoLAR: Political and Legal Anthropology Review, H. 2, S. 57-63.*

*39 *Rosaldo, Renato (1999): Cultural Citizenship, Inequality and Multiculturalism. In: Torres, Rodolfo D./Mirón, Louis F./Inda, Jonathan Xavier (Hg.): Race, Identity and citizenship. A Reader. Oxford, Malden: Blackwell, S. 253-261.*

*40 *Stevenson, Nick (Hg.) (2001): Culture & Citizenship. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.*

*41 *Turner, Bryan S. (1994): Postmodern Culture/Modern Citizens. In: van Steenbergen, Bart (Hg.): The Condition of Citizenship. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, S. 153-168.*

*42 *Williams, Raymond (1989 [1958]): Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism. Edited by Robin Gable. With an Introduction by Robin Blackburn. London: Verso, S. 3-14. Online unter http://artsites.ucsc.edu/faculty gustafson/film%20162.w10/readings/williams.ordinary.pdf (1.2.2019).*

*43 *Zobl, Elke/Klaus, Elisabeth (2012): Cultural Production in Theory and Practice. In: Initiate! p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten, 1. Ausgabe. Online unter https://www.p-art-icipate.net cultural-production-in-theory-and-practice/ (1.2.2019).*

*44 *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, H. 1. Online unter https://eplus.uni-salzburg.at/JKM/periodical/titleinfo/2025535? (1.2.2019).*

//Fussnoten

** 1 *Mörsch weist darauf hin, dass verschiedene Bewegungen an der Erweiterung des Kulturbegriff beteiligt waren, wie „die europäischen Bewegungen der Arbeiterbildung, [...], die sich gegen die ‚musische Bildung' abgrenzende ‚kulturelle Bildung' in der BRD, die lateinamerikanische Befreiungspädagogik oder die Widerstandsbewegungen der Dekolonisierung und der Indigenen" (Mörsch 2016: o.S.).*

** 2 *Dieser Text wurde erstmals veröffentlicht in: Zobl, Elke/Klaus, Elisabeth/Moser, Anita/Baumgartinger, Persson Perry (2019): Kultur produzieren. Künstlerische Praktiken und kritische kulturelle Produktion. Bielefeld: transcript.*

Er fußt auf verschiedenen am Programmbereich geleisteten Vorarbeiten und Publikationen. Neben den im Text zitierten, sind das u.a. Lang 2015a; Lang/Zobl 2015; Lang/Klaus/Zobl 2015; Zobl/Lang 2012.

** 3 *Der Begriff der Hegemonie wird in den Cultural Studies von Gramsci übernommen. Er findet heute auch von rechtsextremen Gruppen, wie etwa den Identitären und bei der AFD Verwendung. Hier zeigt sich, dass die Bewegungsforschung solche antiemanzipatorischen Bewegungen zu wenig berücksichtigt hat, denn diese haben eine ebenso lange Tradition wie die Freiheits-, Emanzipations- und Demokratiebewegungen.*

** 4 *Dies ist der Grund, warum wir den Begriff Citizenship verwenden und nicht den deutschen Begriff Staatsbürgerschaft, der weiterhin an den Nationalstaat und politische Beteiligungsrechte gebunden ist.*

** 5 *Vgl. zu dem Konzept auch und ausführlicher Richard Sennetts Respekt im Zeitalter der Ungleichheit (2007).*

//Elke Zobl

Articles _ Partizipative Kulturen im Kontext von DIY und als informelle Lernorte

Partizipation ist einer der zentralen Schlüsselbegriffe in zeitgenössischer Kunst und Kulturproduktion und umfasst eine Vielzahl an Konzepten wie Teilhabe, Teilnahme, Mitbestimmung oder Mitwirkung. Eine Möglichkeit des gesellschaftlichen Eingreifens, Mitredens und Mitgestaltens sowie der Kritik bieten dabei intervenierende künstlerische Praktiken und partizipative Kulturen. Partizipative Kulturen stehen in einem engen Zusammenhang mit der Geschichte und Entwicklung von Do-It-Yourself-(DIY-)Kulturen, die mit vielfältigen künstlerischen, kulturellen und medialen Strategien arbeiten. Theorien zu partizipativen Kulturen wurden interdisziplinär in den Cultural Studies, den Medienwissenschaften, der Medienpädagogik, den Gender Studies, der Politikwissenschaft, der Kunstgeschichte und der Sozialen Bewegungsforschung ausgearbeitet. Ein besonderer Schwerpunkt wurde dabei auf Fan-Kultur (engl. ‚fandom'), Populärkultur, alternative Medienproduktion, Online-Medien und -Communities sowie pädagogische Implikationen gelegt. *(1)

Abgeleitet aus der englischen Bezeichnung ‚participatory culture' bezeichnet der Begriff eine aktive Beteiligung von Menschen an kultureller und medialer Produktion, die sie selbstbestimmt gestalten, veröffentlichen und verbreiten. Zugleich zeigen die Beteiligten zivilgesellschaftliches Engagement, werden aktiver Teil von Netzwerken und Communities und geben über informelles Mentoring Wissen weiter (vgl. Jenkins et al. 2009). (*39) Der Begriff der partizipativen Kultur ist eng mit dem amerikanischen Medienwissenschaftler Henry Jenkins verbunden. Jenkins und seine Arbeitsgruppe argumentieren, dass durch die Verbreitung des Internets, neuer Medientechnologie, interaktiver Plattformen und nutzer_innengenerierter Netzwerke Demokratie und Partizipation gestärkt werden: Es sei jetzt – in der Verbindung von ‚alten' und ‚neuen' Medien – für das durchschnittliche, allgemeine Publikum (oder Konsument_innen) möglich, aktiv an (Medien-)Kulturen teilzuhaben (vgl. Jenkins 2006a und 2006b). (*33) (*34) Dies löste vielfältige Diskussionen rund um ein aktives Publikum, Peer-to-Peer-Produktion, Co-Creation, ‚prosumers', ‚produsage' und ‚prosumption' aus. Manchmal wird der Begriff der partizipativen Kultur in Verbindung mit den Begriffen „kulturelle Partizipation" („cultural participation") und „Kulturen der Partizipation" („cultures of participation") verwendet (vgl. della Porta/Mattoni 2013). (*16) Der Begriff des DIY wurde in Zeiten des Neoliberalismus und Kapitalismus – und insbesondere seit Beginn des 21. Jahrhunderts – stark von der Werbung vereinnahmt und kommerzialisiert. Oftmals findet eine Aneignung kultureller emanzipatorischer Praktiken statt, wobei DIY-Praktiken verwendet, diese jedoch komplett dekontextualisiert und entpolitisiert werden.

Ziel dieses Beitrags ist es, einen kursorischen Überblick über das Konzept der partizipativen Kulturen im Kontext von DIY zu geben und sie als informelle Lernorte, an denen Wissen und Erfahrung Peer-to-Peer weitergegeben und ausgetauscht werden, zu fassen. Ich stelle zu Beginn den Kontext der DIY-Kulturen und die geschichtliche und theoretische Entwicklung sowie Kritik am Konzept vor, anschließend erläutere ich Konzepte des informellen Lernens. Ein Fokus liegt dabei auf queer-feministischen kulturellen und medialen – weniger jedoch auf

künstlerischen – Beispielen als kritische Praktiken. Herausstreichen möchte ich, dass partizipative und DIY-Kulturen in vielschichtige geschichtliche Entwicklungen eingebettet sind und in ihren Ausprägungen, Inhalten, Formen und Kontexten sowie in Hinblick auf die produzierenden Menschen und deren Motivationen und Ziele außerordentlich heterogen sind. Sie stehen in vielen Bezügen zu sozialen, künstlerischen und politischen Bewegungen. Aufgrund dieser vielfältigen Ausprägungen spreche ich von ‚partizipativen Kulturen' und ‚DIY-Kulturen' im Plural.

Partizipative Kulturen und ihre Verankerung in DIY-Kontexten

Partizipative Kulturen müssen in der geschichtlichen Entwicklung und im Kontext der DIY-Kulturen betrachtet werden. Diese ermutigen Individuen, ihre eigenen Medien, Projekte und Artefakte zu produzieren, anstatt von der Kulturindustrie massenproduzierte Ware zu konsumieren (vgl. Calmbach 2007; Langreiter/Löffler 2017; Marcus 1989; McKay 1998). (*11) (*45) (*47) (*48) DIY-Kulturen charakterisieren sich durch Selbstorganisation, durch das Aufbrechen der Grenzen zwischen Konsumierenden und Produzierenden und durch nicht-formalisierte Lernpraktiken. DIY-Akteur_innen zeigen ein dezidiertes Interesse an der Verwendung neuer Technologien (Computer, Video, Internet etc.), richten sich gegen hegemoniale Ideologien (u.a. über alternative und offene Kunst- und Musikproduktion) und versuchen, ihre kulturellen Produktionen ideologisch und materiell möglichst unabhängig von kommerziellen Strukturen und einer kapitalistischen Waren- und Kulturindustrie herzustellen und zu verbreiten (vgl. Calmbach 2007; Kearney 1998; Spencer 2005; McKay 2010; Reitsamer 2013). (*11) (*41) (*72) (*49) (*64) Neben einer Kritik an der Konsumkultur sieht Stephen Duncombe einen anderen Aspekt als noch wichtiger an, nämlich „the active creation of an alternative culture" (1997: 117). (*20) Denn: „DIY is not just complaining about what is, but actually doing something different." (Ebd.)

Kritische kulturelle Produktion und alternative Medien spielen seit jeher eine wichtige Rolle in sozialen Bewegungen, die sich für progressiven, demokratischen Wandel einsetzen, denn viele – vor allem junge – Menschen sahen und sehen auch heute noch sich und ihre Interessen in der Gesellschaft und in den Massenmedien nicht oder missrepräsentiert. Seit dem Beginn der Frauenbewegungen haben Feminist_innen ihre Anliegen unter anderem in selbstpublizierten Zeitschriften, Pamphleten und Flyern kundgetan. Alternative Medien, Radio oder künstlerisch-aktivistische Projekte bieten die Möglichkeit der demokratischen Kommunikation, der Vernetzung, der Selbstermächtigung und der Teilhabe. In diesen Medien können die Produzierenden und Lesenden eine Alltagsmedienökonomie des Schenkens und Tauschens herstellen und Prozessen der Institutionalisierung, Professionalisierung und Kapitalisierung widerstehen (vgl. Atton 2002: 64). (*3) Die dabei entstehenden DIY-Netzwerke legen Wert auf veränderte, prozesshafte soziale Beziehungen und Kommunikationsprozesse in Bezug auf etablierte Standards der Professionalisierung, der Kompetenzaneignung und des intellektuellen Eigentums („anti-copyright") (vgl. ebd.: 27ff.). Das Grundprinzip dieser DIY-Praktiken liegt in der Partizipation, indem die Grenze zwischen Konsumierenden und Produzierenden (‚prosumer') aufgeweicht wird. Im Mittelpunkt steht weniger der Erfolg in Hinblick auf die Anzahl der Leser_innen oder des Publikums als vielmehr die Artikulation von heterogenen Sichtweisen und Perspektiven in unterschiedlichen Formaten.

Die Ausgangspunkte der DIY-Kulturen als bewusst alternative, subkulturelle und antikommerzielle Philosophie und als Kritik an der Trennung von Kunst und Alltag

gehen bis zu den Dadaist_innen in den 1920er, den linken und Avantgarde-Kunst-Bewegungen in den 1950er und 1960er Jahren (u.a. Situationist_innen, Happenings von Allan Kaprow) und den damals aufkommenden sozialen Bewegungen zurück (vgl. Kearney 1997; Marcus 1989). (*40) (*47) Der Slogan des DIY und die damit verbundene gegenkulturelle, antiautoritäre Selbstermächtigung war neben der Hippie-Bewegung vor allem in der Punkrock-Szene zentral (vgl. Duncombe 1997). (*20) Zum Teil entstand DIY aus einer Notwendigkeit zur Selbstorganisation und dem Aufbau eigener Strukturen innerhalb dieser Bewegung, da die Musik-Industrie wenig Interesse an Punkrock zeigte (vgl. ebd.). Jedoch wird die Punk-Bewegung oftmals fälschlicherweise als Ursprung der DIY-Philosophie dargestellt. Solche unkritische Zugänge verzerren die lange Geschichte des DIY (vgl. Kearney 1997: 215). (*40)

In den 1990er Jahren formierten sich vermehrt gegenkulturelle DIY-Szenen im anglo-amerikanischen und europäischen Raum. Riot Grrrls forderten in der alternativen Musikszene in Nordamerika ihren Raum. Hunderte von jungen Frauen begannen Zines mit explizit feministischen Themen zu produzieren (vgl. Baldauf/Weingartner 1998; Green/Taormino 1997; Schilt 2003; Zobl 2009). (*5) (*25) (*70) (*79) Unter dem Motto ‚female self-empowerment' und DIY wurden Festivals, Konzerte, Ausstellungen und Workshops organisiert sowie Fanzines gegründet, um der permanenten Unterrepräsentation von Musikerinnen und Künstlerinnen die eigene Kreativität entgegenzusetzen und dem Ärger über die bestehenden Verhältnisse Luft zu machen. Der politische Anspruch umfasste dabei nicht nur ein feministisches Anliegen, sondern (weitgehend) auch eine Abgrenzung gegen Rassismus und Diskriminierung im Allgemeinen.

In der Weiterentwicklung und internationalen Verbreitung der Riot-Grrrl-Bewegung entstand eine Vielzahl an verschiedenen kulturell-künstlerischen und aktivistischen DIY-Projekten, wie beispielsweise Ladyfeste (vgl. Ommert 2017; Zobl 2011b), (*59) (*80) aktivistische und Musik-Netzwerke (vgl. Hvala 2012; Reitsamer 2013) (*31) (*64) sowie queer-feministische Blogs und Community Medien (vgl. Gunnarsson-Payne 2009, 2012; Chidgey 2009). (*26) (*14) Amy Spencer sieht feministisches Crafting (vgl. Critical Crafting Circle 2011; Müller 2007) (*15) (*54) als eine weitere Phase der DIY-Kulturen, in der neue Communities gebildet werden (vgl. Spencer 2005: 67). (*72) *(2) ‚Critical Crafting' oder ‚Craftivism' zielt auf die Etablierung von Unabhängigkeit und einer alternativen Ökonomie im Sinne eines Do-It-Together. Für die Münchner Künstlerin Stephanie Müller (rag*treasure) wird DIY erst dann interessant, „wenn es zu einem Do-it-Together wird und sich nicht auf den eigenen Mikrokosmos beschränkt. Wenn man beispielsweise gemeinsame Aktionen mit anderen KünstlerInnen durchführt, Netzwerke weiterstrickt, die Grenzen zwischen ProduzentIn und KonsumentIn aufbricht und bei einer Modeperformance oder Nähaktion auch das Publikum miteinbindet" (Müller 2010: 18f.). (*55) Für Müller geht es darum, Projekte ohne die Voraussetzung einer professionellen Ausbildung „zu einem offenen Experimentierfeld" für sich und das Publikum zu machen (ebd.: 19). Die kollaborative Arbeitsweise ist in Müllers DIY-Zugang also zentral.

Diese Geschichtsschreibung ist freilich aus einer westlichen Perspektive verfasst, die globale und transnationale Entwicklungslinien – mit ihren je spezifischen Ausprägungen – außer Acht lässt, wie beispielsweise die *samizdat*-Publikationen in der ehemaligen Sowjetunion *(3) oder die handgeschriebenen politischen Wandzeitungen, genannt *dazibaos*, während der kulturellen Revolution (1966-79) in

China. Clemencia Rodríguez hat in ihren Studien und Büchern zu „citizens' media" (vgl. 2001) (*69) vor allem von Frauen selbst produzierte Medien und Netzwerke (z.B. Community Radios) in Nicaragua, Kolumbien, Spanien und Chile sowie in lateinamerikanischen Communities in den USA in den Blick genommen.

Wie ich in meinen Vorarbeiten zu feministischen, queeren und trans Zines und ihren vielschichtigen transnationalen Netzwerken (vgl. Zobl 2009) (*79)versucht habe herauszuarbeiten, wissen wir am meisten über Zines in englischsprachigen, westlichen Ländern. *(4) Selbstpublizierte Magazine werden aber, wenn auch unter unterschiedlichen Namen und Labels, in vielen verschiedenen Ländern und Sprachen produziert und verteilt – was auch eine Herausforderung in Bezug auf die wissenschaftliche Recherche und Dokumentation ist (vgl. Grrrl Zine Network; Grassroots Feminism; Zobl 2009). (*79) Ein Grundtenor ist, dass sie offene, partizipative, nicht-hierarchische und informelle Experimentierräume schaffen wollen, die durch niedere Zugangsschranken, billige und einfache Technologien und alternative Distributionswege den Zugang zur Medienproduktion erleichtern sollen.

Viele Zinemacher_innen haben den inhaltlichen Anspruch, feministisch, antirassistisch, antikapitalistisch und solidarisch mit Frauen* und marginalisierten Gruppen zu sein. Obwohl sich viele der Machtdynamiken bewusst sind, geht ihr kritischer Anspruch oftmals nicht über eine leere Rhetorik der Inklusion hinaus. Durch die Verwendung spezifischer kultureller Codes, Symbole, Sprachen und Ästhetiken adressieren die Produzent_innen ihre Peers. Die mit queer-feministischen Zines assoziierte demografische Gruppe ist vorwiegend *weiß*, aus der Mittelklasse, jung und bildungsbevorzugt (vgl. Schilt 2005; Kearney 2006). (*71) (*42) Viele Zineproduzent_innen lassen eine kritische Reflexion ihrer Privilegien, die sie durch ihre gesellschaftliche Position als *weiße* Mehrheitsangehörige haben, vermissen und setzen hegemoniale Narrative fort. Einen der wichtigsten Beiträge zur Analyse von *race* in der Zine-Community und zu einer Kritik an ihren Limitationen liefert Mimi Nguyen (vgl. u.a. 2012), (*58) Herausgeberin der Kompilations-Zines *Evolution of a Race Riot* (1997) und *Race Riot* (2000). Bezugnehmend auf Punk als Subkultur, die männlich dominiert und von Dissens geprägt ist, argumentiert sie, dass eine selbstreflexive Betrachtung von Privilegien und ihren historischen und politischen Kontexten notwendig sei (vgl. Nguyen 1997). (*56) Dies erfordert auch eine andere Geschichtsschreibung, die ebenso die Strategien der Selbstpublikationen von „Chicana, Latina, Black, Indigenous and APA [Asian Pacific American] artists, poets and writers during the '60s and '70s" (Piepzna-Samarasinha 2004: 26) (*62) in den Blick nimmt.

Um solche Ausschlussmechanismen zu untersuchen, erscheint mir der Zugang der *Critical Whiteness Studies* aus den USA fruchtbar, der unhinterfragtes *Weiß*sein als System von Privilegierung und Dominanz sichtbar macht. Folglich ist hier die Forderung nach Selbstreflexion (etwa unter Hinweis auf die Homogenität der Zine-Community) und einer Beschäftigung mit den Intersektionen von Gender, *race,* Klasse und Macht zu erheben, die letztlich zu einer ‚neuen' kritischen und selbstreflexiven Geschichte der feministischen Alternativmedien und der DIY-Kulturen führen könnte, die einen anti-kolonialistischen Standpunkt beinhaltet. Bei *MigraZine* beispielsweise, dem „mehrsprachigen Online-Magazin von Migrantinnen für alle" (vgl. Website), *(5) herausgegeben vom autonomen selbstorganisierten Migrantinnen-Verein *maiz* in Linz, Österreich, sind Migrantinnen am gesamten Entstehungsprozess des Mediums beteiligt. Die Kategorie ‚Migrantin' wird als politische Identität verstanden, d.h. als „Bezeichnung eines oppositionellen Standorts" und im Sinne einer „feministischen und antirassistischen Parteilichkeit (FeMigra)" (vgl. Website). *(5) Als Plattform für unterrepräsentierte Stimmen kann

MigraZine als gelungenes Beispiel für „selbstorganisierte Partizipation an der Medienlandschaft“ (vgl. Website) *(5) von intersektionalen Identitäten gelesen werden. Kulturelle und mediale Praktiken in partizipativen Kulturen können so trotz vieler Herausforderungen neue Artikulationsformen und neue Sichtbarkeiten für queer-feministische Bewegungen und Akteur_innen formieren.

Theoretische Entwicklungen und Zugänge zu partizipativen Kulturen

Das theoretische Konzept der ‚participatory culture‘ stellt eine Weiterentwicklung der Ansätze der Arbeiten am Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) der Universität von Birmingham (England) dar. Das CCCS wurde 1964 gegründet und produzierte viele bedeutsame Analysen von gegenwärtigen Alltagspraktiken, in denen Jugendkulturen, Populärkultur und Macht im Zentrum standen. Es wurde der Versuch unternommen, Wissenschaft für diese – bis dato als unwissenschaftlich betrachteten – Themen zu öffnen. Als Vertreter ist hier der langjähriger CCCS-Direktor Stuart Hall besonders zu erwähnen, der das einflussreiche Encoding/Decoding-Modell entwickelte und Fragen von *race* und Geschlecht zentral in seinen kulturellen Studien verhandelte.

In den USA entstehen in der Folge verschiedene Studien, denen der offene Kulturbegriff der Cultural Studies als umfassende Lebensweise, gelebte Erfahrung und integraler Teil des Alltages sowie als Konfliktfeld, in dem Bedeutungszuschreibungen und gesellschaftliche Hegemonien verhandelt werden, zugrunde liegt. Hier sind beispielsweise die Arbeiten von Constance Penley (1997), (*60) Camille Bacon-Smith (1991), (*4) Henry Jenkins (1992) (*32) und Lisa A Lewis (1992) (*46) mit zu nennen. Ihre Analysen verschiedener kultureller Praktiken der Fankultur entstanden mit dem Anliegen, Medienkonsument_innen als aktiv, kritisch engagiert sowie kreativ und Medienaneignung im Kontext der Alltagswelt zu fassen. Sie bauen dabei auf den Shift der Cultural Studies hin zu Publikumsethnografien auf und beziehen sich auf Autor_innen wie David Morley (1980), (*53) John Tulloch (1983), (*75) Janice Radway (1984), (*63) Ien Ang (1985) (*1) und John Fiske (1987), (*21) die das Publikum in einer aktiven Rolle mit ethnografischen Methoden – jedoch aus einer Outsider-Perspektive – in den Blick nahmen (vgl. Jenkins 2006b). (*34) Bacon-Smith und Jenkins sind bekennende Fans der Praktiken, die sie analysieren, und verbinden dabei die Perspektiven der Akademiker_innen mit den Sichtweisen der als subjektiv angesehenen Fans in Form der „Aca/Fen“ (‚Fen‘ als Plural von ‚Fan‘), ein Begriff, den Jenkins geprägt hat. Mit diesem subjektiven Zugang, persönliches und situatives Wissen sowie gelebte Erfahrung in die sogenannte ‚objektive‘ Forschung einzubringen, stießen sie jedoch auf Widerstand innerhalb der akademischen Community. Umgekehrt kritisierte diese jüngere Generation von Wissenschafter_innen die vorhergehenden Autor_innen für ihre de-personalisierten und affektlosen Perspektiven (vgl. ebd.).

Eine Skizzierung theoretischer Entwicklungslinien partizipativer Kulturen im Kontext digitaler Entwicklungen erfolgte 2013 in *The Participatory Cultures Handbook*. Die Herausgeber_innen Aaron Delwiche und Jennifer J. Henderson arbeiten dabei mit einem Schwerpunkt auf den Medienwissenschaften und auf Cultural Studies vier Phasen heraus: Zu Beginn steht die „Phase der Entstehung“ (1985-1993) (vgl. Delwiche/Henderson 2013: 4f.), (*17) in der sich die globale Kommunikationslandschaft vor allem durch die weite Verbreitung der Computer

veränderte. In dieser Phase hinterfragten eine wachsende Zahl an Studien die Konzeptionen eines passiven Publikums. John Fiske war hier mit seinem Buch *Television Culture* (1987) (*21) und dem Begriff der „semiotic democracy“ prägend. Mit der fortlaufenden Weiterentwicklung des Computers prägte Howard Rheingold schließlich 1993 den Begriff „virtual community“. (*68)

In der zweiten Phase (1994-1998) der Theoretisierungen stehen die Transformationen im Internet im Vordergrund (vgl. Delwiche/Henderson 2013: 5f.). (*17) Der Soziologe Manuel Castells analysierte die Entwicklungen einer „Netzwerkgesellschaft“ (vgl. 1996) (*13) mit der zentralen Aussage, dass dezentralisierte, partizipative Netzwerke unsere Art und Weise zu arbeiten, zu lernen und zu spielen transformieren. Studien zu aktivistischen Zine-Kulturen (vgl. Duncombe 1997) (*20) sowie zu Computerspielen (vgl. Turkle 1995) (*76) analysierten bislang als belanglos eingeschätzte kulturelle Ausdrucksformen und betrachteten sie als wichtig und interessant. Aber auch in anderen Feldern wurden partizipative Kulturen analysiert, beispielsweise in der Philosophie. Hier wurde argumentiert, dass Theorieproduktion an vielen Orten – nicht nur in der Akademia – passiert, so auch in Fan-Communities (vgl. McLaughlin 1996). (*50)

In der dritten Phase des „Push-button Publishing“ (1999-2004) entwickelten sich benutzerfreundliche Systeme für Veröffentlichungen im Web (z.B. LiveJournal, Napster, MySpace, Flickr, Facebook) (vgl. Delwiche/Henderson 2013: 6). (*17) Partizipative Kultur wurde dabei in zwei Strängen wissenschaftlich untersucht: In Form von hauptsächlich qualitativen Fallstudien zu Online-Communities von Fans (z.B. zu *Buffy the Vampire Slayer*, *Hello Kitty* oder *Pokémon*) und in Form von Analysen zu Mustern, Verbindungen und technologischen Unterfangen von partizipativer Kultur. In den Erziehungswissenschaften wurden weiters das Lernen in digitalen Kontexten und Online-Communities als Orte informellen Lernens untersucht (vgl. Buckingham 2003; Gee 2004). (*9) (*24)

Die vierte Phase der „allgegenwärtigen Verbindungen“ (2005-2011) wird mit der Entstehung von YouTube und den mobilen Telefonen als Mini-Computer und damit der Möglichkeit von neuen Formen von Citizen-Journalismus, performativen Kunstprojekten, mash-up-Musikvideos und Transmedia-Veröffentlichungen festgelegt (vgl. Delwiche/Henderson 2013: 6f.). (*17) Das Phänomen YouTube wurde untersucht (vgl. Burgess/Green 2009) (*10) und Henry Jenkins beschäftigte sich in verschiedenen Büchern mit Blogging, Gaming, Konvergenzkultur, Transmedia Storytelling, Spreadable Media und politischem Aktivismus Jugendlicher (vgl. 2006a, 2006b, 2013, 2016). (*33) (*34) (*35) (*37) Um die hybride Rolle von Nutzer_innen von Online-Communities, Open Source Software-Entwicklung oder usergenerierten Projekten (wie Wikipedia) zu fassen, schlug Axel Bruns (vgl. 2008) (*8) den Begriff des „produser“ vor. Damit wird auch der Übergang von ‚production‘ (Produktion) zu ‚prosumption‘ (Produktion und Konsum) zu ‚produsage‘ (Produktion und Nutzung) benannt. Die Bedeutung von ‚produsage‘ weist inhaltliche Schnittstellen zu kollaborativem Lernen und Wissensproduktion auf sowie zur ‚Medienkonvergenz‘– dem Annähern und Zusammenwachsen der Medien v.a. durch technische Entwicklungen und eine cross-mediale Produktion und Rezeption. *(6) Nach der ersten Euphorie schwächte sich unter den akademischen Analysen die Hoffnung auf die Potenziale partizipativer Kulturen ab und die Aufmerksamkeit wurde auf die vielen Herausforderungen der vernetzen Welt gelenkt. Argumentiert wurde, dass die allgegenwärtige Technologie jeden Aspekt unseres Lebens durchdringt und uns

entfremdet und abgestumpft hinterlässt (vgl. Turkle 2011). (*77)

Diese Skizzierung der theoretischen Entwicklungslinien von Delwiche and Henderson macht die einzelnen Phasen deutlich, die jedoch neuere Studien ab 2011 noch nicht fassen (wie beispielsweise Jenkins/Ito/boyd 2016). (*38) Weiters sind Leerstellen in dem Fokus auf eine US- anglo-australo-amerikanische Perspektive zu sehen. In den letzten Jahren sind auch im deutschsprachigen Raum verschiedene Studien in diesem Kontext entstanden, etwa im Bereich der digitalen Medien der Sammelband *Partizipative Medienkulturen* (vgl. Biermann/Fromme/Verständig 2014) (*6) und Carsten Winters *Widerstand im Netz* (vgl. 2010), (*78) in Hinblick auf partizipative Räume im Kunst- und kulturmanagerialen Kontext Siglinde Langs Untersuchungen (vgl. 2015a, 2015b) (*43) (*44) und in Bezug auf DIY-Karrieren von DJs in Wien Rosa Reitsamers Studie (vgl. 2013). (*64) Die Ausstellung *Do It Yourself. Die Mitmach-Revolution* zeigte 2011 in Frankfurt historische und gegenwärtige Entwicklungslinien (vgl. Hornung/Nowak/Kuni 2011). (*29) Viele Fallstudien widmen sich der Analyse queer-feministischer Ausdrucksformen und partizipativer Kulturen, beispielsweise in Bezug auf feministische Medienproduktion und antirassistischen, feministischen und LGBTIQ*-Aktivismus und -Netzwerken. Intersektionale Identitäten und ‚white privilege' in Grrrl Zines haben beispielsweise Alison Piepmeier (vgl. 2009) (*61) und Kristen Schilt (vgl. 2005) (*71) beleuchtet, während Melanie Ramdarshan Bold Zines erörtert, die von People of Color produziert werden (vgl. 2017). (*7)

Informelle Lernorte und DIY Citizenship

Das Konzept der partizipativen Kulturen hat vor allem in der Medienpädagogik mit einem Fokus auf den Erwerb von Medienkompetenzen und in interdisziplinären Studien zu DIY-Kultur im Hinblick auf die Schaffung von Peer-to-Peer-Lernumgebungen mit informellem Lernen Anklang gefunden. Aufbauend auf seinen Vorarbeiten leitete Jenkins das Projekt *New Media Literacies* (2006-2011) als Teil einer großen Forschungsinitiative zu digitalem Lernen der MacArthur Foundation (USA). In dem Projekt entstand das viel zitierte, aber auch kritisierte White Paper *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century* (vgl. Jenkins et al. 2009). (*39) Viele junge Menschen würden sich im Sinne einer Partizipation bereits vielschichtig an der gegenwärtigen Kultur beteiligen, beispielsweise indem sie formal oder informell Mitglieder in Online-Communities mit verschiedenen Medienformen (Facebook, Messageboards u.a.) seien, neue kreative Formen wie Zines oder Digital Sampling produzierten, gemeinsam in formalen oder informellen Teams an Aufgaben oder der Produktion von neuem Wissen arbeiteten (z.B. Wikipedia) und den Fluss der Medien („circulations") – etwa bei Podcasting oder Blogging – formten (vgl. ebd.: 3). Die Autor_innen verweisen auf Studien, die die potenziellen Vorteile partizipativer Kulturen wie Peer-to-Peer-Lernen, die Vervielfältigung kultureller Ausdrucksformen oder auch eine ermächtigendere Konzeption von Citizenship anführen. Sie weisen aber auch auf Ausschlüsse hin, indem Zugänge zu partizipativen Kulturen wie eine neue Form eines „hidden curriculum" funktionierten und so bestimmt werde, welche Jugendliche in der Schule oder am Arbeitsplatz erfolgreich seien oder hinterherhinkten (vgl. ebd.: 3).

Die Studienautor_innen detektieren demzufolge drei Kernprobleme: eine Kluft in den

Möglichkeiten der Partizipation durch ungleichen Zugang zu Ressourcen, ein Problem in der Transparenz, sodass junge Menschen nicht erkennen können, wie Medien die Wahrnehmung der Welt formen, sowie eine ethische Herausforderung, indem junge Menschen immer mehr öffentliche Rollen als Medienproduzierende und Teilnehmende in Communities einnehmen (vgl. ebd.: 3). Im Kontext einer Medienpädagogik sehen sie als zentrale Aufgabe der Schulen, kulturelle Kompetenzen und soziale Fähigkeiten in Hinblick auf neue Medien und die Teilnahme an digitalen Communities zu vermitteln. Die dafür erforderlichen ‚new skills' benennen sie etwa mit spielerischem Problemlösungsverhalten, der Annahme verschiedener Identitäten zum Zweck der Improvisation und Entdeckung, Multitasking, kollektive Intelligenz, Beurteilung von Information, Transmedia-Navigation und Vernetzung (vgl. ebd.: 4).

Im Kontext des Lernens in partizipativen Kulturen betrifft eine wichtige Argumentationslinie die Schaffung von Peer-to-Peer-Lernumgebungen außerhalb traditioneller Bildungsinstitutionen, an denen (vorwiegend) junge Menschen auf verschiedenste Weise mit ästhetischen Innovationen informell experimentieren: Paul Gee spricht hier von „affinity spaces" (vgl. 2004) (*24) als (reale oder virtuelle) Räume, in denen (junge) Menschen über gemeinsame Interessen und Ziele zusammengebracht werden und durch informelles Lernen und Vernetzungsaktivitäten daran teilhaben. Durch die gemeinsame Motivation können laut Gee gewisse Barrieren (wie Alter, sozio-ökonomischer Status, Bildung) überwunden werden und es kann ein Aufbrechen des Expert_innenwissens stattfinden, so dass es zu einer Demokratisierung unterschiedlicher Wissensformen kommen kann. Dabei entstehen nicht nur lokale, transnationale und virtuelle Netzwerke (vgl. Zobl 2011b), (*80) sondern auch kollaborative und nicht-kommerzielle Räume, die geprägt sind von einem informellen Lernen, prozessorientierten und nicht-hierarchischen Arbeitsmethoden, Aktivismus, zivilgesellschaftlichem Engagement und „DIY Citizenship" (vgl. Reitsamer/Zobl 2010). (*65)

So werden beispielsweise in DIY-Workshops – wie bei queer-feministischen Festivals und Camps (z.B. Ladyfest, Grrrls Rock Camp) üblich – durch ‚learning by doing' und ‚skill sharing' technische, künstlerische und handwerkliche Kompetenzen mit dem Ziel vermittelt, eigene kulturelle Produktionen herzustellen, diese über nicht-kommerzielle Netzwerke zu verbreiten und dadurch etablierte Maßstäbe für ‚perfekte', kommerziell ausgerichtete kulturelle Produktionen zu subvertieren. Gerade die Workshops spielen eine zentrale Rolle in der Schaffung von informellen Lernorten, in denen junge Menschen ihre Ideen, Erfahrungen, ihr Wissen und ihre Meinungen kommunizieren und austauschen können. Außerhalb formaler (Aus-)Bildungseinrichtungen wird Wissen untereinander vermittelt (vgl. Reitsamer/Zobl 2010) (*65) und ein „kulturell produktiver, politisierter gegen-öffentliche[r] Raum" (Nguyen 2000: o.S.) (*57) geschaffen. Mimi Nguyen bezeichnet dies im Kontext der Riot-Grrrl-Bewegung als „ein informelles pädagogisches Projekt, eine Art punk rock ‚teaching machine'" (ebd.). Die Verhandlung solcher partizipativen Räume – mit einer Betonung auf prozess-orientierten, nicht-hierarchischen und kollaborativen Arbeitsmethoden, bewusster Reflexion, Verhandlung und Reklamation von Raum und dem Zulassen von möglichen Konflikten sowie kritischer Selbstreflexion – erfordern aber auch einen Lernprozess, der von allen Beteiligten gewollt werden muss.

Kritik am Konzept der partizipativen Kulturen

Der Architekt und Autor Markus Miessen hat (wie viele andere) grundlegend auf die Problematik des Begriffs ‚Partizipation' hingewiesen (vgl. Miessen 2007, 2012). (*51) (*52) Er plädiert für einen Begriff von „konflikthafter Partizipation" als eine Art „unerwünschte Irritation" (2007: 2). (*51) Nico Carpentier hat vorgeschlagen, den Begriff ‚Partizipation' nur für jene Fälle zu benutzen, in denen alle Akteur_innen von der gleichen Machtposition und dem gleichen Status aus mitwirken können – etwas, das in der Praxis selten erreicht wird, aber ein Ziel, auf das wir hinarbeiten sollten (vgl. Carpentier 2011). (*12) Christian Fuchs argumentiert, dass das Konzept der Partizipation aus der Politikwissenschaft stammt und eng mit der Theorie einer partizipativen Demokratie und seinen politischen, politisch-ökonomischen und kulturellen Dimensionen verbunden sei (vgl. 2011). (*22)

Eine zentrale Kritik am Konzept der partizipativen Kulturen bezieht sich vor allem auf eine (zu) positive, unhinterfragte und vereinfachte Verwendung des Begriffs der Partizipation zum einen, im Sinne einer medialen Reduktion „als Schaffung von nutzergenerierten Inhalten und Publikumsbeteiligung" (Fuchs 2015: 1). (*23) Zum anderen zielt die Kritik auf die optimistische (und glorifizierende) Grundannahme in westlichen Gesellschaften, dass Partizipation intrinsisch demokratisch sei (vgl. The Janissary Collective 2013: 258). (*74) The Janissary Collective argumentiert, dass partizipative Kulturen sowohl Menschen ermächtigen als auch neue Barrieren für Community-Teilhabe errichten würden und Ausdruck dessen seien, was Partizipation ganz konkret jeweils bedeute (vgl. ebd.: 257). Sie stehen optimistischen Annahmen von partizipativen Kulturen äußerst kritisch gegenüber, insbesondere was die freie Entscheidung an der Teilnahme an digitalen partizipativen Kulturen betrifft:

> „We argue that contemporary participatory culture is a form of power that aligns closely with existing values and norms, and that members in participatory culture are not so much free to contribute, but rather can be seen as compelled to contribute in a way that aligns with dominant norms and already established power structures. Specifically, we question whether feeling free to contribute really means that members actually are free in how, when, and why they contribute to participatory cultures." (Ebd.: 258)

Anstatt Ermächtigung und Freiheit zu erlangen, würden die Teilnehmenden die Normen und Werte der herrschenden Top-down-Machtstrukturen reproduzieren und sich gegenseitig kontrollieren (vgl. ebd.: 260). Insofern werde partizipative Kultur zu einer Norm, so das Kollektiv, und es kommt zu dem Schluss:

> „Awareness of participatory culture as distinct from participation, as a derivative of it, requires a free choice to participate according to one's own strategies. […] Participatory culture can never provide the basis for the good life – in fact, in can be its worst enemy." (Ebd.: 264)

Ähnliche Kritik am Konzept der partizipativen Kulturen, wie von Henry Jenkins et al. (v.a. 2009 in dem bereits erwähnten White Paper) (*39) skizziert, formuliert auch Christian Fuchs in Hinblick auf die Verwobenheit mit der Kommodifizierung von digitalen Räumen (vgl. Fuchs 2011, 2015; (*22) (*23) zu den Kritikpunkten vgl. weiters Deterding 2009 (*18)). Fuchs weist darauf hin, dass soziale Medien (wie YouTube, Facebook, Twitter) „keine Formen einer partizipativen, sondern einer stratifizierten Kultur [sind], in der sich gesellschaftliche Machtasymmetrien

manifestieren“ (2015: 2). (*23) Er kritisiert Jenkins für ein kulturalistisches Verständnis von Partizipation, das die Verwobenheit mit Kapitalansammlung außen vor lässt, und folgert, dass die Ausdrucksformen eines Internets, das von Unternehmen dominiert wird, nie partizipativ sein könnten (vgl. Fuchs 2011: o.S.). (*22) Fuchs sieht die einzigen Orte eines partizipativen Internets, die unternehmerischer Vorherrschaft widerstehen, in nicht-kommerziellen Projekten. Er plädiert für eine Politik der Gemeingüter und des Gemeineigentums.

Kritische kulturelle Produktion und partizipative Kulturen – ein Resümee

Partizipative Kulturen veranschaulichen die Idee einer kritischen kulturellen Produktion, wie wir sie hier in diesem Band vertreten, als engagiertes, kritisches und auch produktives Mitgestalten der eigenen Lebenswelt und damit verbundener kultureller und öffentlicher Prozesse der Bedeutungskonstituierung: Kultur wird als ein partizipativer und kollaborativer Prozess gelebt, in dem Sichtweisen und Einstellungen erzeugt, aufgenommen und in einem öffentlichen Zirkulationsprozess distribuiert werden. Communities und Einzelpersonen sind kontinuierlich an diesen Prozessen beteiligt und bestimmen das kulturelle Gefüge einer jeweiligen Gesellschaft mit. Zentral sind dabei die Verhandlung von demokratischen Öffentlichkeiten und Räumen, aber auch von Konflikten, Macht, sozialen Ungleichheiten und Ausschlussmechanismen.

Partizipative Kulturen können auch widersprüchliche Räume darstellen, durchzogen von strukturellen und diskursiven Ungleichheiten, Brüchen und Ausschlüssen. Bedeutsame strukturelle Ungleichheitsdimensionen ergeben sich im Umgang mit Medien und Technologien: Beispielsweise wird eine gewisse Medienversiertheit vorausgesetzt, um überhaupt Zugang zu bestimmten alternativen Medien oder DIY-Praktiken zu finden, zudem stellt eine weitere Schwelle die Fähigkeit zur medialen und kulturellen Produktion und zur Teilnahme an Medien-Netzwerken (on- und offline) dar. Den Produzent_innen müssen dafür unterschiedliche soziale, kulturelle und bildungsbezogene materielle Ressourcen zur Verfügung stehen, v.a. Zeit (Freizeit) und der Zugang zu Medientechnologie.

Es gibt viele Schlagworte, die die Möglichkeiten der Beteiligung von Menschen in künstlerischen, kulturellen und medialen Projekten benennen, und auch verschiedene Auslegungen davon. Partizipation ist ein ambivalenter, vielschichtiger und nicht abschließbarer Prozess, geprägt von Machtverhältnissen und konflikthaften Ausverhandlungen. Diesen theoretisch zu fassen, ist mit Herausforderungen verbunden. Wir haben im Kontext eines künstlerisch-edukativen Projektes vorgeschlagen, von „Partizipation als kritischer Praxis“ zu sprechen (Huber/Zobl o.J.: o.S.). (*30) Wenn aus der Perspektive der kritischen Kunstvermittlung von Partizipation die Rede ist, wird Partizipation als Ausverhandlung der Spielregeln und nicht als bloßes ‚Mitmachen‘ gefasst, also als eine Form der Teilhabe und Teilnahme, die die Bedingungen des Teilnehmens selbst ins Spiel bringt (vgl. Sternfeld 2012: 121). (*73) Viele Fragen werden dabei virulent (vgl. Aqra et al. 2016): (*2) Was bedeutet es konkret von der Praxis ausgehend, wenn sich unterschiedliche Menschen – Schüler_innen, Forscher_innen, Vermittler_innen, Künstler_innen, Kulturarbeiter_innen – an künstlerisch-kulturellen oder medialen Projekten in einem offenen Prozess beteiligen? Wie erfolgt die Teilhabe und wie wird ein Handlungsraum von wem bestimmt? Wie sieht die gemeinsame Wissensproduktion aus, lassen sich alle darauf ein? Ist es gelungen,

alternative Räume, die aber auch von Normen und von Habitus durchdrungen sind, zu imaginieren? Welches minoritäre Wissen kommt nicht vor und fließt nicht in das kollektive Wissen ein? Welches Wissen ist privilegiert und welches marginalisiert? Wenn wir über einen medienwissenschaftlich geprägten Diskurs hinausgehen und Partizipation und die Schaffung partizipativer Kulturen als kritische Praxis fassen, kommen unerwartete, neue und konflikthafte Perspektiven sowie unsere eigenen (akademischen) Machtpositionen, Privilegien und hegemoniale Wissensproduktion in den Blick.

//Literaturnachweise

*1 *Ang, Ien (1985): Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination. London: Methuen.*

*2 *Aqra, Veronika/Huber, Laila/Smodics, Elke/Zobl, Elke (2016): Intervenieren – Forschen – Vermitteln. Künstlerisch-edukative Projekte in der Kooperation Universität – Schule. Reflexionen zum Projekt „Making Art - Taking Part!“ In: Take Part! p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten, 7. Ausgabe. Online unter https://www.p-art-icipate.net/cms/intervenieren-forschen-vermitteln/ (21.11.2018).*

*3 *Atton, Chris (2002): Alternative Media: Culture, Representation and Identity. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage.*

*4 *Bacon-Smith, Camille (1991): Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth. Philadelphia: University of Pennsylvania.*

*5 *Baldauf, Anette/Weingartner, Katharina (Hg.) (1998): Lips. Tits. Hits. Power? Popkultur und Feminismus. Wien; Bozen: Folio*

*6 *Biermann, Ralf/Fromme, Johannes/Verständig, Dan (Hg.) (2014): Partizipative Medienkulturen: Positionen und Untersuchungen zu veränderten Formen öffentlicher Teilhabe. Wiesbaden: VS Springer Verlag*

*7 *Bold, Melanie Ramdarshan (2017): Why Diverse Zines Matter: A Case Study of the People of Color Zines Project. Online unter https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s12109-017-9533-4.pdf (21.11.2018)*

*8 *Bruns, Axel (2008): Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond: From Production to Produsage. New York: Peter Lang.*

*9 *Buckingham, David (2003): Media Education: Literacy, Learning and Contemporary Culture. Cambridge: John Wiley & Sons.*

*10 *Burgess, Jean/Green, Joshua (2009): YouTube: Online Video and Participatory Culture. Cambridge: Polity Press.*

*11 *Calmbach, Marc (2007): More than Music. Einblicke in die Jugendkultur Hardcore. Bielefeld: transcript.*

*12 *Carpentier, Nico (2011): Media and Participation: A Site of Ideological-Democratic Struggle. Bristol: Intellect.*

*13 *Castells, Manuel (1997): The Power of Identity. Oxford: Blackwell Publishers.*

*14 *Chidgey, Red (2009): DIY Feminist Networks in Europe. Personal and Collective Acts of Resistance. In: Transform! European Journal of Alternative Thinking and Political Dialogue, 5. Jg., S. 159-165.*

*15 *Critical Crafting Circle (Eismann, Sonja/Gaugele, Elke/Kuni, Verena/Zobl, Elke) (Hg.) (2011): Craftista! Handarbeit als Aktivismus. Mainz: Ventil.*

*16 *della Porta, Donatella/Mattoni, Alice (2013): Cultures of Participation in Social Movements. In: Delwiche, Aaron/Henderson, Jennifer J. (Hg.): The Participatory Cultures Handbook. New York; Oxon: Routledge, S. 171-182.*

*17 *Delwiche, Aaron/Henderson, Jennifer J. (Hg.) (2013): The Participatory Cultures Handbook. New York; Oxon: Routledge.*

*18 *Deterding, Sebastian (2009): Henry Jenkins: Textuelles Wildern und Konvergenzkultur. In: Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich/Thomas, Tanja (Hg.): Schlüsselwerke der Cultural Studies. Wiesbaden: VS Verlag, S. 235-246.*

*19 *Drüeke, Ricarda/Zobl, Elke (2016): Online feminist protest against sexism: the German-language hashtag #aufschrei. In: Feminist Media Studies, 16. Jg., H.1, S. 35-54.*

*20 *Duncombe, Stephen (1997): Notes from Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture. London; New York: Verso.*

*21 *Fiske, John (1987): Television Culture. London: Methuen.*

*22 *Fuchs, Christian (2011): Against Henry Jenkins. Remarks on Henry Jenkins' ICA Talk „Spreadable Media“. Online unter*

http://fuchs.uti.at/570/ (21.11.2018).

*23 Fuchs, Christian (2015): krise, kommunikation, kapitalismus. Zur politischen Ökonomie sozialer Medien. Luxemburg, H. 1. Online unter http://fuchs.uti.at/wp-content/CFLux.pdf (21.11.2018).

*24 Gee, Paul (2004): Situated language and learning. A critique of traditional schooling. London: Routledge.

*25 Green, Karen/Taormino, Tristan (Hg.) (1997): A Girl's Guide to Taking Over the World: Writings from the Girl Zine Revolution. New York: St. Martin's Griffin.

*26 Gunnarsson Payne, Jenny (2009): Feminist Media as Alternative Media? A Literature Review. In: Interface: A Journal for and about Social Movements, 1. Jg., H. 2, S. 190-211.

*27 Gunnarsson Payne, Jenny (2012): Blogging the Third Wave: Citizens' Media, Intimate Citizenship, and Everyday Life. In: Valdivia, Angharad N./Mazzarella, Sharon R. (Hg.): The International Encyclopedia of Media Studies: Content and representation. Malden: Wiley-Blackwell, S. 386-405.

*28 Hay, James/Couldry, Nick (2011): Rethinking Convergence/Culture: An Introduction. In: Cultural Studies, 25. Jg., H. 4-5.

*29 Hornung, Annabelle/Nowak, Tine/Kuni, Verena (2011): Do It Yourself. Die Mitmach-Revolution. Kataloge der Museumsstiftung Post und Kommunikation, Bd. 29. Mainz: Ventil Verlag.

*30 Huber, Laila/Zobl, Elke (o.J.): Partizipation. Online unter https://www.takingpart.at/kontext-1/partizipation (21.11.2018).

*31 Hvala, Tea (2012): Streetwise Politics. Feminist and Lesbian Grassroots Activism in Ljubljana. In: Zobl, Elke/Drüeke, Ricarda (Hg.): Feminist Media: Participatory Spaces, Networks and Cultural Citizenship. Bielefeld: transcript, S. 123-135.

*32 Jenkins, Henry (1992): Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture. New York: Routledge.

*33 Jenkins, Henry (2006a): Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York: New York University Press.

*34 Jenkins, Henry (2006b): Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture. New York: New York University Press.

*35 Jenkins, Henry (2013): Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture. New York: New York University Press.

*36 Jenkins, Henry (2014): Rethinking „Rethinking Convergence/Culture". In: Cultural Studies, 28. Jg., H. 2, S. 267-297.

*37 Jenkins, Henry (2016): By Any Media Necessary: The New Youth Activism. New York: New York University Press.

*38 Jenkins, Henry/Mizuko, Ito/danah boyd (2016): Participatory Culture in a Networked Era. Cambridge; Malden: Polity Press.

*39 Jenkins, Henry/Purushotma, Ravi/Clinton, Katie/Weigel, Margaret/Robison, Alice (2009): Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century. Chicago, IL: John D. and Catherine T. McArthur Foundation. Online unter http://www.newmedialiteracies.org/wp-content/uploads/pdfs/NMLWhitePaper.pdf (21.11.2018).

*40 Kearney, Mary Celeste (1997): The Missing Links. Riot grrrl – feminism – lesbian culture. In: Whiteley, Sheila (Hg.): Sexing the Groove. Popular Music and Gender. London; New York: Routledge, S. 207-229.

*41 Kearney, Mary Celeste (1998): Girls, Girls, Girls: Gender and Generation in Contemporary Discourses of Female Adolescence and Youth Culture. PhD dissertation, University of Southern California.

*42 Kearney, Mary Celeste (2006): Girls Make Media. New York: Routledge.

*43 Lang, Siglinde (2015a): Partizipatives Kulturmanagement. Interdisziplinäre Verhandlungen zwischen Kunst, Kultur und öffentlichem Diskurs. Bielefeld: transcript.

*44 Lang, Siglinde (2015b): Partizipative Räume als Nährboden kultureller Bedeutungsproduktion. In: Rethink! p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten, 6. Ausgabe. Online unter http://www.p-art-icipate.net/cms/partizipative-raume-als-nahrboden-kultureller-bedeutungsproduktion/ (21.11.2018).

*45 Langreiter, Nikola/Löffler, Klara (Hg.) (2017): Selber machen: Diskurse und Praktiken des „Do it yourself". Bielefeld: transcript.

*46 Lewis, Lisa A. (Hg.) (1992): The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media. London; New York: Routledge.

*47 Marcus, Greil (1989): Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century. Cambridge, MA: Harvard University Press.

*48 McKay, George (1998): DIY Culture: notes towards an intro. In: Ders. (Hg.): DIY Culture. Party & Protest in Nineties Britain. London: Verso, S. 1-53.

*49 McKay, George (2010): Community Arts and Music, Community Media: Cultural Politics and Policy in Britain since the

1960s. In: Howley, Kevin (Hg.): Understanding Community Media. Los Angeles; London: Sage, S. 41-52.

*50 *McLaughlin, Thomas (1996): Street Smarts and Critical Theory: Listening to the Vernacular. Madison: University of Wisconsin Press.*

*51 *Miessen, Markus (2007): Die Gewalt der Partizipation. Räumliche Praktiken jenseits von Konsensmodellen. In: Eurozine. Online unter http://www.eurozine.com/articles/2007-08-01-miessen-de.html (21.11.2018).*

*52 *Miessen, Markus (2012): Albtraum Partizipation. Berlin: Verve Verlag.*

*53 *Morley, David (1980): The Nationwide Audience: Structure and Decoding. London: British Film Institute.*

*54 *Müller, Stephanie (2007): Putting the F-Word on the Fashion Map: Wenn Mode radikal wird. In: Eismann, Sonja (Hg.): Hot Topic. Mainz: Ventil Verlag, S. 164-183.*

*55 *Müller, Stephanie (2010): Let's do it together. Stephanie Müller aka rag*treasure im Interview mit Andrea Heinz. In: an.schläge, H. 4, S. 18-19.*

*56 *Nguyen, Mimi Thi (1997): Evolution of a Race Riot. Zine.*

*57 *Nguyen, Mimi Thi (2000): Ohne Titel. In: Punk Planet, 40. Jg. Online unter http://threadandcircuits.wordpress.com/2010/03/28/58/ (21.11.2018).*

*58 *Nguyen, Mimi Thi (2012): Riot Grrrl, Race, and Revival. In: Women & Performance: A Journal of Feminist Theory, 22. Jg., H. 2-3, S. 173-196.*

*59 *Ommert, Alexandra (2017): Ladyfest-Aktivismus: Queer-feministische Kämpfe um Freiräume und Kategorien. Bielefeld: transcript.*

*60 *Penley, Constance (1997): NASA/Trek: Popular Science and Sex in America. London: Verso.*

*61 *Piepmeier, Alison (2009): Girl Zines: Making Media, Doing Feminism. New York: New York University Press.*

*62 *Piepzna-Samarasinha, Leah Lakshmi (2004): Brown Star Kids: Zinemakers of Colour Shake Things Up. In: Broken Pencil, 24. Jg., S. 25-26.*

*63 *Radway, Janice (1984): Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature. Chapel Hill: University of North Carolina.*

*64 *Reitsamer, Rosa (2013): Die Do-it-yourself-Karrieren der DJs. Über die Arbeit in elektronischen Musikszenen. Bielefeld: transcript.*

*65 *Reitsamer, Rosa/Zobl, Elke (2010): Youth Citizenship und politische Bildung am Beispiel der Ladyfeste. In: Magazin Erwachsenenbildung.at. Das Fachmedium für Forschung, Praxis und Diskurs, H. 11. Online unter www.erwachsenenbildung.at/magazin/10-11/meb10-11.pdf (21.11.2018).*

*66 *Reitsamer, Rosa/Zobl, Elke (2011). Queer-feministische Comics. Produktive Interventionen im Kontext der Do-It-Yourself Kultur. In: Eder, Barbara/Klar, Elisabeth/Reichert, Ramon (Hg.): Theorien des Comics. Bielefeld: transcript, S. 365-382.*

*67 *Reitsamer, Rosa/Zobl, Elke (2014): Alternative Media Production, Feminism, and Citizenship Practices. In: Ratto, Matt/Boler, Megan (Hg.): DIY Citizenship: Critical Making and Social Media. Cambridge, MA: MIT Press, S. 329-342.*

*68 *Rheingold, Howard (1993): The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier. Reading, MA: Addison-Wesley Publishing Co.*

*69 *Rodríguez, Clemencia (2001): Fissures in the Mediascape. An International Study of Citizens' Media. Cresskill, NJ: Hampton Press.*

*70 *Schilt, Kristen (2003): I'll Resist With Every Inch and Every Breath: Girls and Zine Making as a Form of Resistance. In: Youth and Society, 35. Jg., H. 1, S. 71-97.*

*71 *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; London: Routledge, S. 39-56.*

*72 *Spencer, Amy (2005): DIY: The Rise of Lo-Fi Culture. London; New York: Marion Boyars.*

*73 *Sternfeld, Nora (2012): Um die Spielregeln spielen! Partizipation im post-repräsentativen Museum. In: Gesser, Susanne/Handschin, Martin/Jannelli, Angela/Lichtensteiger, Sibylle (Hg.): Das partizipative Museum: Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen. Bielefeld: transcript.*

*74 *The Janissary Collective et al. (2013): Participatory Culture and Media Life: Approaching Fandom. In: Delwiche, Aaron/Henderson, Jennifer J. (Hg.): The Participatory Cultures Handbook. New York, Oxon: Routledge, S. 257-265.*

*75 *Tulloch, John (1983): Doctor Who: The Unfolding Text. London: St. Martin's Press.*

*76 *Turkle, Sherry (1995): Life on Screen: Identity in the Age of the Internet. New York: Simon & Schuster.*

*77 *Turkle, Sherry (2011): Alone together: Why we expect more from technology and less from each other. New York: Basic Books.*

*78 Winter, Carsten (2010): Widerstand im Netz. Bielefeld: transcript.

*79 Zobl, Elke (2009): Cultural Production, Transnational Networking, and Critical Reflection in Feminist Zines. In: Signs. University of Chicago Press, 35. Jg., H. 1, S. 1-12.

*80 Zobl, Elke (2011b): Zehn Jahre Ladyfest. Rhizomatische Netzwerke einer lokalen, transnationalen und virtuellen queer-feministischen Szene. In: Reitsamer, Rosa/Fichna, Wolfgang (Hg.): „They Say, I'm Different…". Popularmusik, Szenen und ihre Akteur_innen. Wien: Löcker, S. 208-227.

*81 Zobl, Elke (2012): Kommunikation und Lernen in partizipativen kulturellen und medialen Räumen. In: Medienimpulse: Beiträge zur Medienpädagogik. H. 4. Online unter http://www.medienimpulse.at/articles/view/487 (21.11.2018).

*82 Zobl, Elke/Drüeke, Ricarda (2012): Feminist Media: Participatory Spaces, Networks and Cultural Citizenship. Bielefeld: transcript.

*83 Zobl, Elke/Drüeke, Ricarda (2019): Participatory cultures and networked cultures. In: Ross, Karen (Hg.): The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell.

*84 Zobl, Elke/Reitsamer, Rosa (2012): Feminist Media Production in Europe: A research report. In: Zobl Elke/Drüeke, Ricarda (Hg.): Feminist Media: Participatory Spaces, Networks and Cultural Citizenship. Bielefeld: transcript, S. 21-54.

//Fussnoten

* 1 Dieser Beitrag wurde erstmals veröffentlicht in: Zobl, Elke/Klaus, Elisabeth/Moser, Anita/Baumgartinger, Persson Perry: Kultur produzieren. Künstlerische Praktiken und kritische kulturelle Produktion. Bielefeld: transcript.

Er baut auf Artikel, die in Zusammenarbeit mit Rosa Reitsamer und Ricarda Drüeke entstanden sind, auf (vgl. Reitsamer/Zobl 2010, 2011, 2014; Zobl/Drüeke 2012; Zobl/Drüeke 2020; Zobl 2012). Ich danke herzlich für die Zusammenarbeit!

* 2 Auch wenn es global bereits ähnliche Anstrengungen gibt, ist das feministisch geprägte Crafting nach wie vor ein westliches Wohlstandsphänomen, das vor allem von weißen, gebildeten, jungen Frauen der Mittelklasse ausgeübt wird (vgl. Critical Crafting Circle 2011).

* 3 Vgl. dazu die Soviet Samizdat Periodicals Datenbank, mit Publikationen von 1956 bis 1986.

* 4 Nachdem ich vor zwanzig Jahren feststellen konnte, dass einerseits die Forschung sich auf Zines im anglo-amerikanischen Raum fokussierte und andererseits eine zentrale, virtuelle Ressourcenseite fehlte, gründete ich 2001 das Online-Archiv Grrrl Zine Network, um aufzeigen, dass Zines in vielen verschiedenen Ländern produziert werden. Ich konnte dabei mehr als 1.100 Zines aus 43 verschiedenen Ländern in 15 Sprachen dokumentieren und 120 Zine-Produzentinnen interviewen. Die meisten Zines, die ich im Rahmen meiner Forschung sammeln konnte, stammen aus Nordamerika, Europa und Australien. Das Folgeprojekt Grassroots Feminism hat einen breiteren Fokus auf verschiedene DIY-Praktiken.

* 5 https://www.migrazine.at/

* 6 Für Jenkins geht Medienkonvergenz über die technische Dimension hinaus und verweist auf kulturelle Veränderungen, in denen User_innen Rollen von Medienkonsum und -produktion flexibel einnehmen können Jenkins 2006b). In dem Buch Convergence Culture (2006b) diskutiert er die Schnittpunkte von Medienkonvergenz, partizipativer Kultur (v.a. im Hinblick auf Fantum) und kollektiver Intelligenz. An dem Konvergenz-Konzept von Jenkins wurde vor allem die übermäßige Betonung des partizipativen Potenzials der User_innen, eine unterbeleuchtete Sichtweise der unternehmerischen Logik von Konvergenz, ein unzulänglicher Einbezug der größeren Medienlandschaft und ihrer Machtverhältnisse sowie eine zu optimistische Sicht der demokratischen Verbreitung von Konvergenz kritisiert (vgl. Hay/Couldry 2011: 4f.). Jenkins nimmt zu den Kritikpunkten Stellung (vgl. 2014) und erkennt die Ausschlussmechanismen und unternehmerischen Aneignungen und Vermarktungen an.

//Marcel Bleuler

Articles _ Partizipation in der zeitgenössischen Kunst

Von der postmodernen Condition d'Etre hin zu einer Destabilisierung der Kunstwelt *(1)

Partizipation ist ein zentrales Stichwort im westlichen Kunstdiskurs um die Jahrhundertwende und zugleich ein unscharf definiertes. Wer sich einen Überblick zu verschaffen versucht, erhält schnell den Eindruck, dass ab Ende der 1990er Jahre verschiedenste Kunstprojekte unter dem Begriff subsumiert wurden, die ihr Publikum auf die eine oder andere Weise einbezogen. Meist handelte es sich dabei um verspielte und interaktive Projekte, die Kunstinstitutionen zu sozialen Räumen, zu ‚Laboratories' oder Lounges umfunktionierten. Oder um solche, die außerhalb von herkömmlichen Ausstellungshäusern stattfanden und spezifische, meist marginalisierte soziale Milieus adressierten. Trotz der mangelnden Konturierung von Partizipation in der Kunst kamen mit dem Begriff deutlich politisch konnotierte Versprechen in den Diskurs: Künstler_innen und Kurator_innen sprachen zusehends von einer Demokratisierung und Öffnung des Kunstbetriebs oder gar einer Emanzipierung der Betrachter_innen. Auch hier erscheint jedoch unklar, wie genau es mit diesen Bezeichnungen genommen wurde.

Im Rückblick auf die typischen Praktiken um 2000 herum spricht der Kunsthistoriker Grant Kester von einer lediglich „symbolischen" Partizipation: Die Betrachter_innen hätten die Ideen der Künstler_innen ausgeführt und sich dabei in eng vorgegebenen Handlungsspektren bewegt (vgl. Krenn/Kester 2013: 3). (*15) Sein Verdikt ist symptomatisch für den Diskurs, der sich im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts entspann. Im Zusammenhang mit Partizipation befassten sich Kritiker_innen vermehrt damit, Vorgänge der Instrumentalisierung oder Ausbeutung von sozialen Gruppen offen zu legen (vgl. Bishop 2006). (*3) Einladungen zur Teilhabe wurden als inszenierte Geste entlarvt, hinter denen sich die unangefochtene Autoritätsposition von Kunstschaffenden verbarg. Diese, so der Grundtenor, würden auch in der Zusammenarbeit mit marginalisierten sozialen Gruppen den Eigenprofit nicht aus den Augen verlieren oder seien schlicht zu naiv, um zu erkennen, dass ihre Projekte trotz bester Absichten in Machtpraktiken mündeten. Parallel zu dieser Kritik zeichnete sich ein ungebrochener Erfolgszug von Partizipation in der Welt von Galerien, Biennalen und Museen ab. Hier spielten die sozial-interaktiven Kunstprojekte der fortschreitenden Eventisierung von Ausstellungshäusern und der – nicht zuletzt wirtschaftlich motivierten – Forderung nach Besucher_innen-Programmen in die Hände. Partizipative Kunst, so scheint es, ließ sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts ebenso gut vermarkten wie die Kritik an ihr.

Entsprechend dieser kurz skizzierten Eindrücke drängt sich eine polemische Haltung auf. Partizipation scheint eine hohe Anziehungskraft auf die Kunstwelt ausgeübt zu haben. Die Herausforderungen aber, tatsächlich eine gleichberechtigte Mitbestimmung an Entscheidungs- und Handlungsprozessen zu erreichen und damit auch die zentrale Stellung von Künstler_innen-Persönlichkeiten zu relativieren, scheinen kaum je konsequent umgesetzt worden zu sein. Nichtsdestotrotz geriet etwas in Bewegung. Mit dem Hype ging eine Verhandlung des postmodernen Individuums, seiner Verfasstheit in einer zusehends medial vermittelten Welt, sowie der gesellschaftlichen Rolle von Kunst einher. Im Erstarken von Partizipation in der

bildenden Kunst kommen ideengeschichtliche Aspekte zusammen, die für das Verständnis von zeitgenössischer Kunst und die Diskussion ihres gesellschaftlichen Potenzials entscheidend sind.

Aus dieser Beobachtung ergibt sich das Vorhaben des vorliegenden Textes. Mein Anliegen besteht darin, kunsthistorische und ideengeschichtliche Eckpfeiler herauszuarbeiten, die Partizipation zu einem Paradigma der westlichen Kunstproduktion um die Jahrhundertwende beförderten. Dabei lenke ich den Fokus auf die diskursiven Zusammenhänge und ihre Implikationen. Diese Auseinandersetzung führt bis in die Gegenwart hinein, in der sich, so meine Behauptung, eine Abkühlung und zugleich eine Neuperspektivierung von Partizipation in der Kunst abzeichnen.

Zwei Dinge sind der Auseinandersetzung vorwegzunehmen. Erstens liefert der Text keine Definition davon, was partizipative Kunst ist oder wie Ansätze der Partizipation in der Kunst idealerweise funktionieren. Ähnlich wie dies im Zusammenhang mit Performancekunst beschrieben wurde (vgl. Phelan 1993), (*20) erscheint mir ein solcher essenzialistischer Zugang verfehlt. Wie ich deutlich machen werde, handelt es sich bei Partizipation um eine Denkfigur, die davon lebt, dass sie zu verhandeln ist. Eine Festschreibung würde das kritische Potenzial, das ich ihr letztlich zuschreibe, untergraben. Zweitens ist vorauszuschicken, dass sich die Annäherung aus meiner Perspektive als westlicher Kunstwissenschaftler vollzieht und dass dabei insbesondere englischsprachige Autor_innen ins Zentrum gestellt werden. Der Text beabsichtigt nicht, diese Perspektive aufzubrechen. Vielmehr soll sie strukturiert dargelegt und damit auch angreifbar gemacht werden, im Wissen darum, dass sie weder vollständig noch universell sein kann.

Relational Aesthetics und die Entfesselung der Kunstbetrachtung

Die oben zitierte Kritik von Grant Kester bezieht sich auf künstlerische Arbeiten, wie sie Nicolas Bourriaud Mitte der 1990er-Jahren heranzog, um eine „neue Tendenz“ der Gegenwartskunst zu beschreiben. Diese Tendenz diskutierte der international rezipierte Kurator unter dem Begriff *Esthétique relationelle* (deutsch: relationale Ästhetik), zu dem er 1998 eine gleichnamige Publikation herausgab. Worum es sich dabei handelt, lässt sich anhand einer Arbeit von Pierre Huyghe veranschaulichen. Im Februar 1995 realisierte der französische Künstler in Mailand die Arbeit *Casting*, die er selbst als „Ausstellung“ (Lavigne 2013: 37) (*17) bezeichnet. Zu der Ausstellung hatte er im Vorfeld zwei verschiedene Einladungen kursieren lassen. Die eine richtete sich an Kunstinteressierte, die zu einer Galerie-Eröffnung geladen wurden, die zweite wurde außerhalb der Kunstwelt verbreitet und adressierte nicht-professionelle Schauspieler_innen. Sie wurden aufgerufen, frei gewählte Textpassagen aus Pier Paolo Pasolinis Film *Uccellacci e Uccelini* zu rezitieren und sich so für einen Part in einer neuen Arbeit des Künstlers zu bewerben.

Da sich Huyghe damals mit seinen künstlerisch-cineastischen Arbeiten international einen Namen gemacht hatte, ist anzunehmen, dass aus beiden Gruppen – den Kunstleuten wie den Laiendarsteller_innen – viele dem Aufruf gefolgt sind. Der Raum, in dem *Casting* stattfand, war bis auf einige Sitzgelegenheiten sowie eine fest installierte Kamera für die Aufzeichnung der Vorsprechen leer. Die Ausstellung bestand nicht aus einer materiellen Installation, sondern in der sozialen Konstellation, die durch die zweigleisige Einladung entstand. Kunstpublikum und Schauspieler_innen kamen mit ganz verschiedenen Beweggründen und Erwartungen an, wurden jedoch nicht über die Doppelbödigkeit in Kenntnis gesetzt.

Die sich mischenden anwesenden Menschen gerieten automatisch in ein Dispositiv mehrdeutiger Rollenzuschreibungen und Wahrnehmungen. Es entstand, wie Huyghe beschreibt, ein Prozess voller „Zögerlichkeiten und Zufällen“ (Lavigne 2013.: 37). (*17) Besucher_innen und Schauspieler_innen wurden Teil einer Realität, die sie durch ihre Anwesenheit generierten und zugleich nicht durchschauten. Ihnen blieb nichts anderes übrig, als die Situation zu beobachten und mit anderen ins Gespräch zu kommen, um sich zu orientieren.

Aufgrund von Arbeiten wie *Casting* zählte Huyghe zu den Künstler_innen, anhand derer Bourriaud seinen Begriff einer relationalen Ästhetik entwickelte. Bourriaud lenkte dabei den Fokus auf die Eigenschaften und die Funktionsweisen der zwischenmenschlichen Beziehungen, die ein Kunstwerk entwirft respektive hervorruft (vgl. Bourriaud 2002: 109). (*6) Angewendet wurde dieser Fokus insbesondere auf Arbeiten, die im Zusammenkommen von Menschen bestanden. Neben *Casting* gehörte dazu etwa Rirkrit Tiravanijas *Untitled (Free/Still)* von 1992, für das der thailändisch-argentinische Künstler in New York einen Galerieraum leerräumte, um darin eine Küche und einen Essraum einzurichten. Die Besucher_innen von *Untitled (Free/Still)* fanden Tiravanija beim Kochen und Servieren von Curryreis vor. Die Galerie wurde zu einem sozialen Verhandlungsraum, in dem die Besucher_innen durch die Art, wie sie die Anlage nutzten – zum Beispiel als Gratis-Imbiss, als sozialen Begegnungsraum oder als ästhetischen Raum –, die Bedeutung von *Untitled (Free/Still)* produzierten.

Bourriauds Begriff – der bald nur noch in der englischen Übersetzung „Relational Aesthetics“ kursierte – ist aus dem Diskurs und der jüngeren Geschichte partizipativer Kunst nicht wegzudenken. Den hinzugezogenen Künstler_innen ging es jedoch nicht um das Erreichen einer gleichberechtigten Teilhabe an künstlerischen Entscheidungs- und Handlungsprozessen. Im Gegenteil: Etwa in Huyghes Ausstellung *Casting* wurden die Besucher_innen vom Künstler ja hinters Licht geführt. Damit strich die Arbeit vielmehr die Autorität des Künstlers und seine Vormachtstellung hervor.

Huyghes Vorgehensweise lässt sich mit künstlerischen Interessen der Happening- und Konzeptkunst in Verbindung setzen, eine Referenz, die auch Bourriaud in seinem Buch aufgreift. Insbesondere im US-amerikanischen Kontext erprobten Kunstschaffende in den 1960er und 70er Jahren eine Neukonzeption von Kunstbetrachtung. Etwa in den Arbeiten von Allan Kaprow fanden eine Aktivierung und Einbindung der Betrachter_innen statt, die sie zu Teilnehmenden am Kunstgeschehen werden ließen. Folgerichtig sprach Kaprow damals auch nicht mehr von „beholders“, also Betrachter_innen, sondern verwendete bereits in den späten 50 Jahren den Begriff „participants“ (vgl. Ursprung 2003: 96). (*23) Dabei ging es ihm jedoch ebenso wenig wie Huyghe um den Entwurf einer demokratischen Teilhabe. Im Zentrum des Interesses stand die Formung eines subjektiven ästhetischen Erlebnisses, in das sich Zufälle und zwischenmenschliche Dynamiken mischten. Ein Erlebnis, das der Künstler nicht ganz in der Hand hat, obschon er aufs Ganze gesehen die Fäden zieht.

Dieser Ansatz unterscheidet sich diametral vom Kunsterlebnis, wie es beispielsweise den abstrakten Expressionist_innen gut zehn Jahre früher vorschwebte (vgl. Schneemann 2003). (*22) Nicht selten gaben diese einen idealen Betrachter_innen-Standpunkt vor, um eine eindeutige Wirkung und möglichst direkte Übertragung ihrer künstlerischen Intention sicherzustellen. Im Gegensatz zu dieser eng geführten Betrachtung entfesselte Kaprow das Kunsterlebnis. So konnten etwa die Besucher_innen seiner *18 Happenings in 6 Parts* (1959) keine Idealperspektive einnehmen, sondern wurden durch die räumliche Anordnung und

die zeitliche Überlagerung von Ereignissen in eine zwingend fragmentarische, subjektive Erlebnisperspektive versetzt. Sie begannen mit der künstlerischen Vorgabe und letztlich auch untereinander zu interagieren.

Das Interesse an einer solchen Entfesselung der Betrachtung setzte Bourriaud in den 1990er Jahren in den Zusammenhang neuer kultureller Rahmenbedingungen. In seiner Publikation argumentiert er anhand von Überlegungen und mittels eines Vokabulars, die eng an die damals fortschreitende Digitalisierung, die Dienstleistungsgesellschaft und die zugleich erstarkte Do-It-Yourself-Bewegung gebunden waren. Obwohl ihm Claire Bishop, die den Diskurs über partizipative Kunst in den 2000er Jahren maßgeblich prägte, später vorhielt, nur das Vokabular ausgetauscht zu haben, eigentlich aber eine Sache zu beschreiben, die bereits in den 60er Jahren aktuell war (vgl. Bishop 2004: 53), (*2) traf Bourriaud mit seinen Relational Aesthetics den Puls der Zeit.

Société du Spectacle – Ausweg aus der postmodernen Lähmung?

Die Modalitäten und die Politik von Kunstbetrachtung wurden gegen Ende des 20. Jahrhunderts heiß debattiert. Wie Wolfgang Kemp 1996 feststellte, erstarkte eine autoritätskritische Perspektive, aus der die Spielräume der Betrachter_innen und ihre Möglichkeiten diskutiert wurden, eine subjektive, unvorhergesehene Sicht einzunehmen. Es liegt auf der Hand, dass eine solche Perspektive dem Kunsthistoriker nicht behagte. Kemp hatte sich mit seinem Konzept der Rezeptionsästhetik einen Namen gemacht, die von der Annahme ausgeht, dass der Vorgang der Kunstbetrachtung in einem Werk veranlagt und mehr oder minder deutlich vorgeschrieben ist. Basierend auf dieser Annahme analysierte Kemp die Rezeption ausgehend vom formal-ästhetischen, konzeptionellen und narrativen Aufbau eines Kunstwerks (vgl. Kemp 1996). (*11) Gegen Ende des 20. Jahrhunderts zeichnete sich diesbezüglich eine Umkehrung ab. Anstatt die Rezeption vom Kunstwerk her zu denken, wurde vielmehr das Kunstwerk von der Rezeption her analysiert – ein Ansatz, der Kemps Arbeit grundsätzlich in Frage stellte.

Angesichts der zunehmenden Zahl an Autor_innen, die sich für die Spielräume der Betrachtung und für eine Kunst interessierten, die unvorhergesehene Reaktionen förderte, sprach Kemp despektierlich von einer „Viewer Liberation Front“ (1996: 13). (*11) Die Bezeichnung erscheint nicht nur zynisch, sondern auch fragwürdig, da es sich bei den „Viewer Liberation“-Diskursen keineswegs um eine einheitliche „Front“ handelte. Es fanden sich mindestens drei Diskursstränge, die vor jeweils spezifischen Hintergründen die Neukonzeption der Beziehung von Kunst und Rezeption entwarfen. Einer der Stränge etablierte sich vor dem Hintergrund einer kritischen, feministisch und postkolonial geprägten Theoriebildung in der Auseinandersetzung mit Performancekunst (Peggy Phelan, Amelia Jones). Ein weiterer Strang, der sich in der Auseinandersetzung mit ortspezifischer Kunst („site specificity“) und Kunst im öffentlichen Raum entspann, argumentierte im engeren Sinne mit sozial- und raumtheoretischen Konzepten (Rosalyn Deutsche, Miwon Kwon). Ein dritter Diskursstrang stand unter starkem Einfluss der poststrukturalistischen, vor allem französischsprachigen Philosophie. Er war nicht zwingend am Kunstgeschehen, sondern viel mehr an der Position des Individuums in einer zusehends medial vermittelten Welt interessiert. Dennoch wirkte er auf den Kunstdiskurs ein, was sich im zunehmenden Rekurrieren auf Roland Barthes und Gilles Deleuze manifestierte (Giuliana Bruno, Benjamin Buchloh).

Aus kunsthistorischer Sicht ist auffällig, dass alle drei Diskursstränge mit

Entwicklungen und Paradigmen der 1960er Jahre in Verbindung stehen, als Kunst zusehends ephemer wurde, außerhalb von institutionalisierten Räumen stattfand und als Roland Barthes den „Tod des Autors“ und damit die Geburt der Leser_innen – respektive der Betrachter_innen – verkündete. Die Stränge in den 1990er Jahren verkörpern somit Facetten einer postmodernen Geisteshaltung, die sich im 20. Jahrhundert insbesondere unter Einfluss des Marxismus, der Psychoanalyse und des Strukturalismus gefestigt hatte.

Die Auswirkungen dieser Geisteshaltung zeigen sich sehr deutlich im Zusammenhang mit der Kunst von Pierre Huyghe. Seine Arbeiten aus den 1990er Jahren standen deutlich unter dem Eindruck der postmodernen Dekonstruktion. Wie in der Ausstellung *Casting* angedeutet, drehten sie sich um die Mehrdeutigkeit von Realität. Huyghe orientierte sich dabei an Debatten um die Verfasstheit des postmodernen Individuums in einer medial vermittelten Welt. Unter den Stichworten des „Simulacrum“ und der „Simulation“ war gegen Ende des 20. Jahrhunderts das Wissen darum verbreitet worden, dass die Gesellschaft einem unaufhaltbaren Prozess der Vorspiegelung und des unentscheidbaren Realitätsbezuges ausgeliefert ist. Ein Prozess, der jedes Gefühl von Gewissheit, Verbindlichkeit oder eindeutiger Orientierung abhanden geraten lässt. Das postmoderne Individuum befand sich demnach in einer Position, die kein Gefühl von Wahrheit und Verbindlichkeit kennt und es unmöglich macht, eine künstlerische Arbeit – geschweige denn die Lebenswelt – als Ganzes zu erfassen.

Diese postmoderne Condition d’être wurde insbesondere in der Medientheorie – unter sprechenden Titeln wie *Blurred Boundaries* (Nichols 1994) (*18) oder *Rette wer kann ( )* (Paech 1990) (*19) – diskutiert. Dem Individuum wurde eine unlösbare „postmoderne Skepsis“ (Carroll 1998: 36) (*7) attestiert, ein Misstrauen gegenüber der vermittelten Welt und zugleich eine fehlende Handlungsstrategie, um dagegen vorzugehen. Es sei parallelisiert und letztlich auch isoliert, da es vom permanenten Zweifel heimgesucht wird, überhaupt Zugriff auf eine intersubjektive Wirklichkeit zu haben.

Diese Skepsis ging einher mit einer Geringschätzung der Position der Zuschauer_innen gegenüber, *(2) die sich auf Guy Debords Schrift *Société du Spectacle* (1967) zurückführen lässt. Der paradigmatische Text stellt eine ideengeschichtliche Referenz dar, die Bourriaud – und später seine Antagonistin Claire Bishop (vgl. Bishop 2011) (*4) – im Zusammenhang mit relationaler oder „partizipativer“ Kunst stark akzentuierte. *Société du Spectacle* wurde im Umfeld der marxistisch geprägten Situationistischen Internationale in Paris verfasst. Es handelt sich um eine Kapitalismus-Kritik, die das Subjekt und seine sozialen Beziehungen ins Visier nimmt, die die Konsumgesellschaft des 20. Jahrhunderts hervorbringt. Eine Gesellschaft, die kaum mehr von konkreten Bezügen zur materiellen Welt und unmittelbaren Beziehungen ausgehe, sondern von dazwischen geschichteten Ideen und vermittelnden Interfaces gesteuert sei. Debord hebt hervor, dass diese Ideen und Interfaces ideologisch geprägt sind und das Individuum seiner selbstbestimmten Beziehung zur Welt berauben.

In Debords Text erkennt Bishop Anfang des 21. Jahrhunderts die Kernreferenz für das Aufkommen partizipativer Ansätze in der Kunst. *(3) Eine Kunst, die ihre Adressat_innen aktiviert und von ihnen abverlangt, zu „participants“ zu werden, sei als Ausweg aus einer isolierten und manipulierbaren Subjektivität aufgefasst worden (vgl. Bishop 2004). (*2) Anhand von Huyghes Arbeit *Casting* lässt sich diese Verquickung deutlich machen. Eine Instanz oder ein Interface, die über die Situation aufklären würden, fehlten in der Ausstellung. Die Besucher_innen konnten sich nicht an einer vor die unmittelbare Erfahrung geschichteten Vermittlung orientieren. Der

Gedankenschluss liegt nahe, dass diese Leerstelle die Betrachter_innen aktiviert. Sie sehen sich gezwungen, aus ihrer herkömmlichen Empfänger_innen-Rolle herauszutreten und selbst, respektive in der Begegnung mit Anderen, Bedeutung zu generieren. Insofern werden sie, gerade *weil* sie von einer abwesenden Künstler_innen-Autorität hinters Licht geführt werden, aktiviert oder gar ermächtigt.

Diese Überlegung ist für den Diskurs zentral. Künstlerische Arbeiten, die eine Teilhabe der Betrachter_innen einfordern, werden um die Jahrhundertwende stark mit dem Anliegen einer Ermächtigung und Emanzipation verbunden (vgl. Bishop 2004: 61). (*2) Die Dreiecksbeziehung von Künstler_in, Kunstwerk und Betrachter_in wird als Modell-Situation aufgefasst, in der sich das gesellschaftliche Dasein im Spannungsfeld von ideologischem Überbau, Interface und Individuum spiegelt. Die einsetzende Selbstermächtigung in einer Arbeit wie *Casting* wird dementsprechend als Modell – oder als Utopie – einer Emanzipation gegenüber dem ideologischen Überbau mitsamt seinen manipulativen Kräften gelesen.

The emancipated spectator und *Antagonismus* – Kontroversen um den Effekt der Emanzipation und Demokratisierung

Gerade wenn partizipative Kunst als Modell für Selbstermächtigung aufgefasst wird, stellt sich eine kontrovers diskutierte Problemstellung: Wird die Ermächtigung nicht zugleich untergraben, wenn sie von einer Autorität angewiesen ist und die Adressat_innen dem Ruf nach Emanzipation folgen? Diese Frage steht im Zentrum des viel beachteten Aufsatzes *The emanicipated spectator* (2007) (*21) des Philosophen Jacques Rancière. Darin bezeichnet es Rancière als Missverständnis, dass die Betrachter_innen zu Aktivität und kritischer Response veranlasst oder gar gezwungen werden müssen, um einen emanzipatorischen Effekt zu erleben(2007: 279). (*21) *(4) Er argumentiert, dass solche Ansätze bei genauer Betrachtung ein Machtgefälle zwischen Künstler_innen und Publikum perpetuieren. Er bezeichnete es als zutiefst paternalistische Haltung, den Zuschauer_innen zuerst eine unkritische Passivität zuzusprechen und sie dann aus dieser Position herausführen zu wollen. Damit fasste er in Worte, woran sich vorher schon Andere gestoßen hatten: Eine künstlerische Arbeit, die ihre Adressat_innen anweist, aktiv und kritisch zu werden, spricht ihnen das Vermögen ab, *von sich aus* aktiv und kritisch zu sein.

Mit seiner ebenso präzisen wie zugänglichen Abhandlung gab Rancière jenen ein Instrumentarium an die Hand, die sich an der erstarkenden Tendenz hin zu didaktischen künstlerischen Arbeiten störten. Zu diesem Lager zählte insbesondere Bishop. Bereits drei Jahre vor Erscheinen von Rancières Aufsatz kritisierte sie, dass die unter den Relational Aesthetics aufgeführten Kunstprojekte kaum je den Anspruch einlösten, emanzipatorische oder demokratisierende Effekte zu haben. In ihrem Aufsatz *Antagonism and Relational Aesthetics* (2004) arbeitet Bishop die Mängel an Bourriauds Demokratiebegriff heraus. Er habe schlicht behauptet, dass alle künstlerischen Ansätze, die ihre Betrachter_innen einbeziehen und Dialog ermöglichen, demokratisch und letztlich politisch seien (vgl. Bishop 2004: 65). (*2) Seinem vage konzeptionalisierten Demokratiebegriff hält Bishop eine Referenz entgegen, die sie aus Rosalyn Deutsches Monografie *Evictions: Art and Spacial Politics* (1996) (*9) übernimmt: Das Konzept der „radikalen Demokratie“ von Laclau/Mouffe (1991 [1985]) (*16), dem sie insbesondere den Begriff des Antagonismus abgewinnt, mittels dessen sie die Versprechen von partizipativer Kunst, demokratische Ermächtigung zu erzielen, reflektiert.

Die von Bourriaud hervorgehobene Kunst kritisiert sie dabei insofern, als dass diese viel zu reibungslos aufgehe. So beschreibt sie etwa in Bezug auf Tiravanijas *Untitled (Free/Still)*, dass hier keine demokratische Verhandlung, sondern vielmehr eine normative „togetherness“ stattfinde. Die Menschen, die zusammenkommen, würden größtenteils aus derselben Kunstszene stammen, sich bereits kennen und sich für dieselben Dinge interessieren. Sie bilden eine Gemeinschaft, die destabilisierende Aspekte reguliert (oder sie durch Ein- und Ausschlüsse bereits reguliert hat). Wie Bishop vor dem Hintergrund von Laclau/Mouffe argumentiert, widerspreche ein solcher regulierter sozialer Raum demokratischen Verhältnissen: „ […] a democratic society is one in which relations of conflict are *sustained*, not erased. Without antagonism there is only the imposed consensus of authorian order – a total suppression of debate and discussion.“ (Bishop 2004: 66) (*2)

Auf dieser Basis nimmt sie eine allgemeine Kritik an den Relational Aesthetics vor. Bishop spricht von einer „Feel-Good“-Kunst (ebd.: 79), die „togetherness“ und allenfalls kollektive Kreativität pflege, wobei von einem Effekt der Demokratisierung nicht die Rede sein könne, wenn man diese als antagonistische Dynamik versteht. Eine solche Dynamik würde vielleicht dann einsetzen, wenn zum Beispiel betrunkene Passant_innen in Tiravanijas Ausstellung reinkommen und zu randalieren beginnen. Dann könnte eine allgemeine Destabilisierung entstehen und man hätte sich mit den antagonistischen Kräften, die im Sinne Bishops eine Demokratie ausmachen, zu befassen.

Bishop prägte damit eine wichtige Diskursfigur. Zusehends wurde von Kunst gesprochen, die beabsichtige, antagonistische Dynamiken auszulösen. Natürlich stellt sich hier – ähnlich wie in Bezug auf das Paradox einer Anregung zur Emanzipation – die Frage, inwiefern eine ‚antagonistische‘ Gemeinschaftsstruktur tatsächlich antagonistisch sein und den Effekt einer Demokratisierung erreichen kann, wenn sie von Küstler_innen erwünscht oder gar veranlasst wird.

Bishop selbst geht nicht auf diese Frage ein. Stattdessen kritisiert sie, dass der Hype um partizipative Kunst zu einem „ethical turn“ (2006: 178) (*3) geführt habe. Kritiker_innen würden sich nicht mehr auf ästhetische, sondern lediglich auf ethische Fragen konzentrieren. Jeder Hinweis auf Ausbeutung würde sofort ins Visier genommen und alles, was nicht durch Konsens-basierte Prozesse hervorgebracht wird, als künstlerischer Egozentrismus und Machtausübung angeklagt (ebd.: 180) (*3). Bishop prangert an, dass diese ethische Empfindlichkeit zu einer überbetonten Didaktik und letztlich einer künstlerischen Belanglosigkeit führe.

In Abgrenzung dazu hält sie Arbeiten von Künstler_innen hoch, die soziale Trennungen und die Unausgewogenheit von Machtverhältnissen tatsächlich aufklaffen lassen. Zwei dieser Künstler sind Thomas Hirschhorn und Santiago Sierra, die generell hoch kritisch diskutiert wurden. Hirschhorn und Sierra arbeiten meist mit sozial und wirtschaftlich schwach gestellten Menschen. Anstatt dabei die Illusion zu erwecken, dass die „participants“ durch die Kunstprojekte eine Handlungsmacht und Mitsprache erhalten, exponieren die Künstler auf jeweils andere Weise die Schwierigkeiten eines gesellschaftlichen Zusammenkommens. Bishop: „[…] their work acknowledges the impossibility of a ‚microtopia‘ and instead sutains a tension among viewers, participants, and context.“ (2006:70) (*3)

In dieser konfrontativen und schwer ertragbaren Spannung sieht Bishop den wirkungsvollen Gegenpool zum naiven Versprechen der Relational Aesthetics, einen Raum zu schaffen, in dem das Individuum zu Handlungsmacht kommt. Bishops Kritik lässt sich dahingehend auf den Punkt bringen, dass die unter den Relational Aesthetics geführten Kunstprojekte mit ihren regulierten Spielräumen und der

Zelebrierung von „togetherness“ jene Machtverhältnisse und Unterdrückungsmechanismen reproduzieren, die sie zu überwinden vorgeben.

Dialogical Aesthetics – Destabilisierung der Kunstwelt

Wie sich in Bishops Kritik andeutet, mündete der durch Nicolas Bourriauds angestoßene Hype um Partizipation in leicht konsumierbaren Projekten. Möglicherweise ließe sich das Selbe auch über Arbeiten der Happening- und Konzeptkünstler_innen der 1960er und 1970er Jahre sagen. Auffällig ist aber, dass sich nach der Jahrhundertwende die großen Ausstellungsinstitutionen für eine Kunst interessieren, die in der Einbindung von Menschen besteht. Während etwa die Happenings von Allan Kaprow nach ihrem Stattfinden fast in Vergessenheit geraten wären, kaufte zum Beispiel das Museum of Modern Art New York in den 2000er Jahren Tiravanijas *Untitled (Free/Still)* für seine Sammlung an.

Der Gewinn aus dieser Aufmerksamkeit fällt jedoch weniger dem Publikum, sondern den Künstler_innen und Institutionen zu, die es als Attraktion präsentieren, wenn man irgendwo anstehen muss, um teilzunehmen. Wie etwa bei der Marina Abramović-Performance *The Artist is Present* (2010), die ebenfalls im MoMA stattfand und den Besucher_innen ermöglichte, sich der Künstlerin, die hier täglich für sieben Stunden auf einem Stuhl saß, für eine frei gewählte Zeit gegenüber zu setzen. Die Aussicht, an einer Performance von Abramović ‚teilzunehmen‘ *(5) zog ein Millionenpublikum an. Dutzende von Besucher_innen waren sogar bereit, schon am Vorabend beim Museum anzustehen, um am nächsten Tag sicher an die Reihe zu kommen. Das Straßenbild, das sich dabei ergab, unterschied sich kaum von den Warteschlagen vor einem Apple-Store, bevor ein neues iPhone herausgegeben wird.

In Anbetracht dieser Auswüchse stellten sich die Versprechen einer Emanzipation – und nicht zu vergessen: der anti-kapitalistische Hintergrund, der mit der Referenz auf *Société du Spectacle* betont worden war – zusehends als unerfüllt heraus. Gegen Ende der 2000er-Jahre fand eine Abkühlung der Debatten um Partizipation in der Kunst statt. Als Bishop 2012 die Monografie *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* herausgab, kam dies einem Endpunkt gleich: Partizipative Kunst erschien als abgeschlossene Episode der jüngsten Kunstgeschichte.

Zugleich haben sich jedoch bestimmte Praktiken hartnäckig am Leben erhalten, die Bishop nicht in den Diskurs einbezogen hatte. In einem Aufsatz von 2006 hatte sie despektierlich von Projekten gesprochen, die sich aufgrund mangelnder „ästhetischer Qualitäten“ nicht mehr von Sozial- oder Community-Projekten unterschieden. Sie illustrierte diesen Bereich anhand des türkischen Künstler_innen-Kollektivs Oda Projesi, die explizit keine ästhetischen Interessen verfolgten und auch kein scharfe Abgrenzung gegenüber sozialer Arbeit vornahmen (vgl. Bishop 2006: 180). (*3) Bishop sah in dieser Absage und fehlenden Abgrenzung das Problem. Damit ginge die (ästhetische) Autonomie von Kunst verloren und einer Instrumentalisierung würde Tür und Tor geöffnet.

Dass die Sache damit nicht erledigt ist, macht Grant Kester in einem Interview von 2013 deutlich, in dem er sich gegen die Position von Bishop richtet, deren Haltung er bereits in seinem Buch *The One and The Many* kritisierte. (vgl. 2011: 59) (*13) Er weist darauf hin, dass künstlerische Arbeiten, die sich in die von ihr angeprangerte Unschärfe vorwagen, an den Grundfesten genau jenes ideologischen Überbaus kratzen, den Autor_innen wie Bishop implizit stützten – *(6) nämlich der „Kunstwelt“ als einem durch Ein- und Ausschlussmechanismen sowie bestimmtem

Habitus und Bezugssystem ausgezeichnetem Bereich (vgl. Krenn/Kester 2013). (*15)

Kester ist neben Bishop eine der Diskurs-führenden Figuren in Bezug auf Partizipation in der Kunst, obwohl er eher den Begriff der Kollaboration verwendet hat. Seit Ende der 1990er Jahre untersucht er Projekte, die in zwischenmenschlichen Dynamiken bestehen (vgl. Kester 2004; 2011; 2015). (*12) (*13) (*14) Im Unterschied zu Bishop interessiert ihn dabei gerade die zunehmende Bereitschaft von Künstler_innen, sich mit anderen kulturellen und intellektuellen Feldern in Dialog zu setzen, indem sie etwa Methoden der sozialen oder politischen Arbeit übernehmen und sich zuweilen kaum mehr von aktivistischen Initiativen unterscheiden.

Die von Bishop verfochtene Abgrenzung von Kunst beschreibt er als eine in die Jahre gekommene, modernistische Denkfigur. Demgegenüber seien zeitgenössische Künstler_innen offen, die Autonomie von Kunst und ihre gesellschaftliche Distinktion aufzubrechen (vgl. Krenn/Kester 2013: 4). (*15) Die Offenheit gegenüber anderen kulturellen Feldern und der sozialen, politischen Lebenswelt gilt Kester als zentrales Merkmal einer „dialogischen Ästhetik“, ein Konzept, das er seit der Jahrhundertwende entwickelte. Von einer dialogischen Ästhetik kann demnach dann die Rede sein, wenn Kunst auf einer strukturellen Ebene einen Austausch eingeht. Wenn also Methoden und auch Anliegen in die Kunstproduktion einrücken, die gerade *nicht* zu ihrer Domäne gehören.

Innerhalb der westlichen Debatten ist Kester der Einzige, der die Auflösung der Konturen von künstlerischer Arbeit im Zusammenhang mit Partizipation als springenden Punkt und Potenzial darstellt. Dies ist deshalb bemerkenswert, da auch prominente Arbeiten wie Tiravanijas *Untitled (Free/Still)* zumindest vordergründig die Grenzen der Kunst durchaus herausfordern. Interessanterweise kritisiert aber beispielweise Bishop an *Untitled (Free/Still)* nicht die mangelnde Distinktion gegenüber anderen Praktiken – obwohl die Arbeit auch einfach als Pop-Up-Imbiss betrachtet werden könnte –, sondern lediglich den zu wenig komplexen Demokratieentwurf, den Tiravanija zum Ausdruck bringe. Dass die Arbeit zum Kunstfeld gehört, scheint für sie im Unterschied zu dem Negativ-Beispiel Oda Projesi außer Frage zu stehen.

Vergleicht man ihren Umgang mit den beiden Fällen, dann wird deutlich, dass Bishop nicht klärt, warum die eine Arbeit zum Kunstfeld gehört und die andere nicht. Vielmehr reproduziert und erhärtet sie eine bereits getroffene Kanonisierung. Während *Untitled (Free/Still)* einen unbestrittenen und viel zitierten ‚Liebling‘ der Kunstwelt darstellt (was etwa im Ankauf durch das Museum of Modern Art zum Ausdruck kommt), stoßen Arbeiten wie jene von Oda Projesi höchstens in Nischen der Kunstwelt auf Interesse und Rückhalt.

Von solchen Nischen grenzt sich Bishop deutlich ab. Sie argumentiert, dass hier die ästhetischen Kategorien nicht zu greifen vermögen, die sich in der Kunstgeschichte gefestigt haben (vgl. Bishop 2006: 181ff.). (*3) Dabei rekurriert sie auf Avantgarde-Praktiken sowie auf althergebrachte Kriterien und Überlegungen, die auf Friedrich Schiller und die deutsche Romantik zurückgehen (ebd.: 183). Mit diesem Rekurs demonstriert sie ein intellektuelles Wissen und einen darauf basierenden Anspruch, die wenig mit ihrem Gegenstand – der Arbeit von Oda Proiesi an der Schnittstelle zur sozialen Arbeit – zu tun haben, sondern vielmehr vom Habitus und den Distinktionsmerkmalen der westlichen Kunstwelt zeugen.

Obwohl Bishop eine betont kritische Theoriebildung aus der Soziologie hinzuzieht

und damit den Kunstdiskurs erweitert, reproduziert sie letztlich die Ein- und Ausschlussmechanismen, mittels derer sich die Kunstwelt als ein exklusives und privilegiertes Feld absetzt. Sie verlangt zwar nach einem kritischen, destabilisierenden Gesellschaftsbild, stellt aber die Grundfesten der Kunstwelt, in der ein solches Bild entworfen und rezipiert wird, nicht zur Diskussion.

Kesters dialogische Ästhetik hingegen sieht es gerade auf diese Grundfesten ab. Bei ihm ist es nicht die Gesellschaft, sondern der Kunstbetrieb, der destabilisiert wird. Seine dialogische Ästhetik impliziert, dass Partizipation nicht lediglich eine zwischenmenschliche, sondern eine im weiteren Sinne gesellschaftliche Sache ist, die diskriminierende Strukturen verhandelt. Diesen Eindruck erhärtet er, indem er künstlerische Projekte wie jene von Oda Projesi hervorhebt. In seiner Untersuchung *The One and The Many* diskutiert er beispielsweise ein Projekt in Nalpar (Indien), in dem sich die Arbeit einer NGO mit künstlerischer Arbeit verbindet (vgl. Kester 2011: 76-83). (*13) Das Anliegen des Projekts bestand darin, eine neue Form von Trinkwasserbrunnen zu errichten, die lokalen Identitätsentwürfen entspricht, ein Vorhaben, das kaum von Entwicklungszusammenarbeit unterschieden werden kann.

Ein solches Projekt würde Bishop disqualifizieren. In ihrer Logik instrumentalisiert es Kunst für soziale Zwecke und zeugt dabei mehr von einer „Christian, good soul'" (Bishop 2006: 183) (*3), anstatt von einer durch die westliche Ästhetik gefestigten, distinguierenden Geisteshaltung. Genau diesen Zugang zu Kunst fordert Kester heraus. Seine Untersuchung stellt damit die Abgrenzung respektive die Abgrenzbarkeit von Kunst von anderen Disziplinen und gesellschaftlichen Feldern grundlegend in Frage und verlangt nach der Formulierung neuer Kriterien.

Das Anliegen von Neuformierungen („reconfiguration") durchzieht sein Konzept der dialogischen Ästhetik auf mehreren Ebenen. So streicht Kester auch deutlich hervor, dass Dialog und Partizipation nur dann bestehen, wenn sowohl eine Projektanlage als auch die involvierten Personen eine grundlegende Veränderung durchlaufen: „We don't simply enter into dialogue with the intention of defending an *a priori* belief, but in order to experience an opening out to the other that has the potential to reconfigure our subjectivity in a profound manner." (Krenn/Kester 2013: 10) (*15)

Dieser Anspruch ist entscheidend, um Kesters Position gegenüber jener von Bishop weiter abzusetzen. Die von ihr hochgehaltenen Positiv-Beispiele Thomas Hirschhorn und Santiago Sierra zeichnen sich dadurch aus, dass die Künstler ihre Vision *nicht* aus der Hand geben. Ungeachtet dessen, wen Hirschhorn oder Sierra in ihre Projekte einbeziehen, entstehen eine jeweils typische Ästhetik und eine auf ähnliche Weise erschütternde Wirkung. Diese Kohärenz wäre kaum möglich, wenn sich die Künstler auf einen Austausch mit den sozialen Milieus und ein „opening out to the other" (ebd.: 10) einlassen würden. Im Unterschied dazu erhebt Kester den Anspruch, dass gerade das künstlerische Subjekt, seine Methodik und Vision in einem Projektverlauf neu formiert werden. Wenn dieser Anspruch eingelöst wird, wenn kunstferne soziale Milieus über einen Projektverlauf ebenso mitbestimmen wie Künstler_innen, dann entstehen Produktionen, die eine eigene Logik entwickeln. Es resultiert dabei zwingend eine Unschärfe bezüglich der gesellschaftlichen und kulturellen Verortung solcher Projekte.

Unschärfe als neue Perspektive von Partizipation

Meines Erachtens steht Kester für eine sich aktuell vollziehende

Neuperspektivierung von Partizipation in der bildenden Kunst. Die eben beschriebene Unschärfe stellt dabei ein zentrales Element dar. Es ist jedoch wichtig zu betonen, dass es sich dabei um eine anders gelagerte Unschärfe handelt als jene, die ich einleitend in Bezug auf den Kunstdiskurs um die Jahrhundertwende angesprochen habe. Um dies deutlich zu machen, will ich die diskursiven Eckpfeiler, innerhalb derer ich Partizipation in der jüngsten Kunstgeschichte verortet habe, rekapitulieren und zusammenführen.

Die Ausgangsbeobachtung des vorliegenden Textes besteht darin, dass dem von Künstler_innen und Kurator_innen in den 1990er Jahren angestoßenen Diskurs kein rigoroser Begriff von Partizipation zugrunde lag. Wie ich argumentiert habe, ging es damals primär um Bestrebungen, den Vorgang der Kunstbetrachtung zu entfesseln und zu subjektivieren. Den Betrachter_innen wurden Spielräume und kontingente, interaktive Erlebnisperspektiven eröffnet. Die Bestimmung über das Gesamtsetting der Arbeiten blieb jedoch den Künstler_innen vorbehalten, die kaum aus ihrer Autoritätsposition heraustraten. Insofern markiert das Stichwort Partizipation hier primär das Bestreben, das Publikum aus seiner herkömmlich zugedachten Position herauszuführen, die sich auf eine innerliche Kontemplation beschränkt und einem Nachvollziehen der künstlerischen Intention verbunden ist. Unter dem Stichwort der Partizipation werden die Betrachter_innen durch spezifische Projektanlagen zu handelnden Figuren der Kunst. Der Begriff steht damit für eine neue, postmoderne Konzeption von Kunstbetrachtung.

Das Fundament dieser Neukonzeption bildet unter anderem die anti-kapitalistische Kritik, verkörpert von Guy Debords Publikation *Société du Spectacle* (1967), (*8) die von der Kunstwelt geradezu gierig aufgenommen wurde. *(7) Vor dem Hintergrund von Debords Kritik ließ sich eine Kunst, die unmittelbare Interaktion fördert, als politisch betrachten. Sie ließ sich als kritische Reaktion auf die postmoderne Condition d'Être anpreisen, die mit dem Unbehagen assoziiert war, in einer zusehends medial vermittelten Welt manipulativen Kräften und unmarkierten Ideologien ausgeliefert zu sein. Partizipation wurde mit dem Versprechen verbunden, den „participants" die Erfahrung von Unmittelbarkeit zurückzubringen und ein Eingreifen zu ermöglichen.

In diesem Kontext setzte sich der Anspruch fest, dass es im Zusammenhang mit Partizipation um eine Selbstermächtigung und Demokratisierung geht. Wie Bishop und Rancière kritisch anmerkten, löste sich dieser politische Anspruch keineswegs automatisch ein. Er führte jedoch zu einer deutlichen Erweiterung des Kunstdiskurses um gesellschaftliche und politische Fragen (respektive Behauptungen). In dieser Erweiterung liegt ein bis heute wirksamer Gewinn für die Kunstwelt, da Kunst eine erhöhte gesellschaftliche Relevanz zugeschrieben wird. Bei genauer Betrachtung erscheint es jedoch höchst zweifelhaft, ob mit ihm auch positive gesellschaftliche Effekte stattgefunden haben.

An diesem Punkt kommt nun Grant Kester ins Spiel. Während seine Antagonistin Claire Bishop kritisch diskutierte, inwiefern künstlerische Projekte demokratische Strukturen erzeugen, zieht er zumindest implizit in Frage, inwiefern Kunst überhaupt ein demokratischer gesellschaftlicher Bereich sein kann. Unter seinem Begriff der dialogischen Ästhetik macht Kester deutlich, dass Partizipation nur dann möglich ist, wenn die Privilegiertheit und die Abgrenzung der Kunstwelt zur Disposition gestellt werden. Nur wenn Kunst aus ihrem Bereich heraustritt, wenn sie sich mit Praktiken und Anliegen aus anderen kulturellen, gesellschaftlichen Bereichen verbindet und damit auch ihre Erkennbarkeit ‚als Kunst' aufs Spiel setzt, kann Partizipation im Sinne von Öffnung, Dialog und gleichberechtigter Teilhabe stattfinden.

Die Brisanz von Kesters Position wird indirekt deutlich, wenn man beobachtet, wie

prägende Autor_innen wie Claire Bishop oder auch Mainstream-Künstler_innen wie Marina Abramović die herkömmliche Abgrenzung verteidigen. Während Bishop das Einhalten der ästhetischen Kategorien der Kunstwelt für zwingend hält, und Abramović ihre stark von Meditationstechniken und Askese geprägten Performances durch ästhetische Rahmungen von ebendiesen Bezügen abhebt, plädiert Kester gerade für die Unschärfe, gegen die sie sich stellen.

Seine Perspektive drängt die Frage auf, ob ein rigoros umgesetzter Begriff von Partizipation unweigerlich zu einer Auflösung der Kunstwelt als einem abgegrenzten und privilegierten Bereich führt. In dieser Frage liegt natürlich eine Bedrohung für all jene, die von der Abgrenzung der Kunstwelt profitieren, da sie ihre Expertise oder ihre Aussicht auf wirtschaftlichen Ertrag in Frage gestellt sehen. Andererseits birgt sie ein Potenzial für jene Praktiken und Personen, die von der Kunstwelt bis anhin diskriminiert werden.

Kesters ent-grenzender Haltung erscheint mir gerade mit Blick auf aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen in den definitionsmächtigen Metropolen der westlichen Kunstwelt produktiv. Durch die jüngsten Migrationsbewegungen treffen hier Menschen mit verschieden ausgeprägten Fähigkeiten und Interessen zusammen. Es liegt auf der Hand, dass dabei die stärker gestellte Partei bestehende Ein- und Ausschlüsse sowie Übereinkünfte darüber erhärten kann, was Kunst ist und wo ihre Grenzen etwa zu Handwerk, Popkultur oder Soziokultur liegen. Wenn der Situation aber mit der bei Kester angelegten Offenheit begegnet wird, dann birgt das Zusammenkommen das Potenzial einer Neuformierung. Wenn eine unscharfe Konturiertheit künstlerischer Arbeit und eine Offenheit gegenüber anderen kulturellen Praktiken zugelassen werden, wenn undeutlich sein darf, ob etwas ein Community- oder ein Kunst-Projekt, Tradition oder Performance, Kaligraphie oder Malerei ist, dann wird nicht nur der Kunstbegriff neu verhandelt, sondern auch eine inklusive Haltung gestärkt.

Hält man sich die von Migration geprägten Lebenswelten vor Augen, dann tritt nicht die von Bishop beschworene Destabilisierung von Gemeinschaft, sondern im Gegenteil: das Ringen um ein In-Beziehung-Treten in einer ohnehin instabilen, von Ungleichheit und Segregation geprägten Welt in den Vordergrund. Bishops Zugang zu Partizipation, der auf der Logik von Abgrenzung und Distinktion basiert, ist für diese Situation nicht operationalisierbar. Kester hingegen zeigt hier eine Perspektive auf. Er macht deutlich, dass es nicht auf eine (soziale oder ästhetische) Distinktion, sondern auf ein dialogisches Handeln ankommt, das von der Bereitschaft getragen ist, herkömmlich Zu- und Einordnungen zu überwinden und eine Veränderung zuzulassen.

//Literaturnachweise

*1 *Aker, Matthew [Regie] (2012): The Artist is Present: Marina Abramović. Dokumentarfilm, DVD, 1 Std. 46 Min., Vereinigte Staaten.*

*2 *Bishop, Claire (2004): Antagonism and Relational Aesthetics. In: October. H. 110, S. 51-79.*

*3 *Bishop, Claire (2006): The Social Turn: Collaboration and its Discontents. In: Artforum. Bd. 44, S. 94-103.*

*4 *Bishop, Claire (2011): Participation and Spectacle: Where Are We Now? (Vorlesungsmanuskript). Online unter https://de.scribd.com/document/279750022/Participation-and-Spectacle-Where-Are-We-Now-Bishop (12.12.2018).*

*5 *Bishop, Claire (2012): Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. New York: Verso.*

*6 *Bourriaud, Nicolas (2002): Relational Aesthetics. Dijon: Les presses du réel.*

*7 *Carroll, Noël (1998): Der nicht-fiktionale Film und postmoderner Skeptizismus. In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Vorwerk 8, S. 35-68.*

*8 Debord, Guy (1996): Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin: Edition Tiamat. (Erstveröffentlichung in Frankreich, 1967).

*9 Deutsche, Rosalyn (1996): Evictions: Art and Spacial Politics. Cambridge: MIT Press.

*10 Jones, Amelia (1998): Body Art/Performing the Subject. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.

*11 Kemp, Wolfgang (1996): Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Positionen und Positionszuschreibungen. In: Ders. (Hg.): Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Jahresring 43. Köln: Oktagon, S. 13-43.

*12 Kester, Grant (2004): Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art. Berkely: University of California Press.

*13 Kester, Grant (2011): The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context. Durham; London: Duke University Press.

*14 Kester, Grant (2015): On the Relationship between Theory and Practice in Socially Engaged Art. Online unter http://www.abladeofgrass.org/fertile-ground/on-the-relationship-between-theory-and-practice-in-socially-engaged-art/ (12.12.2018).

*15 Krenn, Martin/Kester, Grant (2013): Interview with Grant Kester. Online unter http://martinkrenn.net/the_political_sphere_in_art_practices/?page_id=1878 (12.12.2018).

*16 Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal (1991 [1985]): Hegemonie und radikale Demokratie: Zur Dekonstruktion des Marxismus. Berlin: Passagen.

*17 Lavigne, Emma (2013): Pierre Huyghe. Ausstellungskatalog. Paris: Editions du Centre Pompidou.

*18 Nichols, Bill (1994): Blurred Boundries: Questions of Meaning in Contemporary Culture. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.

*19 Paech, Joachim (1990): Rette, wer kann ( ). Zur (Un)Möglichkeit des Dokumentarfilms im Zeitalter der Simulation. In: Blümlinger, Christa (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien: Sonderzahl, S. 110-124.

*20 Phelan, Peggy (1993): Unmarked. The Politics of Performance. London; New York: Routledge.

*21 Rancière, Jacques (2007): The Emancipated Spectator. In: Artforum. 45. Jg., H. 7, S. 271-281.

*22 Schneemann, Peter J. (2003): Von der Apologie zur Theoriebildung. Die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus. Berlin: Akademie Verlag.

*23 Ursprung, Philip (2003): Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening, Robert Smithson und die Land Art. München: Silke Schreiber Verlag.

//Fussnoten

* 1 Dieser Text wurde erstmals veröffentlicht in: Zobl, Elke/Klaus, Elisabeth/Moser, Anita/Baumgartinger, Persson Perry (2019): Kultur produzieren. Künstlerische Praktiken und kritische kulturelle Produktion. Bielefeld: transcript.

* 1 Die für das ausgehende 20. Jahrhundert typische, pejorative Sicht auf die Figur der Zuschauer_in fasst der Philosoph Jacques Rancière 2007 rückblickend so zusammen: „Being a spectator means looking at a spectacle. And looking is a bad thing, for two reasons. First, looking is deemed the opposite of knowing. It means standing before an appearance of the reality that lies behind it. Second, looking is deemed the opposite of acting. He who looks at the spectacle remains motionless in his seat, lacking any power of intervention. Being a spectator is separated from the capacity of knowing just as he is separated from the possibility of acting." (Rancière 2007: 272)

* 3 Ähnlich wie Rancière distanziert sich Bishop selbst von der viel zitierten Referenz auf Debord: „For many artists and curators, Guy Debord's indictment of the alienating and divisive effects of capitalism in the Société du Spectacle (1967) strikes to the heart of why participation is important as a project: It rehumanizes – or at least de-alienates – a society rendered numb and fragmented by the repressive instrumentality of capitalism." (Bishop 2004: 179f.)

* 4 Rancière illustriert solche Versuche mit den paradigmatischen Ansätzen von Bertold Brechts epischem Theater (das die Zuschauer_innen mittels Unterbrechungen der Narration immer wieder aus der vorgespiegelten Realität herausriss), und von Antonin Artauds Theater der Grausamkeit (das das Publikum so weit konfrontierte und unter Druck setzte, bis es selbst unterbrechend reagierte).

* 5 Die Teilnahme beschränkte sich auf ein stark eingegrenztes Handlungsspektrum. Die Besucher_innen konnten sich hinsetzen, der Künstlerin in die Augen sehen und wieder aufstehen. Zeigten sie individuelle, unerwartete Reaktion, wurden sie vom Sicherheitspersonal sofort abgeführt (vgl. Aker 2012).

* 6 „So much of the art world, especially the art world that is concerned with contemporary art, is sustained by the buying and selling of art. And there is, not surprisingly, a very strong desire among the curators, historians and critics whose professional identities are largely dependent on this world, to believe that the work they discuss retains

some subversive, critical or antagonistic charge, while any work that seeks to operate outside of, or challenge, the ideological and institutional protocols of this world is naïve, politically misguided or sentimental." (Krenn/Kester 2013: 11)

** 7 Diese ‚Gier' der Kunstwelt, die mit Debords Société du Spectacle verbundene, anti-kapitalistische Kritik aufzunehmen, beschreibt Claire Bishop im Manuskript einer Vorlesung von 2011, die online zugänglich ist (vgl. Bishop 2011). Sie wird zudem von Rancières polemischer Beschreibung illustriert, wonach sich unter dem Stichwort „Spectacle" ein kritisches Bewusstsein im Kunstdiskurs markieren lässt (vgl. Rancière 2007: 272). Zudem fällt sie auch im Zusammenhang mit Pierre Huyghes Werk auf, das oftmals unter dem Begriff diskutiert und vermittelt wird.*

//Anita Moser

Articles _ Kulturarbeit in der ‚Migrationsgesellschaft‘

Ungleichheiten im Kulturbetrieb und Ansatzpunkte für eine kritische Neuausrichtung *(1)

Migration beeinflusst unsere Gesellschaft grundlegend auf unterschiedlichen Ebenen. Sie ist ein Phänomen, das dazu beiträgt, bestehende Verhältnisse, Grenzen und Ordnungen in Bewegung zu versetzen, indem sie diese problematisiert, irritiert und Veränderungen einfordert (vgl. Mecheril 2016b). (*38) Dies lässt sich auch in Bezug auf den Kulturbetrieb des deutschsprachigen Raums feststellen. Globale Migrationen – insbesondere Bewegungen wie der ‚Sommer der Migration‘ 2015 – machen wie durch eine Linse Rassismen und asymmetrische Macht-, Teilhabe- und Repräsentationsverhältnisse sichtbar, die dieses Feld kennzeichnen: Zum einen fehlende Diversität und eine *weiße* *(2) Dominanz auf allen Ebenen – also auf jener des Managements, der inhaltlichen Ausrichtungen und Produktionen, des Publikums sowie der kulturpolitischen Entscheidungsträger_innen –, die mit dem Ausschluss Nicht-*Weißer* als Subjekte mit eigenen Stimmen, Perspektiven und Handlungsweisen einhergeht. Zum anderen die Adressierung nicht-*weißer* Kunst- und Kulturproduzent_innen sowie -rezipient_innen in temporären Sonderprogrammen, oft in Zusammenhang mit deren Reduktion auf bestimmte Themen (wie Migration, Heimat oder Kultur) und einer Festschreibung als ‚Andere‘.

Obwohl Migration eine universelle menschliche Praxis darstellt, die unsere Gesellschaft seit langem entscheidend prägt, erweist sich das Feld von Kunst und Kultur als überaus resistent gegenüber Veränderungen und (re-)produziert hegemoniale Ungleichheitsverhältnisse kontinuierlich mit. So steht dieser im deutschsprachigen Raum maßgeblich über öffentliche Gelder finanzierte und politisch gesteuerte Bereich auch im Widerspruch zu einer demokratischen Kulturpolitik (vgl. Mokre 2005), (*44) deren Aufgabe es ist, Kunst und Kultur dergestalt zu fokussieren und zu fördern, dass die Bevölkerung in ihrer Gesamtheit und Diversität darin repräsentiert und handlungsfähig ist. Dies müsste gerade auch die umfassende, nicht zuletzt finanzielle Förderung minorisierter und von (bildungsbezogenen, sozialen, ökonomischen etc.) Ausschlüssen betroffener Personen, künstlerischer Perspektiven und Praktiken zur Folge haben, was in weiterer Konsequenz größere Verteilungsgerechtigkeit und Heterogenität im künstlerisch-kulturellen Feld bedeuten würde. Ein solchermaßen (neu) ausgerichteter Kulturbetrieb könnte wichtige Impulse für andere gesellschaftliche Felder setzen.

Wo muss angesetzt werden, damit sich die ‚Normalität‘ migrationsgesellschaftlicher Vielheit *(3) im Kunst- und Kulturbetrieb durchsetzt? Und zwar in dem Sinn, dass sie nicht nur thematisch, temporär und oberflächlich ‚integriert‘ wird, sondern als Transformation *(4) in Gestalt einer tiefer gehenden strukturellen Veränderung auf unterschiedlichen Ebenen stattfindet? Dieser Frage geht der vorliegende Beitrag nach. Dazu werde ich eingangs das Feld des Kulturbetriebs im deutschsprachigen Raum kurz umreißen und die wichtigsten Aspekte in Bezug auf Ausschlüsse im Kontext migrationsgesellschaftlicher Entwicklungen darstellen. Anschließend wird das Konzept der ‚Migrationsgesellschaft‘ und dessen Potenzial in Hinblick auf eine kritische Auseinandersetzung mit dem Kulturbetrieb diskutiert, um im letzten

Abschnitt konkrete Ansatzpunkte für dessen migrationsgesellschaftliche Neuausrichtung herauszuarbeiten.

Trends im Kulturbetrieb: Migration als Themenlieferantin und Migrant_innen als ‚target group'

Der Kulturbetrieb des deutschsprachigen Raums ist ein komplexes Feld aus einzelnen Kultureinrichtungen und -projekten, deren Akteur_innen (wie Künstler_innen, Kulturmanager_innen, Kurator_innen etc.), Vermittlungsinstanzen sowie kulturpolitischen Rahmenbedingungen (vgl. Zembylas 2004; Heinrichs 2006). (*67) (*20) In Bezug auf die Träger_innenschaft kann zwischen öffentlich-rechtlichen bzw. staatlichen Institutionen, im Profit-Bereich anzusiedelnden privatrechtlich-kommerziellen Einrichtungen sowie dem privatrechtlich-gemeinnützigen Sektor unterschieden werden. Letzterer gehört zum Non-Profit-Bereich und wird häufig unter dem Begriff der freien Szene/n subsumiert (vgl. Moser 2015). (*48) Mischformen sowie vielfältige Überschneidungen und gegenseitige Beeinflussungen kennzeichnen die drei Bereiche. Die wesentlichsten Unterschiede lassen sich in Bezug auf deren kulturpolitische Absicherung und Finanzierung ausmachen, wobei etablierte staatliche Einrichtungen in einer deutlich privilegierteren Situation als die chronisch unterfinanzierten frei produzierenden Künstler_innen, Kollektive und Initiativen sind. Charakteristisch für die freie Kulturarbeit – entstanden in den 1970er Jahren aus dem Bedürfnis nach Selbstorganisation, inhaltlicher Unabhängigkeit und der Entwicklung einer eigenen Soziokultur – sind ein gesellschaftskritisches Selbstverständnis und oft auch unkonventionellere Zugänge (vgl. ebd.; Moser 2016). (*49)

Seit einigen Jahren finden im Kulturbetrieb – und verstärkt im Kontext der Fluchtbewegungen von 2015 – Auseinandersetzungen mit Fragen der ‚Integration' und zur ‚interkulturellen Öffnung' von Einrichtungen statt. Dabei sind zwei Phänomene vorherrschend: Zum einen die Fokussierung auf Migrant_innen *(5) als potenzielles Publikum samt Umsetzung entsprechender Audience-Development-Strategien, zum andern der zunehmende Einbezug von (globaler) Migration und damit in Verbindung stehender Inhalte als Thema in Kulturinstitutionen und Ausstellungsprojekten.

So werden seit den 1990er Jahren in Europa zunehmend Ausstellungen durchgeführt, die auf die Überwindung eurozentristischer Perspektiven in der westlichen Kunst abzielen, in Österreich etwa die im Rahmen des steirischen herbst 96 entwickelte Ausstellung *Inklusion : Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration,* die den „Versuch einer neuen kulturellen Kartografie" (Weibel 1997: Klappentext) (*64) unternahm. Auch die *Biennale der zeitgenössischen Kunst* in Lyon (2000) oder die in Köln 1999/2000 gezeigte Großausstellung *Kunstwelten im Dialog – Von Gauguin zur globalen Gegenwart* wollten nicht-westliche Kunst in den Fokus rücken. Dabei wurde das ‚Andere' angeeignet, präsentiert und am Kunstmarkt positioniert, ohne die eigenen Institutionen und deren Verstrickung in (post-)kolonialistische Machtbeziehungen kritisch zu hinterfragen, nicht-*weiße* Künstler_innen und Kulturschaffende als Expert_innen und Entscheidungsträger_innen einzubeziehen oder ihnen überhaupt das Feld zu überlassen. Bei allem Engagement zementieren derartige Projekte die *weiße* Vorherrschaft und Perspektive im westlichen Kunstbetrieb (vgl. Micossé-Aikins 2011). (*42)

Seit rund fünfzehn Jahren werden im deutschsprachigen Raum die rassistischen

Ausschlüsse von Institutionen und deren Rolle als „Konserven des Kolonialismus“ (Kravagna 2009) (*28) kritisch durchleuchtet (vgl. für Österreich u.a. Muttenthaler/Wonisch 2006; Kazeem/Martinz-Turek/Sternfeld 2009). (*51) (*58) Inhaltlich werden diese Diskussionen ansatzweise in Sammlungstätigkeiten von (ethnologischen) Museen, Ausstellungstheorien und -praktiken aufgenommen, weniger jedoch in Hinblick auf die Organisationsstrukturen der Kulturbetriebe. Umso wichtiger sind daher Ausnahmeereignisse wie die 2002 mit dem in Nigeria geborenen Kurator Okwui Enwezor erstmals von einem Nichteuropäer geleitete documenta 11. Enwezor vollzog einen Perspektivenwechsel innerhalb der renommierten Großausstellung, indem er fünf Plattformen in verschiedenen Erdteilen installierte – Kassel war eine davon –, dabei Kunst mit anderen Wissenssystemen verband und so Hierarchien und Ausschlüsse der westlichen eurozentristischen Sicht auf Kunst hinterfragte und dekonstruierte.

Seit den 2000er Jahren findet Migration – insbesondere die Geschichte der Arbeitsmigration – als alltagskulturelles Thema vermehrt Eingang in Institutionen. Expert_innen stellen einen Boom von Migrationsausstellungen (vgl. Wonisch 2012: 14) (*66) fest, der durchaus kritisch zu sehen ist. Häufig werden die Ausstellungen ohne oder mit lediglich marginaler Einbindung von Migrant_innen konzipiert und umgesetzt und ein enger Fokus auf ‚die‘ Kultur ‚der‘ Migrant_innen oder die Präsentation entkontextualisierter, klischeehafter Objekte gelegt. Eine viel beachtete Ausnahme ist die von dem ehemaligen ‚Gastarbeiter‘ Cemalettin Efe initiierte und 2004 von der Initiative Minderheiten in Kooperation mit dem Wien Museum realisierte Ausstellung *Gastarbajteri – 40 Jahre Arbeitsmigration* dar (vgl. Gürses/Kogoj/Mattl 2004). (*17) Die im interdisziplinären Team, dem unter anderen Arbeitsmigrant_innen und Antirassismus-Aktivist_innen angehörten, umgesetzte Ausstellung erzählte Arbeitsmigrationsgeschichten selbstbestimmt aus der Perspektive von Migrant_innen und mit Fokus auf soziale und politische Fragen. Erstmals fand das Thema damit in Österreich Eingang in eine Kulturinstitution. Die spezifischen Entstehungs- und Umsetzungsbedingungen der als „Gegenerzählung“ zum österreichischen Migrationsdiskurs konzipierten Ausstellung (vgl. Böse 2005) (*9) hatten zur Folge, dass sie auch von (ehemaligen) Arbeitsmigrant_innen stark besucht wurde. Die im Kontext des Projekts in Bezug auf inhaltliche und organisatorische Fragen entwickelte breite Expertise wurde und wird im Kulturbetrieb jedoch kaum aufgenommen. Auch Migration als Querschnittsmaterie in den Dauerausstellungen der Museen und als selbstverständlicher Teil österreichischer Erinnerungskultur ist nach wie vor selten sichtbar (vgl. Hintermann 2012: 137). (*23)

Ähnlich wie in Bezug auf ‚Migrationsausstellungen‘ lässt sich ein Anstieg von Initiativen und theoretischen Auseinandersetzungen zur Schaffung von Zugängen ‚für Migrant_innen‘ beobachten. Eine stetig wachsende Zahl an Audience-Development-Studien beschäftigt sich mit der Frage nach Migrant_innen als (fehlendes) Publikum im Kulturbetrieb (vgl. u.a. Allmanritter 2017, 2016, 2009; Allmanritter/Siebenhaar 2010; Hausmann/Körner 2009; Mandel 2017 [2016], 2016a, 2016b, 2013). (*5) (*4) (*3) (*6) (*19) (*34) (*32) (*33) (*31) Dabei bilden mitunter wirtschaftliche Fragestellungen den Ausgangspunkt und es wird primär aus einer ökonomisch gut situierten, bildungsbürgerlichen *weißen* Perspektive der Mehrheitsgesellschaft sowie aus der Logik des Kulturbetriebs heraus argumentiert. Indem Migrant_innen als (meist homogene, mitunter defizitäre) ‚target group‘ konstruiert werden, wird zusätzlich zur Reproduktion diskriminierender Festschreibungen ein hierarchisches Verhältnis zwischen der sich vermeintlich öffnenden Einrichtung und den erwarteten Besucher_innen hergestellt.

Ausgangspunkt von Audience-Development-Zugängen und Praxisleitfäden zur Öffnung von Kultureinrichtungen bilden häufig Konzepte von ‚Integration', ‚Interkulturalität' und des ‚interkulturellen Dialogs'. Es handelt sich dabei um Ansätze, die María do Mar Castro Varela (2002) (*13) als hierarchische, Macht erhaltende und ausgrenzende Diskurse bezeichnet, die hauptsächlich von Mehrheitsangehörigen konzipiert und geleitet werden, kulturalisierend auf kulturspezifische Patentrezepte zurückgreifen und interkulturelle Kompetenz „vor allem als Konfliktvermeidungs- oder -bewältigungskonzept" verstehen (ebd.: 38). *(6) Neuere Studien (vgl. u.a. Dätsch 2018) (*14) nehmen verstärkt den Begriff der Transkulturalität zum Ausgangspunkt. Dieser wurde im deutschsprachigen Raum wesentlich von Wolfgang Welsch (1995) (*65) geprägt und setzt der Idee von geschlossenen und einheitlichen Nationalkulturen die Vorstellung von durch plurale Identitäten und Vermischung gekennzeichneten Kulturen gegenüber. Das Verhältnis der Kulturen sei daher nicht von Isolierung und Konflikt bestimmt, sondern von Verflechtung und Durchmischung (vgl. ebd.). Doch die Vorstellung verflochtener hybrider Kulturen, die immer auch im Kontext von Machtfragen theoretisiert werden müssen (vgl. Mecheril/Seukwa 2006: 10), (*39) setzt wiederum (mindestens zwei) Einzelkulturen voraus. Die Kritik am statischen und vereinheitlichenden Kulturbegriff führt im Transkulturalitätsbegriff daher „nicht zu einer Überwindung, sondern zur ‚Vervielfachung' der statischen Kultur" (ebd.: 9). Wie bei interkulturellen Zugängen wird auch im Kontext von Transkulturalität einer kulturalistischen Reduktion sozialer und politischer Verhältnisse Vorschub geleistet, „denn: (Trans-)Kulturalisierung bleibt Kulturalisierung" (ebd.).

Es ist grundsätzlich wichtig und positiv, dass im Kulturbereich seit einigen Jahren ein intensives Nachdenken über die Reduktion von Barrieren und das Schaffen von Zugängen stattfindet. Jedoch zeigt sich, dass dieses Nachdenken oftmals in einzelnen künstlerischen Genres (wie der bildenden Kunst bzw. Kunstvermittlung) und Fachrichtungen (wie Audience Development) stehenbleibt oder auch zu wenig radikal – im eigentlichen Wortsinn von ‚an die Wurzeln gehend' – ist. „Audience Development im engeren Sinne kann Kulturinstitutionen zwar attraktiver und relevanter für ein breiteres Publikum machen", so ein Fazit von Birgit Mandel (2017 [2016]: o.S.), (*34) „jedoch nur geringfügig zur Verringerung sozialer Selektivität der Partizipation am öffentlich geförderten Kulturangebot beitragen".

Obwohl Migration sämtliche Bereiche des eingangs skizzierten Kulturbetriebs tangiert, werden Fragen zu dessen entsprechender Adaptierung primär in Bezug auf Kulturveranstalter_innen – und nicht etwa auf kulturpolitische Behörden und ihre Akteur_innen – abgehandelt. Der Fokus der dominierenden Phänomene ‚Migration als Thema' und ‚Migrant_innen als ‚target group'' richtet sich auf Programme und Publika von Kulturbetrieben. Die Ebene des Personals – neben Programm und Publikum ein dritter zentraler Bereich in Organisationen, in dem Vielheit umzusetzen ist (vgl. u.a. Mandel 2016b; Schauws 2016; Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg 2015) (*33) (*57) (*43) – wird marginal thematisiert und damit ebenso wenig die Fragen der Definitions- und Entscheidungsmacht in einem Kulturbetrieb. Die Defizite und Potenziale der freien Szenen sowie Wechselwirkungen zwischen diesen und etablierten Institutionen bleiben ebenfalls häufig unberücksichtigt. Analysen, die die Institutionenlandschaft und ihre Ausgrenzungsdynamiken ganzheitlich kritisch betrachten und darauf basierende umfassende Maßnahmen, die bis dato unterrepräsentierte Personen und Gruppen als Akteur_innen des Kulturbetriebs und selbstorganisierter Einrichtungen fördern, sind nach wie vor eher selten zu finden. Staatliche Einrichtungen wie die im April 2017 vom Berliner Senat gegründete Konzeptions- und Beratungsstelle für Diversitätsentwicklung im Kulturbetrieb, *Diversity Arts Culture *(7)*, sind im

deutschsprachigen Raum die Ausnahme und fehlen in Österreich gänzlich.

Das Konzept der ‚Migrationsgesellschaft' als kritische Perspektive auf Ungleichheiten

In den letzten Jahren bildeten sich kontinuierlich Perspektiven heraus, die Migrationsforschung als „offenes Projekt der Kritik" (Mecheril et al. 2013: 41) (*40) verstehen (vgl. u.a. Website Forschungsgruppe [KriMi]; Website Kritnet). (*70) (*71) Einen kritischen Ansatz vertritt etwa die maßgeblich im Kulturbereich – und zwar vor allem in dem transdisziplinären *Projekt Migration *(8)* – entwickelte ‚Perspektive der Migration'. Darunter ist nicht (primär) die Sichtweise einzelner Migrant_innen zu verstehen, sondern vielmehr eine (Forschungs-)Haltung, die mit gängigen Diskursen und Bebilderungen von Migration bricht und „Migration als *conditio humana*, als eine totale soziale Tatsache und als gesellschaftsverändernde Kraft epistemologisch und methodologisch aufgreift" (Hess 2013: 118, Herv.i.O.). (*21) Migration wird dabei als Bewegung verstanden, die nationalstaatlich fundierte Konzeptionen (wie Staatsbürgerschaft) herausfordert, sowie als eine widerständige, bis zu einem gewissen Grad autonome Praxis, die von selbstbestimmt handelnden Subjekten getragen und nur begrenzt steuer- und regierbar ist (vgl. Mezzadra 2005; Bojadžijev/Karakayali 2007). (*41) (*8) Unter dieser Perspektive wird beispielsweise das Potenzial des ‚Sommers der Migration' als fundamentale Kritik an Grenzregimen und als ein temporäres Aussetzen und Überwinden dieser analysiert (vgl. Hess et al. 2016). (*22)

Die gesellschaftsbildende und -verändernde Kraft von Migration steht auch im Zentrum des Konzepts der ‚Migrationsgesellschaft', wie es insbesondere im erziehungswissenschaftlichen Kontext geprägt und vom Bildungs- und Migrationsforscher Paul Mecheril in Hinblick auf die Rolle von Bildungsprozessen und -institutionen grundlegend theoretisiert wurde. Migration präge unsere soziale Realität auf spezifische Art und in einem derart entscheidenden Ausmaß – so die Grundannahme –, dass der Begriff der „Migrationsgesellschaft" die adäquate Bezeichnung für die gegenwärtige Gesellschaft sei (vgl. Broden/Mecheril 2007: 7). (*10) Der davon abzugrenzende häufig verwendete Begriff „Einwanderungsgesellschaft" greife insofern zu kurz, als er auf den Nationalstaat als Container sowie damit zusammenhängende Einwanderungsphänomene referenziert und dabei eine Reihe zentraler Aspekte von Migration (wie etwa Mehrfach-Zugehörigkeiten, transnationale Lebenswelten etc.) ausgeblendet bleiben (vgl. ebd.).

Die Perspektive der ‚Migrationsgesellschaft' blickt auf die Gesellschaft als Ganzes – und nicht auf imaginierte Gruppen oder einzelne Migrant_innen – und auf ein breites Spektrum von Wanderungsphänomenen sowie migrationsgesellschaftlichen Veränderungen. Dazu zählen beispielsweise neue (Selbst-)Verortungen und Handlungsformen, hybride transnationale Identitäten und Räume, Konstruktionen von Fremdheit, rassistische Prozesse und Strukturen, soziale Ein- und Ausgrenzung sowie realpolitische wie symbolische Grenzziehungen und -überschreitungen. Zentraler Ausgangspunkt ist die Annahme, dass Erfahrungen in der Migrationsgesellschaft in einer bedeutsamen Weise von Zugehörigkeitsordnungen strukturiert werden, wobei „Zugehörigkeit" eine Relation zwischen einem Individuum und einem sozialen Kontext kennzeichnet, in welchem Praktiken und Konzepte der Unterscheidung von „zugehörig" und „nicht-zugehörig" konstitutiv

sind (vgl. Mecheril 2012b: 26). (*35) Es gilt offenzulegen, dass migrationsgesellschaftliche Zugehörigkeit entlang verschiedener Kategorien wie Ethnizität, Nationalität, Religion etc. und durch die binäre Unterscheidung zwischen Gruppen von (einem als Normalität gesetzten *weißen*) ‚Wir' und (einem häufig abgewerteten ‚anderen') ‚Nicht-Wir' hergestellt wird. Diese Herrschaftspraxis des insbesondere in den Cultural und Postcolonial Studies theoretisierten ‚Othering' (vgl. Said 1978; Spivak 1985; Hall 1997) (*54) (*62) (*18) ist eng mit Repräsentationen verknüpft. Eine Vielzahl von Beschreibungen, Symbolen und Darstellungen gibt über (natio-ethno-kulturelle) Identität und Differenz Auskunft und (re-)produziert diese auch beständig (vgl. Broden/Mecheril 2007: 9). (*10) Die Migrationsgesellschaft ist in allen ihren relevanten Bereichen – von der Kunst über Medien bis zum Alltagsgeschehen, der Wissenschaft oder der Politik – „von einem Kampf um Repräsentationen charakterisiert", so Paul Mecheril (2014: 110). (*36)

(Ethnisierte) Kultur als wesentlicher und bestimmender Fokus auf Wanderbewegungen, (individuelle) Handlungen, Einstellungen oder Konflikte wird als zu einengend und unangemessen kritisiert, da dadurch nicht nur stereotype Zu- und Festschreibungen von Menschen auf ihre angeblich ‚fremde' Kultur reproduziert werden, sondern soziale, politische und strukturelle Ungleichheitsverhältnisse oft als kulturelle Fragen bzw. Unterschiede thematisiert werden. Auch die Kategorie ‚Migrant_in' oder ‚Migrationshintergrund' wird als eine zu problematisierende Zuschreibung aufgefasst, da sie enorm verkürzend ist und vielfältige, komplexe Facetten von Identität ausblendet. Untersuchungen zeigen andererseits, dass ‚Migrationshintergrund' eine wichtige statistische Größe im Zusammenhang mit Benachteiligung bei Bildungsabschlüssen, Zugängen zu oberen Segmenten des Arbeitsmarktes etc. ist, die bei Nichtberücksichtigung spezifische – etwa rassistische – Diskriminierungserfahrungen unsichtbar werden lässt (vgl. Ahyoud et al. 2018; Terkessidis 2017: 45ff.). (*1) (*63) Wichtig ist daher zum einen, sich des reduktionistischen und reproduzierenden Potenzials von Kategorien und Identitätszuschreibungen sowie der „Unmöglichkeit der Anerkennung" (Mecheril 2012b) (*35) bewusst zu sein. Umfassende Anerkennung ist grundsätzlich unmöglich, denn „[d]er Andere ist nicht anerkennbar, da der Andere nicht erkennbar ist" (ebd.: 31). Anerkennung setzt voraus, sich (u.a. visuell) in den hegemonialen Diskurs einzuschreiben und dessen diskriminierende Strukturen ein Stück weit zu reproduzieren (vgl. Schaffer 2008). (*56) Mecheril betont die Notwendigkeit einer Reflexion der Unmöglichkeit bzw. die Anerkennung der Nicht-Erkennbarkeit oder Unbestimmtheit des Anderen. Dieses „paradoxe Moment" müsste immer auch ein Moment allgemeiner Bildung und Reflexion sein (vgl. Mecheril 2012b: 31). (*35)

Wesentlich ist zum anderen auch eine intersektionale Perspektive auf Ungleichheiten, die reflektiert, dass Diskriminierungen nicht isoliert vorkommen, sondern in ihrer Verwobenheit und Gleichzeitigkeit mit anderen Diskriminierungsformen (aufgrund von vermutetem Geschlecht, sexueller Orientierung, Klasse, nationaler oder kultureller Zugehörigkeit etc.) zu analysieren sind. Gender und Queer Studies, die Heteronormativität als diskriminierendes gesellschaftliches Strukturprinzip erforschen, sowie Intersektionalitätsstudien bilden daher zentrale Anknüpfungspunkte kritischer Migrationsforschung, ebenso die Cultural Studies sowie Postcolonial und Critical Whiteness Studies, die die historischen Kontinuitäten *weißer* Vorherrschaft in (welt-)politischen, sozialen und Wissenszusammenhängen untersuchen.

Das Konzept der ‚Migrationsgesellschaft' betont auch die politische oder historische Dimension von hergestellter (Nicht-)Zugehörigkeit, Anerkennung und

Repräsentation mit ihren nicht voneinander zu trennenden Bedeutungen (politische) Vertretung und (symbolische) Darstellung. So werden etwa die diskursiven und kulturellen Konsequenzen der auf Abwehr abzielenden Politik des 20. Jahrhunderts als Bestandteil heute noch bedeutsamer kultureller Praktiken der Konstruktion und Behandlung von „‚Ausländer/innen', ‚Migrant/innen', ‚Menschen mit Migrationshintergrund' als Fremde und ‚eigentlich nicht Zugehörige'" (Mecheril 2016a: 10) (*37) erachtet. Migration, verstanden als Phänomen der Beunruhigung (vgl. Mecheril 2016b), (*38) stellt das politische ‚Wir' zur Diskussion, und zwar in Hinblick auf die Frage, wen dieses ‚Wir' politisch repräsentiert, wer sich als politisches Subjekt artikulieren kann und wer nicht. Auch die Routinen öffentlicher Institutionen – etwa bezüglich ihrer Sprache – werden durch Migration herausgefordert, und nicht zuletzt wird die Legitimität individueller Privilegien in Frage gestellt.

Was lässt sich daraus nun in Bezug auf eine kritische Auseinandersetzung mit dem Kulturbetrieb in der ‚Migrationsgesellschaft' ableiten?

Von der ‚inter-/transkulturellen Öffnung' zu einer kritischen Neuausrichtung des Kulturbetriebs

Bezugnehmend auf das Konzept der ‚Migrationsgesellschaft' stellt bei der Analyse des Kunst- und Kulturfeldes – und zwar auf sämtlichen Ebenen – die Fokussierung auf machtvolle ‚Othering'-Prozesse und Ordnungen, die asymmetrische Zugehörigkeiten herstellen und strukturieren, einen wichtigen Ausgangspunkt dar. Einhergehend damit gilt es, Kulturalisierungen aufzudecken, Kategorien und Adressierungen (wie ‚Migrant_innen') kritisch zu reflektieren und Diskriminierungen intersektional zu analysieren. Ein weiterer wesentlicher Punkt ist, mitzudenken, dass die Herstellung und Reproduktion von Zugehörigkeit(-en) und Ungleichheiten nicht unabhängig von (Kultur-)Politik und entsprechender Maßnahmen zu sehen ist, da diese einerseits Ausgrenzungen systematisch und strukturell sanktionieren, andererseits aber auch Steuerungsinstrumente für Veränderungen sein können. Nicht zuletzt sind die Privilegien der Mehrheitsgesellschaft zu thematisieren und zu destabilisieren sowie kritische Fragen dahingehend zu stellen, wer wann von welchen – in Initiativen, Projekten, Konzepten oder Maßnahmen festgeschriebenen – Ordnungen profitiert. Analog zu in der Migrationspädagogik formulierten Zielen (vgl. u.a. Mecheril 2016b: 106) (*38) muss es auch im Kulturbetrieb darum gehen, „im Anschluss an die Analyse der durch Migrationsbewegungen deutlich werdenden sozialen Ordnungen und hegemonialen Verhältnisse darüber nachzudenken, wie [P]erspektiven und [Kultur]räume für alle geschaffen werden können. Für alle!" (ebd.). *(9)

Das Konzept der ‚Migrationsgesellschaft' wurde im Kunstkontext bisher primär im Feld der kritischen Kunstvermittlung rezipiert, die sich mit Kunst und Kultur(-institutionen) als Orte von Bildung und Fragen kritischer Ermächtigung auseinandersetzt und auf deren Veränderung abzielt (vgl. Mörsch/Schade/Vögele 2018; ifa et al. 2012; Mörsch 2009). (*47) (*24) (*45) Ausgehend von Rassismus und Ausgrenzung als strukturelle Phänomene könne die „Vision einer Kunstvermittlung, die Ausschlussmechanismen entgegenwirkt und Kunsträume als Lern- und Handlungsorte gerade für minoritäre Positionen nutzbar macht, das Selbstverständnis von Kulturinstitutionen und Kunstvermittlung nicht unberührt lassen" (Mörsch 2012b: 15). (*46) Die Transformation von Kulturinstitutionen wie Museen weg von bürgerlich elitären Einrichtungen hin zu Akteurinnen der politischen Domäne ist eine erklärte Forderung kritischer Kunstvermittlung. In

Hinblick auf „das Agieren einer Kunstvermittlung in der Migrationsgesellschaft“ gehe es dabei einerseits um die individuelle Verantwortung der Vermittler_innen, darüber hinaus aber auch um ein kollektiv zu erarbeitendes „institutionelles Bewusstsein für die Geschichte dieser besonderen Institution“ und die Frage des Produktivmachens der historischen Verantwortung für die Gegenwart (ebd.: 17f.).

Für eine kritische Analyse und migrationsgesellschaftliche Ausrichtung des Kulturbetriebs gilt es, Überlegungen der kritischen Kunstvermittlung zu berücksichtigen, diese aber auch weiterzudenken, insbesondere in zwei Richtungen:

Erstens sind Konzepte und Maßnahmen in Bezug auf Kultureinrichtungen nicht auf etablierte Institutionen zu beschränken, sondern es sollten auch die freien Szenen adressiert und einbezogen werden sowie Wechselwirkungen zwischen den Feldern untersucht werden. Denn der gemeinnützige dritte Sektor ist genauso wie die großen Institutionen von Rassismen und Ungleichheiten durchzogen, die es aufzuzeigen gilt. Gleichzeitig gibt es jedoch gerade in der freien Kulturarbeit zahlreiche Einrichtungen und Projekte, die über viel Expertise in Bezug auf Diversität, die Benennung und Reduktion von Diskriminierungen, die (Selbst-)Organisation und Politisierung von Ausschlüssen betroffener Personen etc. verfügen.

Beispielsweise arbeitet die autonomen Migrant_innenselbstorganisation maiz (vgl. Website) (*72) seit ihrer Gründung in Linz 1994 an den Schnittstellen von politischer Kultur- und Bildungsarbeit. Bereits Anfang der 2000er Jahre formulierte die Selbstorganisation Fragen nach strukturierenden Konfliktlinien sowie Kriterien und Forderungen in Bezug auf Zusammenarbeiten zwischen Migrant_innen und Künstler_innen der Mehrheitsgesellschaft (vgl. Salgado 2015 [2004]), (*55) die heute noch und insbesondere auch in Bezug auf Kulturinstitutionen relevant sind. So werden unter anderem Konzepte von Partizipation kritisiert, die nicht auf eine egalitäre Form der Zusammenarbeit abzielen, sondern lediglich die Involvierung von Migrant_innen meinen (vgl. ebd.). Ein Grundsatz von maiz ist daher, keine Kooperation mit Künstler_innen einzugehen, „die mit bereits fertigen Konzepten zu uns mit der Einladung zur Mitwirkung kommen“ (ebd.: 41). Parallelen zu diesen und weiteren Überlegungen *(10) von maiz sind in dem über zehn Jahre später entstandenen Zehn-Punkte-Programm von RISE *10 things you need to consider if you are an artist – not of the refugee and asylum seeker community – looking to work with our community* (vgl. Canas 2015) (*11) zu finden, etwa unter Punkt 4 „Participation is not always progressive or empowering“ (ebd.: o.S.). Seit 2007 ist der ArtSocialSpace Brunnenpassage (vgl. Website) (*68) als Labor und Praxisort transkultureller und partizipativer Kunst in der ehemaligen Markthalle am Wiener Brunnenmarkt tätig. Ein kostenlos zugängliches, mehrsprachiges, interdisziplinäres Programm sowie mehrjährige Kooperationen mit etablierten Kulturinstitutionen wie dem Wiener Konzerthaus, dem Burgtheater und dem Weltmuseum Wien sind Teil des Kernkonzeptes (vgl. Pilić/Wiederhold 2015). (*52) Das seit 2012 jährlich im September zu verschiedenen Ausschreibungsthemen stattfindende Kulturfestival WIENWOCHE (vgl. Website) (*74) versteht Kulturarbeit als ein Einmischen in gesellschaftliche, politische und kulturelle Debatten. Künstlerische und kulturelle Praktiken sollen dabei erweitert und für alle in der Stadt lebenden sozialen Gruppen zugänglich gemacht werden. Die WIENWOCHE bietet umfassende Unterstützung bei der Konzeption und Umsetzung von Projekten und leistet damit einen wichtigen Beitrag zu Professionalisierung von Kulturarbeiter_innen.

Das in diesen exemplarisch erwähnten Einrichtungen und Projekten entwickelte und erprobte Wissen fehlt vielfach in Institutionen (vgl. Moser/Gülcü 2018), (*50)

weshalb nicht nur gezielte Maßnahmen zu setzen sind, damit es darin Eingang findet und umgesetzt wird, sondern auch budgetäre Umverteilungen zur umfassenden Stärkung des Feldes freier Kulturarbeit zu empfehlen sind.

Zweitens ist eine breite Umsetzung der Forderungen nach einem Wandel des Kulturbetriebs über den Bereich einzelner Kulturbetriebe hinaus zu denken, indem die Kulturpolitik *(11) und -verwaltung in Bezug auf konkrete (kultur-)politische Maßnahmen adressiert wird (vgl. u.a. Kolland 2016; Mandel 2016b). (*26) (*33) Die kulturpolitische Dimension ist wesentlich, da – wie auch Mark Terkessidis in Bezug auf Organisationen allgemein betont – Wandel oftmals einen Anstoß im Sinne politischer Beeinflussung benötigt (vgl. 2017: 43f.). (*63) Die „Förderung von Diversität“ ist laut der Expertise *Handlungsoptionen zur Diversifizierung des Berliner Kultursektors* von Joshua Kwesi Aikins und Daniel Gyamerah (2016) (*2) als „zielführende Interaktion zwischen Politik, Verwaltung und Kultureinrichtungen“ zu sehen und kann nur gelingen, „wenn sie vom Parlament sowie der Spitze der Kulturverwaltung als prioritäre und permanente politische Aufgabe verstanden und kommuniziert wird“ (ebd.: 16).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass es bei der migrationsgesellschaftlichen Ausrichtung des Kulturbetriebs nicht um eine (‚interkulturelle‘ bzw. ‚transkulturelle‘) Öffnung einzelner Kultureinrichtungen, die thematische Verhandlung von Migration oder eine Veränderung von etablierten Institutionen hin zu offenen, kritischen Lernorten geht, sondern um einen umfassenden Wandel und eine systematische diskriminierungssensible Neujustierung des Kulturbetriebs (vgl. Baumgartinger/Moser 2018). (*7) *(12)

Diskriminierungssensible Perspektive auf Personal, Programm und Publikum in etablierten Institutionen, freier Szene und Kulturpolitik

Eine Neujustierung des Kulturbetriebs setzt voraus, die oben genannten ‚drei P‘ Personal, Programm und Publikum in institutionalisierten und freien Kultureinrichtungen ebenso wie in Organisationen von Kulturpolitik und -verwaltung – wo die drei Ebenen mit den Begriffen Akteur_innen, Angebote, Adressat_innen gefasst werden können – differenziert zu beleuchten. Dabei ist eine intersektionale, diskriminierungskritische Perspektive einzunehmen und der Fokus auf hergestellte (Nicht-)Zugehörigkeiten, Kulturalisierungen und mehrheitsgesellschaftliche Privilegien zu richten. Die Frage nach (fehlenden) Zugängen ist – wie Aikins und Gyamerah mit ihrer die ‚drei P‘ ergänzenden Säule ‚Z‘ für Zugang (2016: 14) (*2) verdeutlichen – ebenfalls zentral. Diese ist grundlegend als Querschnittsaspekt von Personal, Programm und Publikum zu stellen. *(13) Strukturierte und professionell begleitete Prozesse der kritischen Selbstreflexion, Bestandsaufnahme, Evaluation, Bedarfsermittlung, Erarbeitung von Handlungsfeldern und Zielen sind weitere wesentliche Grundlagen einer Neuausrichtung. Entsprechende Grundsatzbeschlüsse, Leitbilder sowie Einplanung und Zurverfügungstellung ausreichender finanzieller Mittel für die Prozesse sind ebenfalls zentral (vgl. Abb. 1).

Abbildung. 1: Ansatzpunkte für eine migrationsgesellschaftliche Neuausrichtung des Kulturbetriebs

GRUNDLAGEN

- Intersektionale diskriminierungskritische Perspektive auf
  - hergestellte (Nicht-)Zugehörigkeiten
  - Kulturalisierungen
  - mehrheitsgesellschaftliche Privilegien
  - (fehlende) Zugänge
- Strukturierte und professionell begleitete Prozesse
  - der kritischen Selbstreflexion
  - Bestandsaufnahme und Evaluation
  - Bedarfsermittlung
  - Erarbeitung von Handlungsfeldern und Zielen
  - in solidarischer Zusammenarbeit zwischen Institutionen und (zivilgesellschaftlichen) Vereinen
- Grundsatzbeschlüsse, Leitbilder, ausreichende finanzielle Mittel

	Kulturpolitik und -verwaltung	Kulturinstitutionen und freie Szene/n
Personal (Akteur_ innen)	• Diversifizierung von Leitung und Mitarbeiter_innen • Diversifizierung von Auswahlgremien, Jurys, Beiräten etc.	• Diversifizierung von Leitung und Mitarbeiter_innen
Programm (Angebote)	• Reflexion von Kunst- und Kulturbegriffen • Diversifizierung von Antragsteller_innen • Adaption von Fördergesetzen und Subventionsrichtlinien • Adaption von Förderkriterien und -programmen • Kostenlose Qualifizierungsangebote für Kulturschaffende • Stärkung der freien Szene/n	• Reflexion von Kunst- und Kulturbegriffen • Eruierung und Vermeidung diskriminierender und rassistischer Inhalte • Barriereredzierte Vermittlung • Diversifizierung mitwirkender Künstler_innen und Kulturschaffender • Selbstorganisierte Programme ‚von Communities' statt ‚Sonderprogramme für' diese • Einbezug der Expertise der freien Szene/n in etablierten Kulturinstitutionen
Publikum (Adressat_ innen)	• Reduktion räumlicher, ökonomischer, sozialer etc. Barrieren • Barriereredzierte Kommunikation • Erweiterung der Kommunikationskanäle • Kontinuierliche Kooperation mit ‚Communities'	• Reduktion räumlicher, ökonomischer, sozialer etc. Barrieren • Barriereredzierte Kommunikation • Erweiterung der Kommunikationskanäle • Kontinuierliche Kooperation mit ‚Communities' • Einbezug der Expertise der freien Szene/n in etablierten Kulturinstitutionen

Quelle: eigene Darstellung

Selbstkritische Fragen nach der Zusammensetzung des Personals sind in Kulturbetrieben quer durch alle Hierarchiestufen künstlerischer und administrativer Bereiche, fest angestellter und freier Dienstnehmer_innen zu stellen. Die Personalzusammensetzung ist auch in Kulturpolitik und -verwaltung hoch relevant, nicht nur bei Beamt_innen und Angestellten, sondern insbesondere auch in Entscheidungsgremien, Beiräten und Jurys. Die Berufung der Leitung von Kultureinrichtungen spielt dabei eine zentrale Rolle, da sie „die effektivste Steuerungsmaßnahme zur Förderung von Diversität" (Aikins/Gyamerah 2016: 28) (*2) zu sein scheint. Dies unter anderem deshalb, weil „Hausleitungen ihre

eigenen Programmmacher_innen, Netzwerke und diversitätsrelevante Konzepte mitbringen“ (ebd.). Insbesondere bei der Neubesetzung von Führungskräften sei zu berücksichtigen, dass sich diese umfassend zur Förderung von Diversität verpflichten. Einhergehend mit der Diversifizierung von Personal und anderen Akteur_innen des Kulturbetriebs braucht es weitere umfassende Maßnahmen, die die Umsetzung der Neuausrichtung begleiten und gute Arbeitsbedingungen ermöglichen. Etwa ist zu reflektieren, wie neue Mitarbeiter_innen gesehen und behandelt werden, wie „für ihr Fortkommen gesorgt“ wird (vgl. Terkessidis 2017: 51). (*63) Dabei gilt es auch die in institutionelle Handlungsweisen eingeschriebenen rassistischen Wissensbestände zu thematisieren (vgl. ebd.: 53f.). Die Personalebene spielt in Hinblick auf Veränderungen bei Programm und Angeboten sowie Publikum bzw. Adressat_innen eine wesentliche Rolle.

Beim Programm von Organisationen und Projekten des Kunst- und Kulturbereiches ist einerseits auf der inhaltlich-repräsentativen Angebotsebene nach der Verbreitung von diskriminierendem und rassistischem Wissen und der Produktion von Stereotypien und Ausschlüssen zu fragen. Diese kontinuierliche kritische Selbstreflexion und Evaluation sollte selbstverständlicher Teil jeder Kulturarbeit sein. Andererseits geht es aber auch um eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit einem voraussetzungsvollen, bildungsbürgerlichen *weißen* Kunst- und Kulturbegriff (vgl. Micossé-Aikins 2011), (*42) darauf basierenden Programmen und dadurch geschaffenen Barrieren, die oft mit einem weitgehend fehlenden Interesse an der Kulturproduktion migrantischer Communities einhergehen (vgl. u.a. ebd.; Moser/Gülcü 2018). (*50) Auch die Veranstaltung von Sonderprogrammen für die Zielgruppe ‚Migrant_innen‘ ist kritisch zu hinterfragen, da diese reduktionistische, stereotype Festschreibungen befördern und mitunter über „Tokenism“ im Sinne einer „kurzfristigen, feigenblattartigen Einbeziehung diverser Akteure auf untersten Hierarchieebenen“ (Aikins/Gyamerah 2016: 11) (*2) nicht hinausgehen.

Die Programmebene von Kulturverwaltung und -politik umfasst deren Angebote, Inhalte und Förderstrukturen. Auch hier ist eine grundlegende Hinterfragung der Kunst- und Kulturbegriffe erforderlich, die den Förderungen implizit und explizit zugrunde liegen und Ausschlüsse produzieren. Wo stellen Politik und Verwaltung zudem durch Formalitäten (Nicht-)Zugehörigkeit her, indem die Vergabe von Förderungen an die Staatsbürgerschaft gebunden ist oder Gesetze, Formulare und Förderprozeduren unverständlich sind? Auf Ebene der Kulturverwaltung sind ähnlich wie bei Kulturveranstalter_innen die Art der Adressierung durch barrierebewusste Ansprache *(14) sowie die Wahl der Netzwerke und Kommunikationskanäle *(15) von zentraler Bedeutung für das Gelingen oder Nicht-Gelingen von Kommunikation. Im Anschluss an eine kritische Bestandsaufnahme sowie inhaltliche und sprachliche Adaptierungen sollten für von Ausschlüssen betroffene Personen spezifische Qualifizierungsangebote – beispielsweise in Bezug auf „Antragsfitness“ (vgl. Aikins/Gyamerah 2016: 11) (*2) – und die Sicherung von Zugängen zu Förderprogrammen gewährleistet werden. Zudem ist eine budgetäre Umverteilung mit Fokus auf die langfristige Förderung von Selbstorganisationen und freien Kulturinitiativen zu empfehlen, die in Bezug auf Organisationsstrukturen und darin verhandelte kritische Inhalte wichtige Impulse für eine Neuausrichtung des Kulturbetriebs geben können.

Abschließende Bemerkungen

Wenn im Kulturbetrieb des deutschsprachigen Raums über Good-Practice-Beispiele in Bezug auf Diversität gesprochen wird, wird immer auch auf das seit 2013 von Shermin Langhoff und Jens Hillje geleitete Maxim Gorki Theater Berlin (vgl. Website) (*73) verwiesen – und dies zu Recht. Das 2016 mit dem Theaterpreis Berlin ausgezeichnete sowie 2014 und 2016 in der Kritiker_innenbefragung von *theater heute* zum *Theater des Jahres* gewählte Staatstheater zeigt anschaulich, wie ein der Migrationsgesellschaft entsprechender diskriminierungssensibler Kulturbetrieb aussehen kann. Gesellschaftliche Vielheit spiegelt sich darin strukturell auf sämtlichen Ebenen wider. Das Personal ist in den unterschiedlichen Hierarchiestufen divers, die Projekte und Aufführungen sind (auch visuell) mehrsprachig und das Publikum ist überaus ‚gemischt'. Das Programm beinhaltet Stücke aus unterschiedlichen Kulturen und sozialen Zusammenhängen, nicht-kanonisierte und kanonisierte Texte, wobei zum Beispiel der deutsche Kanon kontinuierlich dekonstruiert und aus neuen nicht-*weißen* Perspektiven angeeignet wird. Im Sinne einer in vorliegendem Beitrag argumentierten kritischen Neuausrichtung des Kulturbetriebs verfolgt das Gorki Theater also nicht nur auf der organisatorischen, sondern auch auf der inhaltlichen Ebene einen kritischen und politischen Anspruch, indem es auf der Bühne brisante Fragen verhandelt: „Wie können wir zivilisiert leben in einer heterogenen Gesellschaft? Zugespitzt: Welche neue Gesellschaft brauchen wir?" (Langhoff 2015: o.S.) (*30)

Noch sind Beispiele wie das Gorki Theater eher selten – und in dem berechtigten Lob von Einrichtungen wie dieser kann auch eine Gefahr liegen, so Aikins und Gyamerah (2016: 9): (*2) „Diese Häuser sollten nicht als erfreuliche Nischen dargestellt werden, deren Existenz den […] Status Quo rechtfertigt." Für einen breiten Wandel in Form einer tiefergehenden strukturellen Veränderung auf unterschiedlichen Ebenen des deutschsprachigen Kulturbetriebs braucht es, wie in vorliegendem Artikel dargestellt, umfassende diskriminierungssensible Analysen und Maßnahmen, die etablierte Institutionen, freie Szene und Kulturpolitik betreffen. Das Konzept der ‚Migrationsgesellschaft' mit dem intersektionalen Fokus auf Ordnungen und Prozessen, die asymmetrische (Nicht-)Zugehörigkeiten herstellen und strukturieren, bietet dabei wichtige theoretische Bezugspunkte.

Insgesamt mag eine grundlegende kritische Reflexion des Kulturbetriebs und eine darauf aufbauende breite, systematische Organisationsentwicklung als großes, schwer steuerbares und kaum durchführbares Vorhaben erscheinen, dem der privilegierten Mehrheitsgesellschaft angehörende Kulturschaffende, Kulturbeamt_innen und -politiker_innen eine Reihe von Gegenargumenten entgegensetzen könnten. Wandel „als kreative Herausforderung verstanden" (Terkessidis 2017: 71) (*63) braucht daher nicht nur Optimismus und Ausdauer, sondern auch eine gewisse „Bereitschaft zum Streit", denn „[n]iemand hat gesagt, die Gesellschaft der Vielheit sei eine gemütliche Angelegenheit" (ebd.).

//Literaturnachweise

*1 *Ahyoud, Nasiha/Aikins, Joshua Kwesi/Bartsch, Samera/Bechert, Naomi/Gyamerah, Daniel/Wagner, Lucienne (2018): Wer nicht gezählt wird, zählt nicht. Antidiskriminierungs- und Gleichstellungsdaten in der Einwanderungsgesellschaft – eine anwendungsorientierte Einführung. In: Citizens For Europe (Hg.): Vielfalt entscheidet – Diversity in Leadership. Berlin. Online unter https://vielfaltentscheidet.de/gleichstellungsdaten-eine-einfuehrung/?back=101 (20.11.2018).*

*2 *Aikins, Joshua Kwesi/Gyamerah, Daniel (2016): Handlungsoptionen zur Diversifizierung des Berliner Kultursektors – eine Expertise von Citizens For Europe, Berlin (Projekt: Vielfalt entscheidet – Diversity in Leadership). Online unter https://www.kulturprojekte.berlin/fileadmin/user_upload/Presse/FINAL_mit_Grafik_auf_Doppelseite.pdf (20.11.2018).*

*3 Allmanritter, Vera (2009): Migranten als Publika in öffentlichen deutschen Kulturinstitutionen. Der aktuelle Status Quo aus Sicht der Angebotsseite. Berlin: Institut für Kultur- und Medienmanagement. Online unter http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/zad/media/zad_migranten_als_publika_angebotsseite.pdf (20.11.2018).

*4 Allmanritter, Vera (2016): Menschen mit Migrationshintergrund als Kulturpublikum. Erkenntnisse des aktuellen Forschungsstands für ein erfolgreiches Audience Development. In: Mandel, Birgit (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens. Bielefeld: transcript, S. 89-102.

*5 Allmanritter, Vera (2017): Audience Development in der Migrationsgesellschaft. Neue Strategien für Kulturinstitutionen. Bielefeld: transcript.

*6 Allmanritter, Vera/Siebenhaar, Klaus (2010): Kultur mit allen! Wie öffentliche deutsche Kultureinrichtungen Migranten als Publikum gewinnen. Berlin: B&S Siebenhaar.

*7 Baumgartinger, Persson Perry/Moser, Anita (2018): Frictions and Fractions?! Kritische Perspektiven auf Kulturarbeit, Kulturvermittlung und Diversity. In: Open Up! p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten, 9. Ausgabe. Online unter https://www.p-art-icipate.net/frictions-and-fractions-kritische-perspektiven-auf-kulturarbeit-kulturvermittlung-und-diversity/ (20.11.2018).

*8 Bojadžijev, Manuela/Karakayali, Serhat (2007): Autonomie der Migration. 10 Thesen zu einer Methode. In: TRANSIT MIGRATION Forschungsgruppe (Hg.): Turbulente Ränder. Bielefeld: transcript, S. 203-209.

*9 Böse, Martina (2005): „Ich entscheide mich dafür, MigrantInnen zu sagen“. Zur Vermittlungen von„Gegenerzählungen“ und Repräsentationspolitik in der Ausstellung „Gastarbajteri – 40 Jahre Arbeitsmigration“. In: Schnittpunkt/Jaschke, Beatrice/Martinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Ausstellungstheorie & Praxis 1. Wien: Turia + Kant, S. 120-151.

*10 Broden, Anne/Mecheril, Paul (2007): Migrationsgesellschaftliche Re-Präsentationen. Eine Einführung. In: Broden, Anne/Mecheril, Paul (Hg.): Re-Präsentationen. Dynamiken der Migrationsgesellschaft. Düsseldorf: IDA-NRW, S. 7-28.

*11 Canas, Tania (2015): 10 things you need to consider if you are an artist – not of the refugee and asylum seeker community – looking to work with our community. Online unter http://riserefugee.org/10-things-you-need-to-consider-if-you-are-an-artist-not-of-the-refugee-and-asylum-seeker-community-looking-to-work-with-our-community/ (20.11.2018).

*12 CARMAH (Centre for Anthropological Research on Museums and Heritage) (2018): OTHERWISE. Rethinking Museums and Heritage. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin.

*13 Castro Varela, María do Mar (2002): Interkulturelle Kompetenz – Ein Diskurs in der Krise. In: Auernheimer, Georg (Hg.): Interkulturelle Kompetenz und pädagogische Professionalität. Opladen: Leske & Budrich, S. 35-48.

*14 Dätsch, Christiane (Hg.) (2018): Kulturelle Übersetzer. Kunst und Kulturmanagement im transkulturellen Kontext. Bielefeld: transcript.

*15 Föhl, Patrick S./Sievers, Norbert (2015): Transformation kooperativ gestalten. Kulturentwicklungsplanung in den Modellregionen Kyffhäuserkreis/Landkreis Nordhausen und Landkreis Hildburghausen/Landkreis Sonneberg. Broschüre. Erfurt: herausgegeben von der Thüringer Staatskanzlei.

*16 Föhl, Patrick S./Wolfram, Gernot/Peper, Robert (2016): Cultural Managers as ‘Masters of Interspaces’ in Transformation Processes – a Network Theory Perspective. In: Journal of Cultural Management. Arts, Economics, Policy, 2. Jg., H.1, S. 17-49.

*17 Gürses, Hakan/Kogoj, Cornelia/Mattl, Sylvia (Hg.) (2004): Gastarbajteri. 40 Jahre Arbeitsmigration. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Wien Museum 2004. Wien; Berlin: Mandelbaum Verlag.

*18 Hall, Stuart (Hg.) (1997): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage.

*19 Hausmann, Andrea/Körner, Jana (Hg.) (2009): Demografischer Wandel und Kultur. Veränderungen im Kulturangebot und der Kulturnachfrage. Wiesbaden: Springer VS.

*20 Heinrichs, Werner (2006): Der Kulturbetrieb. Bildende Kunst, Musik, Literatur, Theater, Film. Bielefeld: transcript.

*21 Hess, Sabine (2013): Hegemoniale Diskurs-Bilder brechen. Eine Kulturwissenschaftliche Kritik der Dominanten Wissensproduktion zu Migration. In: Dogramaci, Burcu (Hg.): Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven. Bielefeld: transcript, S. 107-122.

*22 Hess, Sabine et al. (Hg.) (2016): Der lange Sommer der Migration. Grenzregime III. Berlin; Hamburg: Assoziation A.

*23 Hintermann, Christiane (2012): Migrationsgeschichte ausstellen. Migration ins kollektive österreichische Gedächtnis schreiben. In: Wonisch, Regina/Hübel, Thomas (Hg.): Museum und Migration. Konzepte – Kontexte – Kontroversen. Bielefeld: transcript, S. 115-137.

*24 ifa (Institut für Auslandsbeziehungen)/IAE (Institute for Art Education)/ZHdK (Zürcher Hochschule der Künste)/Institut für Kunst im Kontext der Universität der Künste Berlin (Hg.) (2012): Kunstvermittlung in der Migrationsgesellschaft.

Reflexionen einer Arbeitstagung – 2011. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen e. V. Online unter https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-54734-7 (24.01.2019).

*25 *Knoblich, Tobias J. (2018): Möglichkeiten und Grenzen kulturpolitischer Transformation am aktuellen Beispiel Thüringen. In: Zeitschrift für Kulturmanagement. Kunst, Politik, Wirtschaft und Gesellschaft. 4. Jg., H. 1. Bielefeld: transcript, S. 87-102.*

*26 *Kolland, Dorothea (2016): Wir sind auch das Volk! Kulturelle Transformationsprozesse in einer Migrationsgesellschaft. In: Sievers, Norbert/Föhl, Patrick S./Knoblich, Tobias J. (Hg.): Transformatorische Kulturpolitik. Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/16, Band 15. Bielefeld: transcript, S. 399-404.*

*27 *Kölnischer Kunstverein/DOMiT (Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland e.V.)/Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Universität Frankfurt am Main/Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst (ics, HGK Zürich) (Hg.) (2005): Projekt Migration. Köln: DuMont.*

*28 *Kravagna, Christian (2009): Konserven des Kolonialismus: Die Welt im Museum. In: Schnittpunkt/Kazeem, Belinda/Martinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hg.): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien. Wien: Turia + Kant, S. 131-142.*

*29 *Kuria, Emily Ngubia (2015): Eingeschrieben. Zeichen setzen gegen Rassismus an deutschen Hochschulen. Berlin: w_orten & meer.*

*30 *Langhoff, Shermin (2015): „Berlin muss ein Möglichkeitsraum bleiben". Shermin Langhoff im Interview mit Patrick Wildermann, 1.9.2015, Tagesspiegel. Online unter https://www.tagesspiegel.de/kultur/gorki-chefin-shermin-langhoff-die-lage-in-der-tuerkei-verfinstert-sich-taeglich/19265526.html (20.11.2018).*

*31 *Mandel, Birgit (2013): Interkulturelles Audience Development. Zukunftsstrategien für öffentlich geförderte Kultureinrichtungen. Bielefeld: transcript.*

*32 *Mandel, Birgit (Hg.) (2016a): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens. Bielefeld: transcript.*

*33 *Mandel, Birgit (2016b): Kulturelle Vielfalt der Einwanderungsgesellschaft als Motor für Transformation des Kulturbetriebs in Deutschland. Vom Audience Development zum Cultural Development. In: Sievers, Norbert/Föhl, Patrick S./Knoblich, Tobias J. (Hg.): Transformatorische Kulturpolitik. Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/16, Band 15. Bielefeld: transcript, S. 391-397.*

*34 *Mandel, Birgit (2017 [2016]): Audience Development, Kulturelle Bildung, Kulturentwicklungsplanung, Community Building. Konzepte zur Reduzierung der sozialen Selektivität des öffentlich geförderten Kulturangebots. Online unter https://www.kubi-online.de/artikel/audience-development-kulturelle-bildung-kulturentwicklungsplanung-community-building (20.11.2018).*

*35 *Mecheril, Paul (2012b): Ästhetische Bildung. Migrationspädagogische Anmerkungen. In: ifa (Institut für Auslandsbeziehungen)/IAE (Institute for Art Education)/ZHdK (Zürcher Hochschule der Künste)/Institut für Kunst im Kontext der Universität der Künste Berlin (Hg.): Kunstvermittlung in der Migrationsgesellschaft/Reflexionen einer Arbeitstagung – 2011, S. 26-35.*

*36 *Mecheril, Paul (2014): Über die Kritik interkultureller Ansätze zu uneindeutigen Zugehörigkeiten – kunstpädagogische Perspektiven. In: Clausen, Bernd (Hg.): Teilhabe und Gerechtigkeit. Münster; New York: Waxmann, S. 11-19.*

*37 *Mecheril, Paul (2016a): Handbuch: Migrationspädagogik. Weinheim: Beltz.*

*38 *Mecheril, Paul (2016b): Es bleibt anders. Kämpfe um die (Pädagogik der) Migrationsgesellschaft. In: Ziese, Maren/Gritschke, Caroline (Hg.): Geflüchtete und Kulturelle Bildung. Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld. Bielefeld: transcript, S. 101-106.*

*39 *Mecheril, Paul/Seukwa, Louis Henri (2006): Transkulturalität als Bildungsziel? Skeptische Bemerkungen. In: ZEP (Zeitschrift für internationale Bildungsforschung und Entwicklungspädagogik), 29. Jg., H. 4, S. 8-13.*

*40 *Mecheril, Paul/Thomas-Olalde, Oscar/Melter, Claus/Arens, Susanne/Romaner, Elisabeth (Hg.) (2013): Migrationsforschung als Kritik? Spielräume kritischer Migrationsforschung. Wiesbaden: Springer VS.*

*41 *Mezzadra, Sandro (2005): Der Blick der Autonomie. In: Kölnischer Kunstverein/DOMiT (Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland e.V.)/Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Universität Frankfurt am Main/Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst (ics, HGK Zürich) (Hg.): Projekt Migration. Köln: DuMont, S. 794-795.*

*42 *Micossé-Aikins, Sandrine (2011): Kunst. In: Arndt, Susan/Ofuatey-Alazard, Nadja (Hg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. Münster: Unrast, S. 420-430.*

*43 *Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg (Hg.) (2015): Interkultur für alle. Ein Praxisleitfaden für die Kulturarbeit. Stuttgart.*

*44 *Mokre, Monika (2005): Kann und soll ein demokratischer Staat Kultur fördern? In: Zembylas, Tasos (Hg.): Der Staat als kulturfördernde Instanz. Innsbruck: StudienVerlag, S. 81-100.*

*45 Mörsch, Carmen (2009): Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta12. Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. In: Mörsch, Carmen (Hg.): Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts. Zürich und Berlin: Diaphenes, S. 9-34.

*46 Mörsch, Carmen (2012b): Über Zugang hinaus. Nachträgliche einführende Gedanken zur Arbeitstagung „Kunstvermittlung in der Migrationsgesellschaft". In: ifa (Institut für Auslandsbeziehungen)/IAE (Institute for Art Education)/ZHdK (Zürcher Hochschule der Künste)/Institut für Kunst im Kontext der Universität der Künste Berlin (Hg.): Kunstvermittlung in der Migrationsgesellschaft/Reflexionen einer Arbeitstagung – 2011, S. 10-19.

*47 Mörsch, Carmen/Schade, Sigrid/Vögele, Sophie (Hg.) (2018): Kunstvermittlung zeigen. Über Repräsentation pädagogischer Arbeit im Kunstfeld. Wien: zaglossus.

*48 Moser, Anita (2015): Freie Kunst- und Kulturproduktion. Ein Überblick. In: Lang, Siglinde (Hg.): Kunst, Kultur- und Unternehmertum?! Wien: Mandelbaum Verlag, S. 32-44.

*49 Moser, Anita (2016): Zeitgenössische Kulturarbeit in ländlichen Räumen Österreichs. Bedingungen, Potenziale, kulturpolitische Forderungen. In: Lang, Siglinde (Hg.): Ab in die Provinz! Rurale Kunst- und Kulturinitiativen als Stätten kultureller Mitbestimmung. Wien: Mandelbaum, S. 35-47.

*50 Moser, Anita/Gülcü, Can (2018): „Radikalität findet dort statt, wo ich meine eigenen Regeln breche." Can Gülcü im Gespräch mit Anita Moser über politische Kulturarbeit und Grenzüberschreitungen in einer von Ungleichheit geprägten Gesellschaft. In: Open Up! p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten, 9. Ausgabe. Online unter https://www.p-art-icipate.net/radikalitaet-findet-dort-statt-wo-ich-meine-eigenen-regeln-breche/ (20.11.2018).

*51 Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina (2006): Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld: transcript.

*52 Pilić, Ivana/Wiederhold, Anne (2015): Kunstpraxis in der Migrationsgesellschaft. Transkulturelle Handlungsstrategien am Beispiel der Brunnenpassage Wien. Bielefeld: transcript.

*53 Raunig, Gerald/Wuggenig, Ulf (Hg.) (2016 [2007]): Kritik der Kreativität. Wien: Verlag Turia + Kant.

*54 Said, Edward (1978): Orientalism. New York: Pantheon Books.

*55 Salgado, Rubia (2015 [2004]): Zusammenarbeit. Wenn Migrantinnen Voraussetzungen nennen. In: Salgado, Rubia/maiz (Hg.): Aus der Praxis im Dissens (herausgegeben von Andrea Hummer). eipcp Wien, Linz, Berlin, London, Zürich: transversal texts, S. 37-43.

*56 Schaffer, Johanna (2008): Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung. Bielefeld: transcript.

*57 Schauws, Ulle (2016): Zukunft kultureller Vielfalt. Kulturpolitik in der offenen Gesellschaft. In: Sievers, Norbert/Föhl, Patrick S./Knoblich, Tobias J. (Hg.): Transformatorische Kulturpolitik. Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/16, Band 15. Bielefeld: transcript, S. 45-50.

*58 Schnittpunkt/Kazeem, Belinda/Martinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hg.) (2009): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien. Wien: Turia + Kant.

*59 Settele, Bernadett/Mörsch, Carmen (2012): Kunstvermittlung in Transformation. Perspektiven und Ergebnisse eines Forschungsprojektes. Zürich: Scheidegger & Spiess.

*60 Sharifi, Azadeh/Sharifi, Bahareh (2014): Mind the Trap! Online unter http://www.migrazine.at/artikel/mind-trap (20.11.2018).

*61 Sievers, Norbert/Föhl, Patrick S./Knoblich, Tobias J. (Hg.) (2016): Transformatorische Kulturpolitik. Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/16, Band 15. Bielefeld: transcript.

*62 Spivak, Gayatri Chakravorty (1985): The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives. In: History and Theory, 24. Jg., H. 3., S. 247-272.

*63 Terkessidis, Mark (2017): Nach der Flucht. Neue Ideen für die Einwanderungsgesellschaft. Ditzingen; Stuttgart: Reclam.

*64 Weibel, Peter (Hg.) (1997): Inklusion : Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration. Köln: DuMont.

*65 Welsch, Wolfgang (1995): Transkulturalität. Zur veränderten Verfaßtheit heutiger Kulturen. In: ifa (Institut für Auslandsbeziehungen) (Hg.): Migration und Kultureller Wandel. Schwerpunktthema der Zeitschrift für Kulturaustausch, 45. Jg., S. 39-44.

*66 Wonisch, Regina (2012): Museum und Migration. Einleitung. In: Wonisch, Regina/Hübel, Thomas (Hg.): Museum und Migration. Konzepte – Kontexte – Kontroversen Bielefeld: transcript, S. 9-32.

*67 Zembylas, Tasos (2004): Kulturbetriebslehre. Grundlagen einer Inter-Disziplin. Wiesbaden: VS Verlag

*0 Websites

*68 *ArtSocialSpace Brunnenpassage Wien: http://www.brunnenpassage.at (19.12.2018).*

*69 *Berliner Projektbüro für Diversitätsentwicklung Diversity Arts Culture: http://www.diversity-arts-culture.berlin (19.12.2018).*

*70 *Forschungsgruppe [KriMi] Kritische Migrationsforschung: https://www.univie.ac.at/kritische-migrationsforschung/php/wir.php (20.11.2018).*

*71 *Kritnet: http://kritnet.org/ (20.11.2018).*

*72 *maiz – Autonomes Zentrum von & für Migrantinnen: https://www.maiz.at (19.12.2018).*

*73 *Maxim Gorki Theater: https://gorki.de/de (19.12.2018).*

*74 *Wienwoche: http://www.wienwoche.org (19.12.2018).*

//Fussnoten

*1 *Dieser Text wurde erstmals veröffentlicht in: Zobl, Elke/Klaus, Elisabeth/Moser, Anita/Baumgartinger, Persson Perry (2019): Kultur produzieren. Künstlerische Praktiken und kritische kulturelle Produktion. Bielefeld: transcript.*

*2 *Der Begriff weiß, klein und kursiv geschrieben, ist – wie er im vorliegenden Text verwendet wird – ein von Schwarzen Theoretiker_innen entwickelter analytischer Begriff, um strukturell verankerte weiße Dominanz- und Machtverhältnisse und damit verbundene Privilegien und Rassismen zu bezeichnen (vgl. Kuria 2015).*

*3 *Mark Terkessidis (2017) spricht allgemein in Bezug auf Institutionen und Einrichtungen in der „Einwanderungsgesellschaft" von „Vielheitsplänen" (ebd.: 42ff.), die in unserer Gesellschaft der Vielheit zu entwickeln seien, um einen Perspektivenwechsel und eine Neujustierung der Organisationen zu bewerkstelligen. Migration sieht er dabei als „eine Art Passepartout" (ebd.: 9), um zahlreiche grundsätzliche Aspekte des Wandels zu diskutieren.*

*4 *Der Begriff der Transformation taucht seit einigen Jahren verstärkt im Zusammenhang mit Kunst und Kultur auf und wird aus unterschiedlichen Perspektiven im Kontext von demografischem Wandel, Digitalisierung etc. thematisiert, unter anderem in Bezug auf Kulturmangement und -politik (vgl. Knoblich 2018; Kolland 2016; Sievers/Föhl/Knoblich 2016; Föhl/Wolfram/Peper 2016; Föhl/Sievers 2015), Museologie (vgl. CARMAH 2018), kritische Kunstvermittlung (vgl. Mörsch 2009; Settele/Mörsch 2012) oder im Zusammenhang mit Neoliberalismus, Kulturindustrie und künstlerischer Kritik (vgl. Raunig/Wuggenig 2016 [2007]).*

*5 *Auf die Problematik dieses Begriffs gehe ich an späterer Stelle ein. Im vorliegenden Text wird bewusst auf eine Unterscheidung zwischen Migrant_innen und Geflüchteten verzichtet, da diese Kategorien einen Diskurs der Unterscheidung zwischen berechtigter und nicht berechtigter Migration, notwendiger Flucht (von ‚Kriegsflüchtlingen') und weniger zwingender Flucht (von ‚Wirtschaftsflüchtlingen') stützen.*

*5 *Kritikpunkte dieser Art formulierte beispielsweise auch das Bündnis kritischer Kulturpraktiker*innen bezüglich der Tagung Mind the Gap! – Zugangsbarrieren zu kulturellen Angeboten und Konzeptionen niedrigschwelliger Kulturvermittlung (9.-10. Januar 2014, Deutsches Theater Berlin), wo es mit der Aktion Mind the Trap! intervenierte. Kein_e einzige_r selbst von Ausschlüssen betroffene_r Wissenschaftler_in, Kulturpraktiker_in oder Expert_in sei zur Tagung eingeladen gewesen, um sich mit Ausschlüssen und Marginalisierungen aus eben dieser Perspektive kritisch auseinanderzusetzen. „Letztlich ging es, zugespitzt formuliert, um die Vergewisserung der eigenen Position, die so lange gegeben ist, wie die eigenen Parameter nicht infrage gestellt werden." (Sharifi/Sharifi 2014: o.S.)*

*7 *Erklärtes Ziel dieser – u.a. aus aktivistischen und anderen Initiativen verschiedener Akteur_innen des Berliner Kulturbetriebs hervorgegangenen – Einrichtung ist das Initiieren eines diversitätsorientieren Strukturwandels. Die Arbeit umfasst die Beratung von Kulturinstitutionen, Qualifizierungsangebote für Kulturschaffende, die Stärkung unterrepräsentierter Künstler_innen und Kulturschaffender durch Empowermentstrategien, die Unterstützung der Kulturverwaltung in ihrer diversitätsorientierten Ausrichtung sowie die Erhebung von Gleichstellungsdaten für den Berliner Kulturbetrieb (vgl. Website Berliner Projektbüro für Diversitätsentwicklung Diversity Arts Culture).*

*8 *Das Projekt wurde von 2002 bis 2006 im Kölnischen Kunstverein durchgeführt. Der dabei entstandene Katalog beinhaltet neben der umfangreichen Dokumentation grundlegende theoretische Texte dazu (vgl. Kölnischer Kunstverein et al. 2005).*

*9 *Paul Mecheril (2016b: 106) spricht konkret von der Schaffung von „Bildungsperspektiven" und „Bildungsräumen".*

*10 *Ein weiterer von maiz benannter Grundsatz ist, Entscheidungen bezüglich Kooperationen auf Basis bestimmter Kriterien zu treffen, etwa der Bereitschaft und dem Interesse der Künstler_innen an einem „dialogischen Prozess, der sich außerhalb der Logik der Opferrolle und einer eurozentristischen Perspektive entfalten soll" (Salgado 2015 [2004]: 42). Auch Einklang in Bezug auf die Zielsetzung des Projektes muss vorhanden sein, wobei maiz ein explizit gesellschaftskritisches Interesse und die Vermittlung gegenhegemonialer Positionen formuliert. Sämtliche Phasen und Ebenen von Projekten sollen zudem von kritischer Reflexion (in Bezug auf Rassismen und Sexismen innerhalb des Projekts) durchzogen sein.*

** 11* *Konkret sind damit die unterschiedlichen Ebenen von Kulturpolitik – also die strukturelle, formelle und institutionelle Polity-Dimension, die inhaltliche Ebene der Policy und die Aushandlungsprozesse der Politics – und deren Ineinanderwirken gemeint.*

** 12* *Nach Fertigstellung meines Textes und kurz vor Drucklegung bin ich auf ein Gespräch von Lena Prabha Nising und Carmen Mörsch aufmerksam geworden, in dem ähnliche Überlegungen wie in meinem Text angestellt werden. Sie plädieren dafür, wie der Titel ihres Beitrags verdeutlicht, „[s]tatt ‚Transkulturalität' und ‚Diversität': Diskriminierungskritik und Bekämpfung von strukturellem Rassismus" zu fokussieren (in: Blumenreich, Ulrike/Dengel, Sabine/Hippe, Wolfgang/Sievers, Norbert (Hg.) (2018): Welt.Kultur.Politik. Kulturpolitik in Zeiten der Globalisierung. Jahrbuch für Kulturpolitik 2017/18, Band 16. Bielefeld: transcript, S. 139-149).*

** 13* *Aikins und Gyamerah (2016: 14) betonen jedoch die Relevanz der Säule ‚Z' für Zugang primär in Bezug auf zwei Akteure: die Kulturverwaltung (die u.a. durch eine spezifische Zielgruppenansprache den Zugang zu Förderinstrumenten sicherstellen sollte) und Kulturinstitutionen (die u.a. durch bezahlte Praktika für die Zielgruppe den Zugang in das professionelle Kulturgeschäft ermöglichen sollten).*

** 14* *Teil der barrierebewussten Ansprache des Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung ist beispielsweise die Bereitstellung von Informationen über Förderprogramme des Fonds in den Sprachen Deutsch, Türkisch, Arabisch, Farsi, Englisch, Französisch und Hebräisch (vgl. Aikins/Gyamerah 2016: 11).*

** 15* *Dies zeigte sich etwa bei dem Projekt Türkisch – Oper kann das an der Komischen Oper in Berlin. Erstaunt darüber, dass im Kinderchor keine Kinder türkischer Herkunft waren, lancierte Intendant Mustafa Akca einen Aufruf im größten Sender türkischer Sprache in Berlin, worauf sich rund 200 Familien meldeten (vgl. Terkessidis 2017: 50).*

//Dilara Akarçeşme //David Röthler

Practice _ „Enter now“: Digitalisierung, virtuelle Kunst und Partizipation

David Röthler im Gespräch mit Dilara Akarçeşme

David Röthler ist Experte für Online-Kommunikation und Online-Bildung. Im Interview erzählt er von aktuellen und ehemaligen Projekten und Erfahrungen an der Schnittstelle von Digitalisierung, Kunst, Kultur und Partizipation.

Was bedeutet für dich „Kultur für alle“ und wie setzt du in deinen Projekten kulturelle Teilhabe um?

Kultur für alle erinnert mich an die neuen sozialen Bewegungen der 70er Jahre. Man kann sicher noch andere Bezüge dafür finden, aber Ausgangspunkt dieser Bewegungen war die Studentenbewegung der 68er mit ihren radikaldemokratischen bis hin zu anarchistischen und emanzipatorischen Ansätzen.

Meine aktuellen Projekte sind weniger kultur-, sondern eher bildungsbezogen. Der erste Schritt für Teilhabe ist, Möglichkeiten für Öffnung und Zugänglichkeit zu schaffen. Das passiert hauptsächlich mit digitalen Mitteln. Im Bereich kultureller Bildung wären zum Beispiel Kulturprojekte in Videokonferenzformaten vorstellbar. Der Unterschied ist, dass etwa die Schwelle zum Betreten eines Hörsaals einer Universität möglicherweise eine höhere ist, als auf einen Link zu klicken, zuzuschauen und mitzumachen. Öffnung und Transparenz, hergestellt mit digitalen Möglichkeiten, sind Voraussetzung für Teilhabe oder Partizipation. Es können auch bewährte partizipative Veranstaltungsformate wie Barcamps in den Onlineraum verlagert werden. Selbstverständlich existieren immer Zugangshürden. Nichts kann für alle völlig barrierefrei sein. Man braucht zum Beispiel technische Geräte. Man muss sich trauen. Man braucht gewisse Kompetenzen, um an digitalen Formaten teilzunehmen. Die Hürde der Bindung an einen geographischen Ort fällt allerdings weg. So will ich Teilhabe in digitalen Räumen ermöglichen. Ob dort jetzt Bildung oder Kultur stattfindet, ist dabei eher Nebensache.

Gibt es Personengruppen, die an Projekten – auch wenn sie digital umgesetzt werden – nicht teilnehmen können?

Theoretisch können viele an vielem teilnehmen. Zugangshürden sind oft auch ganz andere als der Ort, das, was Bourdieu als Habitus bezeichnet und beschreibt, zum Beispiel. Wenn ich nicht den entsprechenden Habitus habe, ist das Betreten gewisser Räume wahrscheinlich sehr schwierig, da viel erwartet wird, angefangen von einem gewissen Auftreten bis hin zu einer bestimmten Diskursfähigkeit. Das ist eine große Hürde für Teilhabe.

Kannst du uns über deine Arbeit im Rahmen des Projekts Ankommenstour Querbeet erzählen?

In diesem Projekt haben wir versucht, die Treffen der Ehrenamtlichen in den Salzburger Regionen über Liveübertragungen zugänglich zu machen. Es war tendenziell ein One-to-many-Modell, was bedeutet, dass eine Person zu mehreren gesprochen hat und diese in der Regel in der Rolle der Rezipient_innen geblieben sind. Wenn etwas live ist, dann sollte es natürlich auch die Möglichkeit der Interaktion, beziehungsweise der Beteiligung geben. Das heißt, das gesamte Setting müsste darauf ausgerichtet werden. Bei der *Ankommenstour Querbeet* war das nicht der Fall. Wenn ein Vortrag live übertragen werden soll, wirkt das langweilig. Es ist zwar schon eine gewisse Art der Partizipation – aber nicht im eigentlichen Sinne. Im Rahmen eines partizipativen Workshops mit Onlineteilnehmenden, in dem etwas entwickelt werden soll, muss gewährleistet sein, dass diesen die gleiche Rolle zukommt wie jenen, die physisch präsent sind. Format und Moderation müssen so gewählt sein, dass alle miteinbezogen werden, auch die, die nicht vor Ort sind. Nur dann sind sie wirklich gleichberechtigt. Das ist allerdings nicht so einfach und man muss hier nach und nach dazulernen.

Kannst du uns ein Beispiel eines gelungenen Versuchs von kultureller Teilhabe aus deiner Praxis nennen?

Wir hatten zum Beispiel ein Projekt zu kultureller Bildung, im Rahmen dessen ein simultaner Besuch von jeweils einer Kirche in Wien und in Köln mit dem gleichen Baustil stattfand. Es gab zwar eine Führung und einen Input, aber gleich im Anschluss daran passierte sehr viel Austausch, der gut funktionierte. Natürlich hatten nicht alle die gleiche Rolle, aber das passiert offline auch nicht. Formate wie dieses bieten jedenfalls das Potenzial weitergedacht und weiterentwickelt zu werden.

Wie sah die technische Ausstattung dieses Projektes aus?

Die beiden Kulturvermittlerinnen waren jeweils mit einem Smartphone ausgestattet, bewegten sich durch die Bauten und waren live mit einer Reihe von Interessierten verbunden. Diese haben zugeschaut, Fragen gestellt und sind natürlich auch von den Kulturvermittlerinnen gefragt worden, was sie von verschiedenen Dingen halten. Durch diese Fragen wurden die Teilnehmenden, etwa 25 bis 30 Personen, auch ein bisschen geleitet.

Gibt es ähnliche Beispiele aus Salzburg?

Ja, eine Führung fand gleichzeitig in der Galerie 5020 in Salzburg und im Kunsthistorischen Museum in Wien statt. Zwei Kolleginnen führten durch die jeweilige Ausstellung und stellten Fragen an die Teilnehmenden. Ein Künstler nahm daran sogar während einer Autofahrt teil. Gleichzeitig wurde das Ganze auf Facebook gestreamt. Das heißt, man konnte auch über Facebook einsteigen und sich dort beteiligen, was noch einmal eine Öffnung darstellte. Wenn man sich hineinklickte, war man dabei.

Ein anderes Mal hatten wir im Domquartier im Rahmen der Langen Nacht der Museen einen Rundgang per Videokonferenz-App Zoom, wo über die aktuelle Ausstellung gesprochen wurde. Die Hauptproblematik bei solchen Veranstaltungen ist, dass Teilnehmende noch Schwierigkeiten mit dem Format haben. Wenn man sich traditionell mit Medien beschäftigt, ist die eigene Medienerfahrung eher passiv geprägt, wie man es etwa vom Fernsehen kennt. Das Aktivste, was viele Menschen mit Medien tun, ist das Telefonieren oder das Schreiben von E-Mails. Wenn dann eine Kamera aufgebaut wird, denken sie, dass sie erzählen müssen und haben den Eindruck, sie seien nun im Fernsehen oder im Radio. Es ist sehr schwer zu vermitteln, dass das eigentliche Konzept hinter diesen Formaten ein anderes ist, nämlich Interaktion und Partizipation zu ermöglichen.

Museumsrundgang per Videokonferenz-App Zoom

Macht es Sinn, solche Zusammenkünfte aufzuzeichnen und online verfügbar zu machen?

Darüber kann man streiten. Einerseits schafft eine Aufzeichnung Zugänglichkeit und kann Lust machen, teilzunehmen. Andererseits kann sie auch das freie Sprechen hemmen. Ein geschützter Raum kann insofern ein Vorteil für die Teilnehmenden sein, als dass die Hemmschwelle, sich zu beteiligen nicht so hoch ist. In dem genannten Projekt ging es zwar um kulturelle Bildung, aber mit Programmen, wie etwa Zoom, kann auch kulturelle Produktion gemacht werden. Man kann zum Beispiel dazu auffordern, Musik oder Schauspiel zu machen, zu tanzen oder etwas zu lesen. Man kann sogar kollektiv an einer virtuellen Leinwand malen. Es gibt großartige Tools, mit denen man dreidimensional malen kann.

Wie funktionieren diese Tools?

Ich kann etwa auf der Plattform hubs.mozilla einen Raum anlegen, der über VR-Brillen zugänglich ist. Hier steht zum Beispiel „Play with 3D objects" [zeigt auf Laptop]. Wenn ich „Enter now" klicke, kann ich mit anderen kollektiv malen. Das ist ein 3D-Objekt, das ich kreiert habe [zeigt auf

Laptop]. Das kann ich mir nun aus ganz unterschiedlichen Perspektiven anschauen. Wenn jetzt noch eine andere Person diesen Raum betreten würde, könnten wir gemeinsam malen oder Objekte gestalten. Das kann ich über die vorhandene Oberfläche schaffen. Wenn ich über die VR-Brille in das Programm einsteige, bin ich wirklich in diesem Setting drinnen und kann dort herumlaufen. Dann kann ich das, was man dort gemeinsam produziert hat, von unterschiedlichen Seiten betrachten und bearbeiten. Das wäre tatsächlich eine Form von künstlerischer Produktion.

Dann gibt es zum Beispiel Google Tilt Brush. Google will im Gegensatz zu Mozilla zwar ein bisschen Geld, dafür sieht es aber auch sehr cool aus. Dort befindet man sich ebenso im 3D-Raum. Das sieht man allerdings nur, wenn man eine VR-Brille aufhat. Mit dieser Brille kann man auch in diese dreidimensionalen Objekte hineingehen und an ihnen arbeiten oder anderen dabei zusehen, wie sie an ihnen arbeiten. Ich muss mich also nicht mehr in einem physischen Raum befinden, um zusammen Objekte zu kreieren. Das ist auch kein Bild mehr, sondern eine Skulptur, an der man kollektiv arbeiten kann.

Digitales Malbuch

Oft steht unter den Werken eine Beschreibung, etwa die Lizenz betreffend. Im Hinblick auf Offenheit und Partizipationspotenzial ist es wichtig, dass die Inhalte unter Creative-Commons-Lizenzen stehen. Das heißt, ich kann sie zum Beispiel verwenden und weiterbearbeiten oder in eine eigene Website einbetten. Es ist insgesamt spannender, wenn Inhalte auf diese Weise für alle zugänglich gemacht werden.

Was kannst du zu virtuellen Museumsbesuchen sagen, die so beschaffen sind, dass ein real existierendes Museum an einem anderen Ort durch technisches Equipment simuliert wird?

Grundsätzlich handelt es sich bei dem, was du beschreibst, um keine virtuellen Museumsbesuche. Ein virtuelles Museum wäre eines, das in der physischen Welt gar nicht existiert und nicht eines, das virtuell nachgebaut ist. Tatsächlich virtuell wäre es, wenn die Kunst auch nur im Internet existieren, also nur aus Bits und Bytes bestehen würde und auch nur dort besucht werden könnte. Natürlich kann ein Museum virtuell schön nachgebaut sein. Geht man dann virtuell ins Museum? Das ist eine Frage der Definition. Das kann schon spannend sein, ist allerdings nicht wesentlich interessanter, als wenn Google in Archiven Kunstwerke digitalisiert. Dort kann man sich eben Kunstwerke, die physisch existieren, digital anschauen. Beispielsweise kann man eine Arbeit von Frida Kahlo ganz genau, bis ins kleinste Detail betrachten, weil es die Möglichkeit gibt, sehr weit in sie hinein zu zoomen. So nahe könnte man am physischen Objekt nie sein, digital geht das aber. Das ist jedoch nichts Virtuelles, sondern lediglich eine zeitgemäße Form eines Kunstbildbands. Ein Bildband mit künstlerischen Arbeiten stößt im Hinblick auf die Qualität irgendwo an seine Grenzen. Digital ist die Qualität jedoch signifikant besser. Der digitale Raum eröffnet also durchaus Zugänge zur Kunst, hat aber nicht zwingend etwas mit Partizipation zu tun. Bei den genannten VR-Beispielen hingegen kann ich mir ein Werk nicht nur anschauen, sondern kann auch mitmachen.

Gibt es noch andere Möglichkeitsräume, die VR oder AR öffnen?

Es gibt zum Beispiel Altspace, eine von Microsoft gekaufte VR-Kommunikationsplattform, die tolle Möglichkeiten bietet, sich zu beteiligen. Man trifft sich mit Personen aus aller Welt im virtuellen Raum zu spezifischen Themenblöcken, versteckt hinter Avataren. Man spricht also miteinander, aber man sieht sich nicht wirklich. Man kann gemeinsam Spaß haben, zum Beispiel Trampolin springen gehen, während es völlig in den Hintergrund tritt, wie die Personen in der Realität aussehen. Das heißt, das erleichtert den Zugang, weil man sich nicht sieht, aber trotzdem super miteinander im Raum interagieren kann. Das kann man von jedem Dorf aus machen, und das ist das Besondere, da es nicht in jedem Dorf eine Gruppe mit gleichgesinnten Personen gibt. Beispielsweise findet regelmäßig ein LGBTIQ+ -Treffen statt. Es gibt auch eine „VR-Church Australia and Europe“, in der sich Avatare bewegen und über Gott diskutieren; oder auch Kulturelles, wie etwa Stand-Up-Comedian-Gruppen oder Impro-Theater. In der Beschreibung der Gruppe „Beat Boxing Collaboration“ steht zum Beispiel: „Join our event to add to a collective beat soundscape, where we will design together. Everyone will join the event and will add people to the mix with a microphone after they raise their hand.” Das ist ein großartiges Beispiel von gemeinsamer kultureller Produktion und Spaß. Außerdem ist es kostenlos.

AltspaceVR-Werbevideo

Braucht man dazu unbedingt eine VR-Brille und wie bewegt man sich damit im Raum?

Man kann zwar auch ohne VR-Brille mitmachen, aber die Erfahrung ist deutlich besser, wenn man eine hat. Es ist möglich, sich im Raum zu bewegen, da es Warnungen gibt, falls man Gefahr läuft, irgendwo dagegen zu stoßen. Es sind nämlich Kameras eingebaut, die die Umgebung beobachten, sodass das System genau erkennt, an welcher Stelle man sich im Raum befindet. Somit kann man sich bewegen, mit anderen Avataren interagieren und sprechen. Zum Beispiel vibriert es, wenn man sich die Hand gibt. Das sind Sachen, die man erleben muss, weil das, was ich hier zu beschreiben versuche, sonst sehr abstrakt bleibt.

Gibt es ähnliche Beispiele aus dem deutschsprachigen Raum?

Deutschsprachiges gibt es noch wenig. Ich habe aber kürzlich eine kleine, aber wachsende deutschsprachige Community für den Bereich Bildung und VR gegründet.

*Zentral für unsere Forschungsprojekt sind die Potenziale der Digitalisierung für die Teilhabe marginalisierter Personen. Hast du Erfahrung dazu, welche Zuschauer*innen-Gruppen von digitalen Angeboten profitieren?*

Wo der Habitus eine Rolle spielt, schafft Digitalisierung bestimmt neue Zugangsmöglichkeiten. Für Personen, die in das Burgtheater, in die Staatsoper oder zu den Salzburger Festspielen gehen möchten, kann man über digitale Vermittlungsangebote versuchen zu zeigen, wie es dort aussieht, wie es dort zugeht und was man anziehen soll. Solange diese Veranstaltungen im Musikverein, im Festspielhaus etc. stattfinden, bleibt die Schwelle trotzdem sehr hoch. Es bieten aber beispielsweise die Berliner Philharmoniker Konzerte per Livestream oder auch als Aufzeichnung in sehr guter Qualität an. Das kostet dann einfach Geld, was auch wieder eine Hürde darstellt. Ich nehme allerdings an, dass die Personen, die diese Angebote wahrnehmen, ohnehin dem angestammten Publikum angehören und solche Angebote zu Hause zusätzlich in Anspruch nehmen, etwa dann, wenn sie Konzerte nicht physisch besuchen können. Auch werden sie wahrscheinlich von den vielen Fans der Berliner Philharmoniker in Japan wahrgenommen, die natürlich nicht jedes Mal nach Deutschland kommen können. Es wäre jedenfalls interessant zu sehen, ob sich das Publikum der digitalen Philharmonie vom Livepublikum unterscheidet.

Ein weiteres Thema ist das Stadt-Land-Gefälle in Salzburg. Könntest du dir vorstellen, dass Digitalisierung diesem Gefälle entgegenwirken könnte?

Wenn bei Kulturproduktionen oder Beteiligungsprojekten der digitale Raum im Fokus steht, besteht die gleiche Distanz, egal ob am Land oder in der Stadt. Wir hatten einmal überlegt, Atelierbesuche zu veranstalten, um dort interaktive Künstlerinnen- und Künstlergespräche zu führen. Dann macht es keinen Unterschied, wo man sich befindet. Gerade heute hatten wir zum Beispiel eine schöne Workshop-Schaltung mit einer Gruppe in Indien. Unter der Leitung von Elke Zobl wurden gemeinsam mit Studierenden in Mumbai Zines produziert. So können Menschen theoretisch an jedem Ort gemeinsam Theater spielen, ihre Gedichte vorlesen oder Fotos zeigen. Damit ist die geographische Distanz kein Problem mehr. Natürlich bleiben andere Herausforderungen. Einrichtungen müssen wissen, wie die Videoverbindung hergestellt werden kann und müssen sich trauen, das auszuprobieren. Wer von zu Hause teilnimmt, muss einerseits über das technische Equipment verfügen, andererseits benötigt man auch etwas Erfahrung im Umgang damit. Man kann sich aber verschiedenste Maßnahmen überlegen, wie man Hürden reduzieren kann.

Wie schätzt du den Umgang mit dem Thema der Digitalisierung in der Kulturlandschaft Salzburgs allgemein ein?

Die Frage ist, an wen man dabei denkt. Ist das die Kulturverwaltung des Landes, sind es Kulturpolitiker_innen oder Menschen in der Kulturarbeit? Es gibt beispielsweise eine Person in der Kulturabteilung des Landes, die sehr begeistert von diesen Ideen ist und Projekte dieser Art unterstützt hat. Das waren etwa Kulturgespräche aus Kultureinrichtungen im Land Salzburg. Dieses Projekt könnte man auch ganz anders denken, nämlich mehr in Richtung gemeinsames kulturelles Produzieren. Interesse und Bewusstsein sind durchaus vorhanden, aber mit Sicherheit nicht bei allen in der Kulturabteilung, beziehungsweise in der Kulturpolitik. In der Kulturszene selbst gibt es zum Teil sicher auch ein Bewusstsein für diese Art von Konzepten und Ideen.

Die Einschätzung von unserem Forschungsteam ist es, dass dennoch viele Kultureinrichtungen gerade auch in Bezug auf ihren Webauftritt die Barrierefreiheit erhöhen könnten. Wie siehst du das?

Ich glaube, dass sich mittlerweile auch nicht sehr barrierefreie Webseiten gut mit Spracherkennung, Braille-Zeilen oder anderen Tools auslesen lassen. Das heißt, es gibt Tools, die die Defizite nicht-barrierefreier Webseiten weitgehend ausgleichen können. Zum Beispiel gibt es darunter einige für Bilderkennung, für den Fall, dass vergessen wird, ein Bild zu beschriften. So kann trotzdem erkannt werden, was abgebildet ist. Aber selbstverständlich ist es besser, wenn man das selber eingibt.

*Dennoch bedeutet das, dass es größtenteils an den User*innen liegt, sich Skills und technische Tools anzueignen, um Barrieren zu überwinden. Diesbezüglich sind Jugendlichen wohl im Vorteil, da sie mittlerweile Digital Natives sind. Denkst du, dass Kultureinrichtungen darauf zählen können, dass mit ihnen eine neue Generation an digitalen Kultur-Rezipient*innen oder -Teilhaber*innen heranwächst?*

Gerade wenn es um kulturelle Produktion oder die Darstellung und Vernetzung des eigenen Lebensraums geht, oder darum, dass Jugendliche über den digitalen Raum erreichbar sind, birgt die Gewanntheit der Digital Natives große Potenziale. Die Jugendlichen werden aber auch nicht zufällig auf die Website des Festspielhauses gehen und schauen, welche Angebote es für sie gibt. Ich glaube, die Jugendlichen, die zum Festspielhaus kommen, sind jene, die über ihre Eltern dorthin kommen. Ein Arbeiterkind wird wahrscheinlich nur schwer von den Salzburger Festspielen erreicht, unabhängig davon, ob sie online sind oder nicht. Daher müssen andere Angebote und andere Arten von Erreichbarkeit geschaffen werden. Das heißt konkret, dass es viel mehr Vermittlungstätigkeit braucht. Die Einrichtungen müssen an die Schulen oder an die Jugendzentren herantreten, oder umgekehrt müssen die Jugendzentren zum Beispiel Exkursionen zu Kultureinrichtungen organisieren. Angebote alleine genügen nicht.

Wenn es darum geht, Jugendliche an etwas heranzuführen, kann das natürlich über das Spielerische oder über Wettbewerbe gut funktionieren. Es gibt ein großartiges Beispiel im Bereich der Musikvermittlung aus Berlin. Das Konzerthaus Berlin hat gemeinsam mit der Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin das sogenannte Virtuelle Quartett und eine App dazu entwickelt, die kostenlos ist und die Möglichkeit bietet, durch VR und AR mit Musik zu experimentieren. Es wurde als Kulturvermittlungsprojekt entworfen, um Musik auf spielerische Art und Weise zugänglicher zu machen. Das ist zwar nicht Gamification im eigentlichen Sinne, aber der spielerische Zugang ist hier sehr zentral.

Werbevideo – Das Virtuelle Quarett

Ein weiteres Beispiel, ebenso aus Berlin, ist die Komische Oper. Dort wurden im Publikumsbereich bei allen Stuhllehnen kleine Displays angebracht, auf

denen Erklärungen oder Untertitel eingeblendet werden. Neben den Sprachen Deutsch, Englisch und Französisch wird in Anbetracht der großen türkischen Community in Berlin auch Türkisch angeboten

//Dilara Akarçeşme //Aslı Kışlal

Practice _ diverCITYLAB: Ein kunstpolitisches Projekt, getarnt als Schule

Aslı Kışlal im Interview mit Dilara Akarçeşme

Als Regisseurin, Dramaturgin und Schauspielerin hat Aslı Kışlal bereits mehrere Projekte im deutschsprachigen Raum mit dem Ziel realisiert, das Theater, von einem gemeinsamen Wir ausgehend, an unseren gesellschaftlichen Ist-Zustand anzunähern. Im Interview spricht sie über ihren Werdegang in Österreich, die Verortung des Theaters in unserer Gesellschaft und über das Wiener Projekt *diverCITYLAB*, das die Möglichkeit einer Professionalisierung im Theaterbereich jenseits von Zugangsbarrieren bieten soll.

Was bedeutet für dich „Kultur für alle“ und wie setzt du in deinen Projekten kulturelle Teilhabe um?

Dafür müssen wir zuerst die knifflige Frage stellen, was der Unterschied zwischen Kultur und Kunst ist. Ich persönlich positioniere mich eher so, dass Kultur für alle da ist. Das kann gar nicht anders sein. Jede Community, jede kleine oder große Gruppe hat ihre eigene Kultur. Ich setze mich eher für „Kunst für alle” ein und arbeite dahingehend. Kultur hat auch mit Traditionen und Konventionen zu tun. Kunst jedoch entsteht im Moment, spricht aber nicht für alle. Das ist genau der Punkt, an dem ich mich aktiv einzusetzen versuche.

Im Kunstbereich sprechen wir wirklich von einer minimalen Beteiligung der gesamten Bevölkerung. Ich mache in dieser Stadt [Wien] seit 30 Jahren Kunst, wobei diese in den letzten 20 Jahren eher politisch ist. Ich habe Entwicklungsphasen der Kunst hier miterlebt und gesehen, wie binär alles war. Kunst wurde nur für ein bestimmtes Publikum gemacht. Es wurde nie die Frage gestellt, ob die Menschen, die nicht Teil dieses Publikums sind, die „anderen“, Kunst auch genießen können oder dürfen. Man ging immer davon aus, dass Kunst ohnehin Türe und Tore für alle offen hält und wer kommt, kommt. Aufgrund dieser Situation habe ich die Institutionen und Macher*innen immer wieder mit diesen Fragen konfrontiert: „Wie weit seid ihr wirklich offen?“ „Was heißt offen sein?“ „Wie viele Begegnungszonen für alle Bevölkerungsschichten bestehen tatsächlich, in dieser vermeintlichen Offenheit?“

Als ich 2004 das Stück *Dirty Dishes* mit über 30 jungen Schauspieler*innen, Tänzer*innen und Musiker*innen auf der Bühne herausgebracht hatte, war es zu jener Zeit das erste Mal, dass das Publikum „solche Leute“ *(1) auf der Bühne sah. Die Premiere war damals im Rahmen des „Schäxpir“-Theaterfestivals in Linz und später hatten wir Aufführungen in Wien. Das Theater war überfüllt! Es war Platz für ca. 100 Personen, wir mussten die Türen aber offen lassen, weil noch 50 Personen draußen standen. Und das war jeden Abend der Fall. Manche kamen mehrmals. Kinder oder Jugendliche, die das Stück gesehen hatten, wollten ihre Eltern oder Freund*innen mitnehmen. Noch einmal und noch einmal. Wir waren stolz,

dass Leute, die noch nie im Theater gewesen waren, uns jetzt die Türen einrannten. Das Spannende an diesem Riesenerfolg war die Reaktion der Geldgeber*innen, als ich in entsprechenden Gremien davon erzählte. Von ihnen kam der nüchterne, man kann schon Vorwurf sagen: „Ja klar. Du arbeitest mit 30 Migrant*innen. Die haben riesige Familien, die sie alle bringen. Natürlich hast du dann so viele Leute.“ Daraufhin habe ich gefragt: „Und was ist da verkehrt dabei?” Für mich stellte sich nämlich die Frage, wieso bisher niemand auf die Idee gekommen war, so zu arbeiten. Gelten die Familienangehörigen der Akteur*innen nicht als Zuschauer*innen? Die Aussage war in sich so komisch. Plötzlich war das kein Theaterpublikum mehr, sondern es waren nur mehr Leute mit Verwandten auf der Bühne. Aber so beginnt man. Dann sind plötzlich auch „die anderen“ im Zuschauerraum präsent. Was ist da so verkehrt dabei?

Zum Glück haben sich die Zeiten diesbezüglich wirklich sehr geändert, insofern als sogar Staatstheater angefangen haben, Community-Work zu machen. Sie haben begonnen, mit dem Volk um sich herum zu arbeiten, es auf die Bühne zu bringen und neue Zugänge zu schaffen. Damit hat sich die Annahme, Kunst gehöre jemandem, ziemlich geändert. Diese Annahme stand ohnehin auf sehr wackeligen Beinen, weil es genau zu dieser Zeit viele Infragestellungen gab, inwiefern Kunst, die ohnehin nur eine kleine Nische bediene, überhaupt notwendig sei. Subventionen drohten gestrichen zu werden oder wurden gestrichen, und deshalb fingen auch große Institutionen an, sich selbst, ihre Arbeit und ihre Methoden infrage zu stellen. Auch, weil das Publikum im Laufe der Zeit weggeblieben ist. Sie mussten sich öffnen.

Foto: Jasmin Selen Heinz / Projekt: Zirkus Sardam im WerkX

Welche Entwicklungen spielten dabei eine Rolle?

Wir reden hier etwa von Anfang 2000. Besonders nach dem 11. September

und den darauffolgenden Entwicklungen im deutschsprachigen Raum keimte die Integrationsfrage auf. Plötzlich versuchte die Politik, die Missstände, die sie über Jahrzehnte hindurch fabriziert hatte, über Kunst quasi auszubügeln und beauftragte die Künstler*innen und Einrichtungen damit, sich zu öffnen. Das Problem dabei war, dass diese Künstler*innen oder Institutionen bis zu jenem Zeitpunkt keine Berührungspunkte hatten mit den Personen, für die man sich öffnen sollte, und maßlos überfordert waren. Man hörte von ihrer Seite dann immer wieder: „Wir machen so viel, aber sie kommen einfach nicht.“ Ich kann mich erinnern, dass ich damals bei diversen Fortbildungsworkshops gefragt wurde: „Aslı, erzähl uns doch einmal, wie du das so machst.“ Es ist mir wirklich zweimal passiert, dass ich bei Workshops, für die ich bezahlt hatte, zur leitenden Person wurde und den Teilnehmer*innen erklärte, wie partizipative Arbeit funktioniert.

Jedenfalls hat sich in den letzten 15 bis 20 Jahren hinsichtlich des Kunstverständnisses viel verändert. Die Fragen, wem Kunst gehört, wer das Privileg hat, Kunst zu genießen oder wer für wen spricht, wurden sehr oft gestellt. Vielleicht zu spät für ein Gesellschaftsbild, das sich schon vor langer Zeit geändert hatte. Die Kunst – das muss man festhalten – hat sehr spät reagiert. Was Führungspositionen im Kunstbereich betrifft, bestehen diesbezüglich immer noch starke Abneigungen. Alleine, wenn wir uns die Frauenquoten anschauen und fragen, wie die Leitungspositionen in großen Theatern besetzt sind oder wer die Entscheidungsträger*innen sind, sehen wir, wie miserabel die Situation noch immer ist. Wie viele Autorinnen werden gespielt? Wie viel Budget haben Regisseurinnen im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen in der gleichen Institution? In welchen Räumlichkeiten dürfen sie spielen? Es sind immer Nischen und kleine Räumlichkeiten. Experimentieren dürfen sie, aber die großen Stücke machen immer noch Männer. Wenn man dieser Frauenquote dann noch das Postmigrantische bzw. PoCs (People of Color) hinzufügt, tendiert Diversität gegen Null. Das ist sozusagen noch miserabler.

Hier sei nebenbei noch angemerkt, dass Dinge, die in der freien Szene entstehen, von staatlichen Institutionen selektiert und übernommen werden, sofern sie gut funktionieren. Das banalste Beispiel ist das Mikrofon auf der Bühne. Irgendwann war es in der freien Szene sehr üblich, Mikrofone auf der Bühne zu haben, und kurz danach sah man das auch in Staatstheatern. So ist es eben auch mit partizipativer Arbeit in großen Institutionen. Diese Arbeit läuft zwar noch immer auf der Kulturvermittlungsschiene und mit minimalen Mitteln, aber es ändert sich etwas.

Um es zusammenzufassen: „Kunst für alle“ erfordert, sich mit folgenden Fragen zu beschäftigen: Wer hat das Privileg, Kunst zu genießen? Wieso ist das ein Privileg? Wer hat das Recht dazu? Wer spricht für wen? In welcher Sprache? Wer schreibt für wen? Wenn sich jede Institution diese Fragen stellen und ehrliche Antworten dazu suchen würde, würde sich viel ändern.

Kannst du uns zu mehr zu deinem Werdegang als Theaterkünstlerin in Österreich erzählen?

Ich habe zuerst die Ausbildung zur Schauspielerin [in Wien] gemacht. Während dieser Zeit wurde ich das erste Mal damit konfrontiert, dass ich anders bin als die anderen, weil ich sozusagen die erste Ausländerin in der Institution war. Zum Glück gab es fortschrittlich denkende Lehrende, für die

das kein Problem war. Sie haben mein Talent gesehen. Von anderen Lehrenden musste ich mir anhören, dass ich keine europäischen Bewegungen hätte, die Sprache nicht gut könne, eine schlechte Werbung für die Institution sein könnte und so weiter. Ich bin wirklich mit minimalen Deutschkenntnissen in die Ausbildung gegangen und wusste bis dahin nicht, dass es in der deutschen Sprache kurze und lange Vokale gibt. Ich sprach alles so aus, wie ich es vom Türkischen gewohnt bin und saß dann zwei Jahre im Sprechtechnikunterricht. Aber insgesamt haben meine Lehrenden erkannt, was sie mir geben mussten, damit ich auf der Bühne existieren kann. Ich muss sagen, dass das sehr mutige Leute waren, denn Anfang der 90er Jahre war das nicht selbstverständlich.

Trotz Ressentiments und Gegner*innen meines Daseins in der Schule haben mich also viele Lehrende unterstützt und ich habe die Ausbildung in zwei Jahren abgeschlossen. Dann haben sie mir gesagt: „Aslı, geh! Geh auf die Bühne! Gehe nach Deutschland, dort hast du mehr Chancen. Mache deine Karriere dort, weil dort sind sie offener.“ So war es dann auch. In Österreich hatte ich wahnsinnig viele Bewerbungen geschrieben, auf die ich eine einzige Einladung zu einem Bewerbungsgespräch erhielt. In Deutschland bekam ich für jede Bewerbung eine Einladung und es wurde deutlich, dass man dort, was etwa Besetzungsstrategien betraf, bereits fortschrittlicher dachte. So bin ich in Deutschland gelandet und habe jahrelang dort gespielt.

Mir war aber in der Ausbildung klargeworden, dass ich — unter Anführungszeichen — nicht „normal“ bin und die gewohnten Bilder nicht weitergebe bzw. abbilde. Mein Aussehen, meine Sprache und meine Bewegungen wurden als sehr exzentrisch, exotisch und „anders“ wahrgenommen. Dieses Erlebnis, mich an meinem eigenen Leibe plötzlich als verfremdet zu entdecken, hat mich mehr und mehr politisiert. Immer öfter habe ich die Fragen gestellt: „Warum?“ „Warum darf ich das nicht, wenn ich das Talent habe?“ „Ist es so anders?“ Ich habe mich aber nicht anders gefühlt. Es war immer nur die Reflexion von außen, also wie ich von anderen gesehen wurde. Ich nahm immer mehr die Missstände im Theater wahr, das ich davor vielleicht zu sehr idealisiert hatte. Theater war für mich zuvor fortschrittliche Kunst und ich begann, diese Vorstellung infrage zu stellen. Ich fragte mich, wie offen es wirklich ist, und begann, all meine Projekte vor dem Hintergrund dieser Frage umzusetzen. Deswegen ist mein Theater im Grunde sehr politisch.

Eigentlich ist *diverCITYLAB* als Verein eine Schauspiel- und Performance-Akademie. Für mich ist es aber ein kunstpolitisches Projekt, getarnt als Schule. Es geht darum, Sehgewohnheiten zu ändern, seinen Platz im System zu beanspruchen und sich zu behaupten. Wir wollen Missstände infrage stellen und durch unsere Anwesenheit Veränderung erzeugen.

Vor diverCITYLAB hattest du bereits andere große Projekte. Kannst du uns Einblicke darin geben?

Vor *diverCITYLAB* hatte ich fast zehn Jahre lang das große Projekt *daskunst*. In diesem Ensemble, das sich aus 30 Personen von überall auf der Welt zusammensetzte, fragte ich die Leute nicht gezielt, woher sie kamen, weil mir das egal war. Wenn ich ein Talent gesehen habe, habe ich die jeweilige Person angesprochen. Es gab zum Beispiel Personen aus Österreich, Deutschland, der Demokratischen Republik Kongo, Griechenland, der Türkei

und so weiter. Unter uns stellte sich nicht die Frage, wer warum hier ist. Wir gingen idealistisch an die Sache heran und unser Fokus lag auf dem Talent.

Trotzdem wurde *daskunst* aber immer als Migrantentheater bezeichnet. Manche nannten uns sogar „Aslı und ihre Türken“. Irgendwann wurden wir dieser unaufhörlichen Fremdbezeichnungen müde und beschlossen, eine Klausur nur dafür zu organisieren, uns selbst zu bezeichnen. Wir ließen zwei Tage lang unsere Köpfe rauchen, kamen allerdings zu keiner passenden Bezeichnung für uns, denn jegliche Bezeichnung führt zu einer Verengung, oder drückt einen Stempel auf. Das wollten wir dann auch nicht. Wir fragten: „Sind wir jetzt die Migrant*innen?“ Damals gab es die Bezeichnung PoC nicht, aber wir hatten Österreicher*innen und Deutsche dabei. Zum Schluss stand auf einem Zettel wirklich nur: „Wir machen gaaaaanz einfach Theater.“ Wir sind eine akkurate Abbildung der Gesellschaft und vertreten eine neue Form von Theatergruppen. Durch diese Geschichten kam es dann zur Projektreihe Postmigrantische Positionen, *PIMP MY INTEGRATION*.

Was denkst du zum Begriff „Postmigrantisches Theater“?

Das postmigrantische Theaterverständnis gab es zuerst in Deutschland und es hat sich im Laufe der Zeit auch in Österreich verbreitet. Der Begriff postmigrantisch wurde ursprünglich in US-amerikanischer Literatur verwendet. Der Soziologe Erol Yıldız hat ihn in einem anderen Kontext verwendet, und in Bezug auf das Theater hat ihn vor allem Shermin Langhoff etabliert. Ich persönlich sage nicht postmigrantisches Theater, sondern präferiere die Bezeichnung „Theater in einer postmigrantischen Realität“. Dann ändert sich nicht das Theater, sondern das Verständnis davon, vor allem in der Frage, wer die Akteur*innen sind. Das heißt, wenn das Theater eine Spiegelung der Gesellschaft, oder ein Zukunftswunsch der Gesellschaft sein soll, je nachdem wie man es nimmt, müssen wir von einer postmigrantischen Realität als Ist-Zustand ausgehen, worauf das Theater reagieren muss. Das ist mein Zugang dazu. Jedenfalls hatte das Wiener Kulturamt Ideen für die Installierung des Begriffs postmigrantisches Theater und wollte sich dabei am Berliner Theater *Ballhaus Naunystraße* orientieren. Wir erwiderten aber, dass jede Stadt ihre eigenen Kompetenzen, Wünsche und Abläufe hat und wir deshalb zuerst die Szene befragen müssen. Das Kulturamt zeigte sich sehr kooperativ und damit entstand *PIMP MY INTEGRATION*. Im Rahmen dieses Projekts haben wir gefragt, wie in Wien, Deutschland und allgemein im deutschsprachigen Raum der Ist-Zustand aussieht. Dieser Prozess wurde drei Monate lang durch *EDUCULT* in einer Studie *(2) begleitet, wobei der Hauptfokus darauf lag, wer die Akteur*innen in Wien sind.

*Wie sieht der Fokus auf Akteur*innen bei diverCITYLAB aus?*

Wir haben gesehen, dass der Zugang zu Schauspielschulen und Konservatorien insgesamt enorm schwierig ist. Um die zahlreichen Zugangsbarrieren zu überwinden, brauchte es ein Projekt und deshalb gründeten wir *diverCITYLAB*, um die Professionellen selber auszubilden. Wissend, dass wir mit unserem minimalen Budget niemals mit einem Max Reinhardt Seminar konkurrieren können. Wissend, dass die Gegebenheiten unserer Studierenden ganz andere sind. Sie kämpfen mit zahlreichen Herausforderungen, vom Aufenthaltsstatus bis zur Arbeitserlaubnis.

Zusätzlich besteht das Problem, dass sie nicht zur Schicht gehören, die als klassische Theaterschicht wahrgenommen wird. Wir müssen uns also fragen, wie viel Freiraum unsere Studierenden haben, sodass 18 bis 20 Stunden Unterricht in der Woche machbar sind. Wir versuchen deshalb, den Stundenplan bestmöglich in Absprache mit ihnen zu gestalten.

Wie ist diverCITYLAB strukturell aufgebaut?

diverCITYLAB hat drei Säulen. Wir haben die Schauspiel- und Performance-Akademie, aber wir können nicht Schauspieler*innen ausbilden, für die es keine Regisseur*innen, Autor*innen oder Zuschauer*innen gibt. Daher haben wir auch ein Artist-in-Residence-Programm sowie Kulturvermittlungsprojekte. So versuchen wir, mit minimalen Mitteln das gesamte Gebilde um das Theater herum abzudecken.

In den letzten zwei Jahren ist das Artist-in-Residence-Programm ziemlich eingeschlafen, weil sich das Schauspielstudium ernsthaft weiterentwickelt und einen großen Teil der finanziellen Mittel in Anspruch genommen hat. Daher haben wir dieses Jahr beschlossen, keine neue Klasse zu öffnen, sondern das Artist-in-Residence-Programm wieder zu beleben. Im Februar spielte im *Theater Nestroyhof / Hamakom* unser Stipendiat Abdallah Shmelawi, der seit zehn Jahren kein Stück auf die Bühne bringen konnte, weil ihm die Zugänge, das Networking und die Infrastruktur fehlten. So entwickelte er sich zu einem One-Man-Performer und hatte jetzt seit langem wieder das erste Mal die Chance, ein Stück zu inszenieren.

In Prinzip funktioniert *diverCITYLAB* deshalb, weil alle Involvierten sehr idealistisch sind. So können wir trotz minimaler Mittel eine Professionalisierung erzielen. Ich wollte aber nie, dass unsere Studierenden mit Studierenden konkurrieren, die 30 bis 40 Stunden in der Woche in einem Setting Unterricht genießen können, das jegliche Rahmenbedingungen zum Austoben bietet. Auf diese Weise würde ich anfangen, wieder eine Zweiklassengesellschaft zu produzieren. Talent ist nämlich ein Ding, aber gelerntes Handwerk ist etwas anderes und wird anderorts viel intensiver unterrichtet, als wir es jemals schaffen könnten. Das heißt, unsere Studierenden haben viel mehr Eigenverantwortung in ihrer Ausbildung. Sie haben aber auch einen politischen Zugang. Wir sensibilisieren sie stark dahingehend, dass sie auf die Klischees, gegen die sie draußen in der Welt kämpfen werden, vorbereitet sind. Wir sprechen viel darüber, wofür sie gebraucht werden und von welchen Projekten sie Anfragen bekommen könnten, weil sie so sind, wie sie sind. Auch thematisieren wir, wie viel Freiheit sie wirklich haben, um überall auftreten zu können. Aber es gibt diese Lücke bzw. Nische und wir wissen, dass sie sich mit ihrem Können und mit ihrer Argumentationsfähigkeit auf jeden Fall etablieren werden. Das sehen wir auch bei einigen unserer Absolvent*innen, die sich langsam in der Szene etablieren.

Wie sieht der Bereich der Kulturvermittlung aus?

Wir arbeiten mit verschiedenen Organisationen. In den letzten zwei Jahren hatten wir ein Projekt mit *Trafo.K* und der Universität Wien in einer Schule im 23. Bezirk. Wir haben mit einer Unterstufen- und einer Oberstufenklasse an

einem Projekt namens *Making Democracy* gearbeitet. Zuerst haben Kulturvermittler*innen mit den Schüler*innen zu Begrifflichkeiten gearbeitet, dann haben Künstler*innen mit ihnen Cartoons entworfen und am Ende haben wir mit all dem Wissen, das sie angesammelt haben, gemeinsam ein performatives Projekt entwickelt.

Weil unsere Studierenden ihre Ausbildung kostenlos erhalten, bin ich der Meinung, dass sie ihr Wissen in einem Kulturvermittlungsprojekt weitergeben sollten. Deshalb waren sie auch involviert. Ich hatte allerdings nicht bedacht, dass unsere Studierenden erst vor kurzem aus dem System der Schule herausgekommen sind und noch immer sehr viele Verletzungen aus dieser Zeit mit sich herumtragen. Sie wieder in dieses System einzuschleusen und von ihnen auf Anhieb eine andere Haltung zu erwarten, war einen Tick komplizierter, als ich dachte. Sie haben sich wie die Schüler*innen gefühlt, die gezwungen werden, etwas zu erarbeiten. Das hat viele Diskussionen ausgelöst. Wir haben beispielweise gefragt: „Warum Schule?“ oder „Was heißt ein freiwilliges Projekt für Schüler*innen?“ Insgesamt waren diese Diskussionen aber sehr fruchtbar und die differenzierte Auseinandersetzung mit dem Thema als Prozess war schließlich wichtiger als das Ergebnis. Genau für solche Diskussionen bietet *diverCITYLAB* sehr viel Raum.

Solche Vermittlungsprojekte bergen ja auch die Gefahr von Defizitzuschreibungen. Die Wahrnehmung, dass man von oben herab einer defizitären Gruppe etwas geben muss, überwiegt oft. Wie gehst du damit um?

Diesen defizitären Gedanken beschreibt der Begriff Integration. Das ist eine in den 1970er Jahren entstandene Geschichte, die auf der Wahrnehmung basiert, dass es eine Mehrheitsgesellschaft gibt, die eine Norm bildet. Wenn dann neue Personen dazukommen, sind sie in Bezug auf diese Norm quasi defizitär und diese Defizite müssen abgelegt werden. Zu Beginn dieser Zeit gab es keine Maßnahmen dazu, wie diese Dinge, die als defizitär gesehen werden, geändert werden konnten. Es musste beiläufig, nebenbei und unbewusst passieren. Auch heute noch gehen wir davon aus, dass Neugekommene Defizite haben, die sie ablegen müssen, damit sie sich in diese Gesellschaft integrieren und wir sie als Personen wahrnehmen können. Davor teilen wir sie in Gruppen auf, wie etwa „die Türken“ oder „die Araber“ und gehen davon aus, dass diese Gruppen sehr homogen sind. Ich persönlich gehe damit nicht um, weil ich dieses Wort aus meinen Konzepten und aus meinem Leben entfernt habe. Es geht nämlich nicht um eine Integration, sondern um ein gemeinsames “Wir”. Wir müssen uns fragen, wie wir dieses “Wir” definieren. Wir müssen den Ist-Zustand ermitteln und Zukunftswünsche formulieren, um dann Perspektiven dafür schaffen zu können.

Zum Beispiel heißt unser diesjähriges Kulturvermittlungsprojekt *Medeas Töchter*. Wir kollaborieren dabei mit Magdalena Chowaniec und dem *Dschungel Wien*. Wir arbeiten mit über 40 Frauen im Alter zwischen 14 und 50 und zeichnen eine gemeinsame, neue, weibliche, feministische Zukunft. Kürzlich hatten wir unser Casting. Wir haben es übrigens deshalb Casting genannt, weil meine Kolleg*innen gesagt haben, die Leute würden nicht kommen, wenn ich es Workshop nenne. Für mich war das so neokapitalistisch. Dann habe ich aber verstanden, dass es diese Wordings

braucht, um die neue Generation zu animieren. Als wir nämlich Casting geschrieben haben, waren auf einmal 30 Personen da. Wir haben sie dann alle zum Recall am nächsten Tag eingeladen, woraufhin sie gestaunt haben: „Wie? Heißt das, wir sind alle gewählt worden?“ Ja, das war der Trick. Wir haben dann gesagt, dass wir mit ihnen zwei Tage lang inhaltlich und körperlich arbeiten werden und sie dann alle mitmachen können, wenn sie das wünschten. Niemand ist ausgeschlossen. Um aber niemanden auszuschließen, mussten wir sie zuerst holen und haben deshalb in die Trickkiste gegriffen und den Begriff Casting verwendet.

Was denkst du in Bezug auf die Förderpolitik auf Basis deiner Erfahrungen mit diverCITYLAB oder anderen Projekten?

Es ist unterschiedlich, da wir in den letzten sechs Jahren die Vierjahresförderung bekommen haben und deshalb nicht von einzelnen Töpfen abhängig waren. 2004 waren zum Beispiel ca. 500.000 Euro für die Ecke „Interkulturelles“ eingeplant, das Geld wurde aber nie ganz ausgegeben. Jetzt gibt es viele Neuerungen. In Wien hat sich die Situation ganz klar und explizit geändert, nachdem die Grünen in der Wiener Gemeindepolitik das Kulturressort übernommen und forciert haben. Damals entstanden *SHIFT*, *kültür gemma!* oder *diverCITYLAB*. Jetzt gibt es *KulturKatapult*. Das ist eine neue Initiative, die vor allem Kunstvermittlungsprojekte für junge Leute unterstützt. Wir waren aber jahrelang in einer Bittsteller-Position. Die Politik hat nicht verstanden, dass die aufgeblasene Integration, die sie unbedingt von allen wollte, in der umgesetzten Form keinen Sinn macht. Auch war lange nicht klar, dass das Leben nicht nur aus Arbeit und einem Zuhause besteht, sondern der Mensch ein soziales Wesen ist. Und um soziale Wesen in der Gesellschaft ankommen zu lassen, braucht es eben auch andere Maßnahmen, als ihnen nur Arbeit, mit der sie Geld verdienen können, zu geben. Der Mensch existierte lange nur, wenn er arbeitete. Dann war er auch ein guter Ausländer. Das ist ein so unglaublich reduzierter, kapitalistischer Gedanke. Was den Menschen ausmacht, sein soziales Gefüge, die Kunst und Kultur wurden immer vergessen oder nur minimal wahrgenommen. Die Türken sollten Folklore machen, ihre Musik spielen oder kochen, und wir sollten sie ab und zu besuchen und bewundern, wie schön sie kochen oder bauchtanzen können. Man hat die Leute auch immer auf ein traditionelles Bild reduziert. Wir sind niemals von einem gemeinsamen Wir ausgegangen und deshalb kam es zu Nischen und Ghettoisierungen im Kunst- und Kulturbereich. Es hat lange gedauert, bis es in den Köpfen angekommen ist, dass die Leute nun hier sind und nicht mehr gehen. Das ist das neue Volk, die neue Klientel und das sind die neuen Wähler*innen. Sie sind die Masse, mit der die Politik zu arbeiten hat, die sie zu befriedigen hat und mit der sie eine gemeinsame Zukunft mit Perspektiven zu schaffen hat.

Zuletzt noch eine kurze Frage: Hast du Erfahrungen mit Salzburg?

Zu Salzburg habe ich eine interessante Geschichte. Anfang der 2000er Jahre gab es in Wien eine großartige Breakdancer Szene, mit der wir oft gearbeitet haben. Sie wollte sich entwickeln und wir haben – Theater, Tanz und Urban Dance zusammenbringend – öfter um Projekte angesucht, die aber nie Gehör gefunden haben. Daraufhin hat ein Mäzen die Gruppe nach Salzburg

eingeladen und ein bisschen Infrastruktur geschaffen. So sind die guten Urban Dancer alle von Wien nach Salzburg gegangen. Dort haben sie großartige Projekte entwickelt. So ist *Hip Hop goes Theatre* im *Salzburger Landestheater* entstanden. Diese Projekte, die hier nie Gehör gefunden haben, wurden in großen Festivals von London bis Los Angeles, Australien, überall gespielt. Salzburg war plötzlich so fruchtbar. Urban Dance hat sich theatralisch und konzeptuell entwickelt, und das sind jetzt großartige Künstler*innen, die in ganz Österreich ihre Statements abgeben und Zeichen setzen. Das erste Mal, als diese Gruppe aus Salzburg zurück nach Wien kam, gab es eine großartige Produktion. Das *Volkstheater* hatte, glaube ich, bis dahin nie so ein tobendes und lebendiges Publikum gesehen. Da dachte ich: „Das ist jetzt wirklich Volkstheater. Da tobt das Volk darin, hat Spaß und die Leute gehen saugerne ins Theater.“ Es wurde nämlich für sie, in ihrer Sprache und ihrem Verständnis gerecht werdend angeboten. Man muss aber aufpassen, denn gleichzeitig dürfen solche Produktionen keine Anbiederung sein. Das ist immer der schmale Grat, wenn ich für jemanden etwas mache. Es geht nicht darum, Sehgewohnheiten zu reproduzieren, sondern mit diesen in Kommunikation zu treten. Das ist dort passiert. Genau das versuchen wir auch in unseren Stücken.

//Fussnoten

*1 *Gemeint sind Personen, die nicht den klassischen weißen und bürgerlichen Vorstellungen von Theaterschaffenden entsprechen.*

*2 *Abrufbar unter https://educult.at/wp-content/uploads/2011/12/EDUCULT-Prozessbegleitung-Postmigrantische-Positionen_Endbericht.pdf*

//Marcel Bleuler //Mirjam Bayerdörfer //Franz Krähenbühl

Practice _

Den Ausstellungsraum und die Kunst sozial durchlässig machen: Shedhalle Zürich 2019-2020

Marcel Bleuler im Gespräch mit Mirjam Bayerdörfer und Franz Krähenbühl

Mirjam Bayerdörfer und Franz Krähenbühl haben Ende 2018 ad interim die künstlerische Leitung des Zürcher Ausstellungsraums Shedhalle übernommen. Die Shedhalle ist Teil des Kulturareals Rote Fabrik, das aus der Jugendbewegung der 1980er Jahren hervorgegangen ist. Ursprünglich als Raum für junges Kunstschaffen betrieben, galt sie seit den 1990er Jahren als Ort der Institutionskritik und aktivistischen Kunst. Bayerdörfer und Krähenbühl übernahmen die künstlerische Leitung zu einem Zeitpunkt, als die Frage nach der Ausrichtung und Positionierung der Shedhalle zu Konflikten im Kuratorium und Vorstand geführt hatten. Ohne viel Vorlaufzeit machten sie den Ausstellungsraum zum Experimentierfeld eines offenen, inklusiven Kunstbetriebes, in dem künstlerische und soziale Durchlässigkeit besteht. Ein Experiment, das Mitte 2020 zu Ende ging.

„Es geht nicht primär und sicher nicht ausschließlich darum, Kunst zu machen.“

Zu Beginn eurer Arbeit kursierte in meinem Umfeld ein Slogan zum geplanten Programm, wonach ihr Ausschlüsse in der Shedhalle möglichst vermeiden wolltet …

> Mirjam Bayerdörfer: Der Slogan war „Raum ist nicht exklusiv“. Er war allgemeiner als nur auf die Shedhalle bezogen.

Und inwiefern war es wichtig für euch, diesen Slogan als Ausgangspunkt der kuratorischen Arbeit zu setzen?

> Mirjam Bayerdörfer: Der Slogan war Teil eines kurzen Statements, das wir abgegeben hatten. Zwei andere Begriffe aus diesem Statement sind „Mischnutzung“ und „Gleichzeitigkeit“. Sie beschreiben recht gut, was uns vorschwebt, wie ein Kunstraum und überhaupt ein Raum auch funktionieren könnte. Nämlich dass die Präsenz verschiedener Menschen und Aktivitäten sich nicht gegenseitig ausschließt, dass die Bedeutungshoheit nicht einmalig vergeben wird, sondern dass es Überlagerungen gibt und Dinge sich in die Quere kommen.

Könnt ihr ein Beispiel dafür geben, wie sich diese Überlappungen in der Realität umgesetzt haben?

Mirjam Bayerdörfer: Es gibt viele Beispiele und die meisten sind relativ konfliktreich, aber nicht nur im negativen Sinne. Überlappung war auf jeden Fall das Element in unserem Konzept, das die meiste Energie beansprucht hat. Wir mussten viele Auseinandersetzungen klären und Ängste abbauen: Wer hat welchen Anspruch? Wer hat welche Bedürfnisse? Geht das überhaupt zusammen? Ein Beispiel: Wir hatten eine Gruppenausstellung namens *Hallo Hannah*. Zehn Künstler*innen haben im Laufe eines Monats vor Ort gearbeitet. Sie konnten über den Raum der Shedhalle in ihrem Sinn verfügen, mit einer Ausnahme: Es gab von Anfang an auch ein Diskussionssetting im Raum, einen großen runden Tisch, dazu die Ergebnisse einer Recherchearbeit als Poster an der Wand, die in dem Monat für eine einmalige Diskussion genutzt wurden. Alleine die Präsenz dieses Settings löste bei den Künstlerinnen wahnsinnige Irritationen aus. Es war schwierig für die Künstlerinnen, sich demgegenüber zu verhalten: Ist das jetzt auch Kunst? Ist es keine Kunst? Hat das ein Recht, hier zu sein? Mischt es sich mit unseren Arbeiten? Es nimmt uns die beste Ecke im Raum weg! Und so weiter. Es gab alle möglichen Einwände, obwohl durch die Arbeit der zehn Künstlerinnen bereits wahnsinnig viele sehr unterschiedliche Materialien und Ansätze gleichzeitig im Raum waren.

Franz Krähenbühl: Zusätzlich hatten wir einmal im Monat ein wiederkehrendes Format, zu dem wir Leute eingeladen haben, miteinander an einer großen Tafel zu Abend zu essen: das Leichenmahl. Jemand hat gekocht, und jeweils etwa 14 Leute haben an diesem Essen teilgenommen. Auch da kam mehrfach die Frage auf, wo das denn geschehen soll, weil das ja stets inmitten des Raumes stattfand. Dabei ist die Shedhalle groß genug. Vielleicht kommt man in die Nähe von bestimmten Arbeiten oder von Arbeitsplätzen; man muss vielleicht näher zueinander rücken bzw. muss man vielleicht auch temporär Platz schaffen. Wir haben das bei verschiedenen Projekten gemacht und es hat immer irgendwie geklappt. Es passt eigentlich immer mehr in einen Ausstellungsraum oder in ein Projekt hinein, als man denkt.

*Hatten die Konflikte damit zu tun, dass man mit diesem Umgang mit dem Ausstellungsraum auch die Auratisierung der Kunst etwas abbaut? Also diese Vorstellung, dass der Kunst ein eigener, irgendwie erhabener Bereich zusteht? Ich stelle mir vor, dass gewisse Künstler*innen sich da auch in ihren ästhetischen Ansprüchen ein bisschen verletzt oder bedroht gefühlt haben.*

Franz Krähenbühl: Das war eigentlich nicht das Problem. Wir wollten von Grund auf eine andere Haltung vertreten. Unsere Vorstellung von einer Ausstellung ist, dass wir etwas herausfinden wollen, das wir nicht im Vorhinein bereits wissen. Es soll eine Arbeitssituation sein oder ein Ort, wo man sich trifft. Der künstlerische Ausdruck ist ein Resultat davon, aber es geht nicht primär und sicher nicht ausschließlich darum, Kunst zu machen. Damit haben wir bereits etwas von dieser Vorstellung von Kunst als etwas völlig Distanziertem, Reinem und Puristischem weggenommen. Kunst ist viel stärker zu einem praktischen Ding geworden, das man auch verrücken konnte und schauen musste, wo es hingeht, anstatt diesen Status zu erhalten, dass Kunst jetzt unbedingt mit weißen Samthandschuhen angefasst werden müsste.

Das heißt, durch dieses Prinzip „Raum ist nicht exklusiv“ habt ihr auch eine bestimmte Art von künstlerischer Produktion gefördert. Also eine offenere Art, die sich auch besser an ein soziales Leben oder an eine Mischnutzung, die stattfindet, angliedern kann.

Mirjam Bayerdörfer: Das ist natürlich unser Wunsch und unser Ziel. Wie gut das letztlich funktioniert und für wen, ist im Moment noch in Probezeit. Klar ist, dass wir damit eine bestimmte Art künstlerischer Positionen anziehen. Nämlich Positionen, die nicht von einem völlig geschlossenen Werkbegriff ausgehen, die ein Eigeninteresse am Prozess und an Austausch mit anderen haben. Man kann relativ schnell sagen oder erkennen, wer sich zu dieser Art zu arbeiten hingezogen fühlt und wer drei Kreuze schlägt.

„Entscheidend ist, dass wir uns als Gastgeber*innen verstehen.“

Es gibt zwei Projekte, auf die ich gerne eingehen würde, weil sie viele Personen anzogen und aktivierten, die gar nicht unbedingt mit Kunst zu tun haben. Das eine war der Sandhaufen und das andere die Kartonüberbauung. Vielleicht beginnen wir mit Sand. Könnt ihr etwas dazu sagen, wie es zu diesem Projekt kam und worin die Idee bestand?

Franz Krähenbühl: Wir haben die Shedhalle ad interim und ohne viel Vorlaufzeit übernommen. Wir hatten also augenblicklich viel Raum, aber eigentlich kein Programm. Unser Ziel war, möglichst schnell ein Zeichen nach außen, gegenüber dem Vorstand, dem Verein und der Öffentlichkeit zu setzen, dass etwas geschieht und weitergeht. Beim intensiven Diskutieren kam der Wunsch nach etwas Seh- und Nahbarem auf. Wir hatten diese Vorstellung von einem Sandhaufen, der einen großen Kegel bildet und einfach mal im Ausstellungsraum steht. Wie ein Startpunkt, auch für die Vereinsmitglieder. Das hat sich dann als ideales Modell erwiesen. Sand ist ein recht pragmatischer und einfacher Einstieg geworden. Mit einem vorderhand banalen Material war es zu einem gewissen Maß auch eine Befreiung von der Erwartung an uns, etwas Großes und Überraschendes zu leisten.

*Also noch einmal zur Klärung, damit sich die Leser*innen das vorstellen können: Es wurden wirklich mehrere Kubikmeter an feinem Sand in den Ausstellungsraum verfrachtet, die sich dann auch formen ließen, oder?*

Mirjam Bayerdörfer: Genau. Am ersten Tag, als die Shedhalle wieder offen war, wurde der Sand draußen vor der Halle deponiert. Zusammen mit allen Besucher*innen haben wir dann gemeinsam die 13 Kubikmeter von draußen mit Schubkarren in den Raum gefahren und aufgeschüttet. Das war auch ein gemeinsamer ritueller Start. Noch zur Herleitung des Projekts: Ich sehe es vor allem im Nachhinein auch als einen recht klaren Kommentar zum klassischen Dilemma, einen Kunstraum zu betreiben. Man hat einen Raum, den man irgendwie befüllen muss, und damit verbringt man seine Zeit. Nebenbei wälzt man wahnsinnig große Konzepte über Sinn und Zweck, darüber, wen man anspricht, wer kommt, wer nicht kommt, Einschluss, Ausschluss oder was funktioniert. Für die Existenzberechtigung muss man diesen Raum aber konstant mit irgendetwas befüllen. Und da haben wir es uns erlaubt, zu sagen: „Gut. Wir befüllen den Raum. Mit Material. Was dann mit dem Material passiert, liegt an denen, die kommen und damit etwas machen. Und die großen Konzepte wälzen wir durch das Hantieren mit dem Sand und währenddessen; und zwar nicht nur zu zweit.“ Der Raum ist nicht schon fertig, sondern nur vorläufig gefüllt, während man fragt und diskutiert.

Franz Krähenbühl: Wir haben ja schon die Begriffe „Mischnutzung“ und „Gleichzeitigkeit“ angesprochen. Das vermutlich wesentlichste Denkmodell war für uns am Anfang aber eine Brache, also ein Ort, der über ein gewisses Potenzial verfügt, dessen Funktion und Ausformulierung aber per se noch nicht gegeben sind. Der Sand und die Kartonüberbauung waren Formate, die aus dieser Idee der Brache entsprungen sind. Ich glaube, das Grundprinzip liegt darin, dass wir die Leute machen lassen wollen und ihnen eine Möglichkeit geben, Teil der Projekte zu werden und ihr partikulares Wissen einzubringen.

Und wer waren diese Leute, die sich angesprochen fühlten und Teil von den Projekten wurden?

Mirjam Bayerdörfer: Der Sand hat recht breit und in die unterschiedlichsten Richtungen gehend Leute angezogen. Es gab einerseits großes Interesse vonseiten der lokalen Künstler*innen. Wir hatten den Aufruf gestreut: Wer Lust hat, etwas in diesem Setting zu machen, solle sich melden. Andererseits kamen aber auch ganz klassisch Familienmütter und -väter tagsüber alleine mit ihren Kindern oder befreundeten Familien. Es kamen auch Gruppen aus Kindergärten, Grundschulen oder Kunsthochschulen. Und man konnte beobachten: Wirklich jeder und jede hatte auf die eigene Art und Weise das Gefühl, sich mit dem Material und dem Raum auseinandersetzen zu können.

Franz Krähenbühl: Sand hat dieses extrem Direkte, Unmittelbare, das sehr Physische und Reale. Man kann sich zwar Bilder davon anschauen, aber durch Bilder und pure Erzählung gelingt es nicht annähernd an diese Nähe heranzukommen, wie wenn man das Material anfasst, damit spielt oder alleine schon beginnt, den Sand durch die Hände fließen zu lassen. Das Publikum hatte die Möglichkeit, dieses Material vor Ort zu erfahren und war dadurch sowieso schon mehr als distanzierte Beobachter*innen. Das hat eben nicht nur Kunstleute angezogen, sondern viel stärker auch Leute aus der unmittelbaren Umgebung der Shedhalle, aus dem Alltag heraus. Diese Unmittelbarkeit hat also auch zu einer örtlichen Adressat*innenschaft und zu einer örtlichen Ausrichtung geführt.

„Der Diskurs soll nicht zuvorderst stehen, sondern das Gefühl, willkommen zu sein.“

Würdet ihr auch sagen, dass der Sandhaufen ein konkretes Beispiel dafür ist, wie in einem Kunstraum Schwellen abgebaut werden können? Es gibt ja viele Untersuchungen, die zeigen, dass vor allem ein bildungsbürgerliches Publikum in Kunsträume kommt. Die Shedhalle hat zudem diesen kritischen und aktionistischen Hintergrund und damit auch eine spezifische Aura. Würdet ihr sagen, dass ihr mit diesem Start, den ihr hingelegt habt, auch solche Schwellen außer Kraft gesetzt habt?

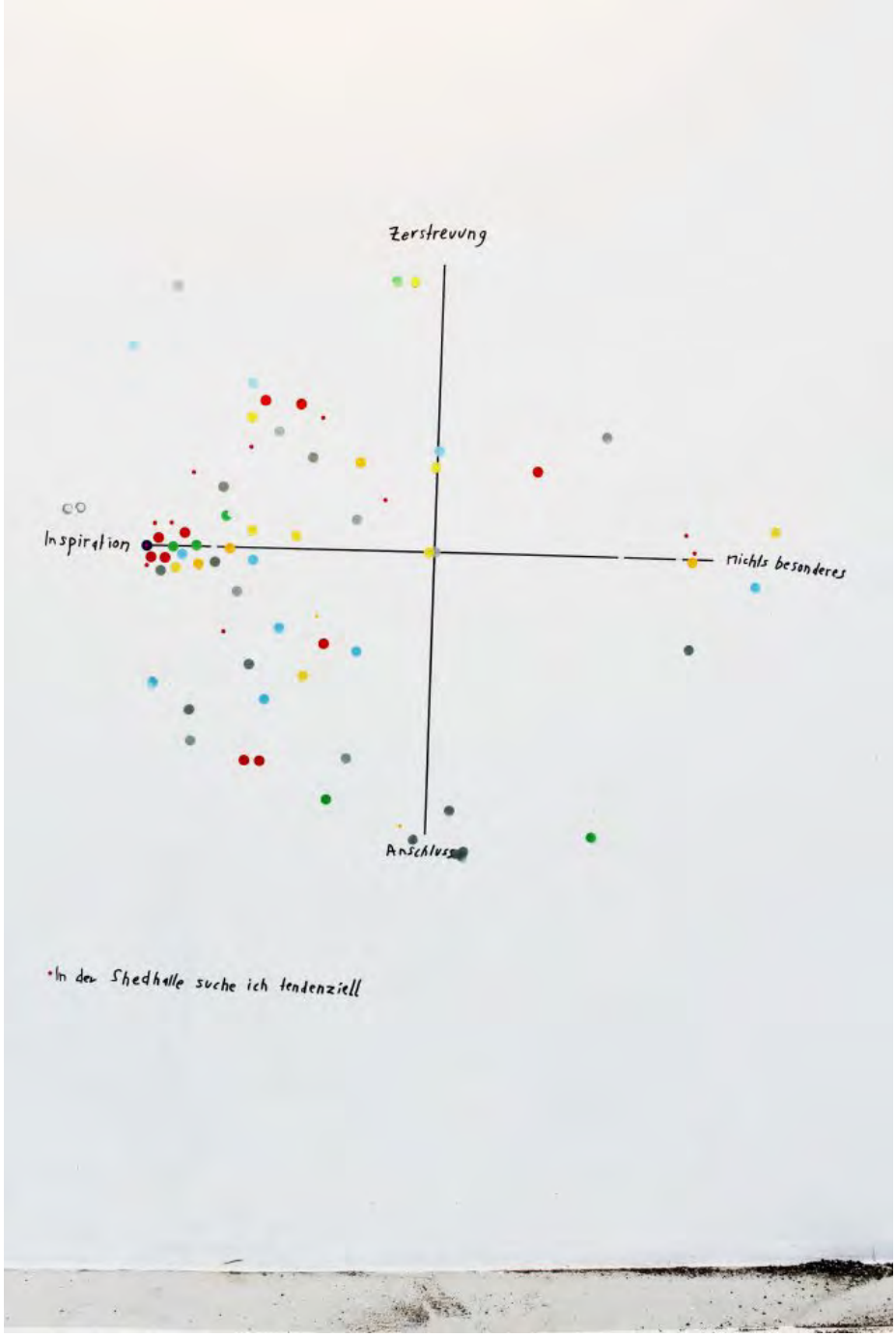
Franz Krähenbühl: Außer-Kraft-Setzen ist vielleicht etwas zu hoch gegriffen, das konnten und können wir nicht leisten. Eine Schwellenangst besteht nach wie vor, auch wenn sie unserem Programm gegenüber vielleicht etwas geringer ist als gegenüber jenen von anderen Kunsthäusern oder anderen Shedhalle-Phasen. Für uns war immer die Vorstellung entscheidend, dass wir Gastgeber*innen sein wollten. Wir wollten die Leute empfangen, sie bei uns wohlfühlen lassen, sodass sie sich willkommen fühlen. Sand ist ein Material, das man ausgesprochen politisch behandeln könnte. Beispielsweise lässt es sich als Symbol für unsere Bautätigkeit verwenden und der Diskurs darüber fände schnell auf einer Metaebene über illegalen Raubbau und globale Machtstrukturen statt. Wir haben aber stets versucht, dass der Diskurs nicht zuvorderst steht, sondern das Gefühl, willkommen zu sein. Wir wollten nicht, dass der Sand schon mit Wissen und Diskurs wahnsinnig aufgeladen ist, sondern dass Leute kommen konnten und wussten, dass sie jetzt in diesem Moment ihre eigenen Expert*innen sind. Auch, um etwas herauszufinden, etwas beizutragen und im Moment eine eigene Autor*innenschaft zu haben.

Mirjam Bayerdörfer: Es ist durchaus ein Wunsch und ein Antriebsmotor, immer wieder zu versuchen, die Hemmschwelle im Zusammenhang mit Kunst und Kunsträumen zu bearbeiten. Um sie ganz abzusetzen, bräuchte man ein paar Jahrhunderte, aber man kann versuchen, sie zu verschieben oder vorübergehend durchlässiger zu machen. Das ist auch eine klare Erfahrung aus den letzten bald eineinhalb Jahren. Damit sich die Schwelle einer Institution dauerhaft herabsenkt, muss man richtig dahinter sein. Es braucht Zeit und einen klaren Willen. In einzelnen Projekten geht es schneller. Solange der Sand da war, war es für alle klar, dass eine bestimmte Logik den Raum beherrscht. Sie hat sich kommuniziert, ohne dass viel zusätzliches Informieren nötig war. Für andere Projekte lässt sich das nicht eins zu eins übertragen. Sobald der Sand weg war, mussten wir wieder ein neues Setting und eine Art neue Benutzungsordnung etablieren.

Wie ging es weiter, als der Sand wieder draußen war?

Mirjam Bayerdörfer: Es gab viele Leute, die noch gekommen sind und die ihn vermisst haben. Es folgten dann mehrere kleinere Projekte, die parallel stattfanden.

Franz Krähenbühl: Und die Recherche von Ilona Stutz – zu Leistungsvereinbarungen, Budgets, Mission Statements –, die sich mit der Frage auseinandergesetzt hat, wie sich Kunsträume und Kunstinstitutionen finanzieren. Ziel war unter anderem, Finanzierungen verschiedener Institutionen in der Stadt Zürich zu beleuchten. Kopien von häufig tabuisierten Subventionsverträgen verschiedener Institutionen waren an den Wänden aufgehängt, als Teil von dem Recherche- und Diskussionssetting, das wir zu Beginn angesprochen haben. Bereits zuvor hatten wir eine Art Grundsatz-Umfrage an den Wänden gemacht. Wir haben zum Beispiel gefragt, was den Besucher*innen am wichtigsten an der Shedhalle ist: Die Nähe zum See? Das Dach? Der Verein? Die gezeigte Kunst? Die Leute konnten ihre Positionen mit kleinen Punkten spielerisch angeben. Wir haben mit dieser Umfrage die Idee unterstrichen, dass die Shedhalle auch ein Diskursort ist.


Zerstreuung
Inspiration
nichts besonderes
Anschluss
•In der Shedhalle suche ich tendenziell

„Es gibt ein Enttäuschungspotenzial, wenn das Kunstpublikum einen chaotischen Raum betritt.“

In Bezug auf diese Umfrage erinnere ich mich, dass sie ganz klar die Erwartungen von verschiedenen Menschen an einen Raum wie die Shedhalle ins Zentrum setzte, also Erwartungen, bei denen es gar nicht unbedingt um Kunst gehen muss. Es ist mir zudem in Erinnerung geblieben, dass bei der Diskussionsrunde zu den Subventionierungsverträgen auch zwei Personen aus der soziokulturellen Animation dabei waren, die beim Gemeinschaftszentrum in der Nähe der Shedhalle arbeiten. Ich spüre von eurer Seite eine große Offenheit, als Kunstraum eben auch Überschneidungen mit Freizeitkultur oder der typisch schweizerischen Praxis der „soziokulturellen Animation“ zuzulassen. Könnt ihr dazu etwas sagen?

Mirjam Bayerdörfer: Unbedingt. Das ist vielleicht auch eine gute Überleitung zum Projekt, das schon mehrfach angesprochen wurde, nämlich die Kartonüberbauung mit dem Titel *Wir überbauen*. Wir haben uns relativ früh immer wieder mit der Frage nach Soziokultur versus Hochkultur beschäftigt. In Zürich gibt es sogenannte Gemeinschaftszentren, kurz GZ. Dort geht es um verschiedene sehr niederschwellige Kultur- und Gemeinschaftsangebote. Wir haben uns immer wieder die Frage gestellt, wie wir Elemente dieser Logik übernehmen können und / oder wollen. Dieser Ansatz steht in krassem Gegensatz zum klassischen Kunstbetrieb. Was uns daran gereizt hat ist der Umstand, dass wir räumlich und infrastrukturell ganz andere Möglichkeiten als ein GZ haben: einen leeren Raum mit 700 Quadratmetern, dazu die Freiheit, die Öffnungszeiten zu gestalten, zu entscheiden, was mit dem Raum passiert, was hinein- und was hinauskommt. Wir haben überlegt: Wie können wir die Bedürfnisse, die die Leute ins GZ treiben, als Ausgangspunkt für die Arbeit in der Shedhalle nutzen? Zusammensein, basteln, spielen sind Elemente davon. Uns interessiert es, mit diesen Elementen eine andere Dimension zu erschließen, mit einer anderen Notwendigkeit fürs Mitmachen und mit einer anderen Freiheit, als es sie in einem einstündigen Workshop auf zehn Quadratmetern gibt, wie sie in einem GZ stattfinden.

Franz Krähenbühl: Es existiert eine gewisse Angst im Kunstfeld, sich nicht genügend von Soziokultur abgrenzen zu können, die ich recht amüsant finde. Mich reizt es, mit diesem Tabu zu spielen und zu sagen: „Weshalb eigentlich nicht?“ Die Soziokultur hat weniger Berührungsängste mit der Kunst. Warum soll die Kunst diese haben? Gerade vor dem Hintergrund der Schwellenangst muss ein so unmittelbarer Zugang, wie er im GZ stattfindet, für die Kunstinstitution eine Idealform sein. Er ist aber keineswegs einfach gegeben. Kurator*innen und Kunstschaffende verfügen über einen nicht zu unterschätzenden Wissens- und Erfahrungsvorsprung. Sie sind ja von Beginn an in die Konzeption und Umsetzung von Projekten involviert. Dabei erhalten sie Hintergrundinformationen über Inhalte, Techniken und Referenzsysteme, die maßgeblich die künstlerische Ausformulierung prägen. Dieser Zugang ist ein enormes Privileg derjenigen, die sowieso schon aufgrund ihrer Ausbildung und Tätigkeit spezialisiert sind. So summiert sich im Inneren einer Institution ein beachtlicher Informationsvorsprung gegenüber den Besucher*innen. Insofern ist es auch nicht verwunderlich, dass viele Leute eine Skepsis gegenüber herkömmlichen Museen haben. Es geht letztlich darum, dass sie sich nicht dumm fühlen wollen. Wenn das Publikum sich aber selbst als Expert*innen fühlen kann und dicht an Kunstschaffende herankommt, behaupte ich, besteht eine Möglichkeit, Schwellengangst abzubauen. Ohne deutliche Unterscheidungen bezüglich Soziokultur zu machen, muss es das Ziel sein, viele Leute ganz direkt und unmittelbar mit Kunst zusammenzubringen. Damit ist ein großer Schritt zur Vermittlung gemacht.

Vielleicht geht es letztlich auch weniger um die Angst von Menschen, in ein erhabenes Kunstmuseum zu gehen, sondern viel mehr um die Angst eines erhabenen Kunstmuseums, mit Soziokultur verwechselt zu werden. Es ist so, als gäbe es eine Abneigung und das Gefühl, man müsste sich abgrenzen und etwas anderes markieren. Nehmt ihr das auch so wahr?

Mirjam Bayerdörfer: Ja, unbedingt. Ich glaube, es gibt wahnsinnig streng gezogene Grenzlinien. Deswegen besteht konstant auch ein sehr großes Potenzial, jemanden abzuschrecken, sobald man diese Linien praktisch befragt. Das Kunstpublikum reagiert sehr schnell und relativ absolut auf solche Verschiebungen – mit dem sicheren Gefühl, das sei für sie nicht mehr relevant oder interessant. Wir haben uns definitiv den Ruf eingehandelt, weniger intellektuell und diskursspezifisch zu sein, als es vom klassischen Shedhalle-Publikum erwartet werde. Zudem gab es auch Enttäuschungen bei Leuten, die eine typisch aufbereitete Ausstellung erwarten, sich mit einer bestimmten Art von Erhabenheit belehren lassen oder eine klassische Art von Wissen davontragen wollen, wenn sie die Ausstellung wieder verlassen. Es gibt also ein Enttäuschungspotenzial, wenn man in einen chaotischen Raum hineintritt, wo man selber noch Entscheidungen treffen muss und nicht mit einem vorgefertigten Paket an zu Bestaunendem oder neuem Wissen empfangen wird.

Das ist ein sehr wichtiger Punkt.

Franz Krähenbühl: Kürzlich ging ich mit einer Schulklasse ins Kunsthaus in Zürich, um die Olafur Eliasson-Ausstellung anzuschauen. Die Teilnehmer*innen waren etwa 20 Jahre alt. Olafur Eliasson ist ein Künstler, der stark mit dem Erlebnis und dem Überwältigt-Sein spielt. Aber die ganze Ausstellung war so reguliert, dass das Publikum sich gar nicht in das Erlebnis hineinbegeben konnte. Es liefen sehr viele Ausstellungsaufsichten herum, die ständig nörgelten, man solle nicht zu nahekommen, man soll weitergehen, sich nicht auf den Boden legen usw. Natürlich gab es auch Linien am Boden, hinter die man sich nicht bewegen durfte. Ein Beispiel, wo ich mir denke: „Hey, damit befeuert ihr wirklich diese Distanziertheit im Kunstfeld.“ Die Kunsthäuser reden ja auch die ganze Zeit davon, dass sie über eine gewisse Schwellenangst nicht hinwegkommen.

Und das beißt sich in diesem Fall ja auch sehr mit dem Anspruch, für den der Künstler Olafur Eliasson steht.

Franz Krähenbühl: Völlig.

„Kinder wirken als extremer Katalysator“

Es dürfte inzwischen deutlich geworden sein, dass ihr diese Distanziertheit nicht reproduzieren wollt. Ich fände spannend, noch einmal auf die konkrete Umsetzungsebene zu kommen und jetzt auf das Projekt mit Karton einzugehen.

Mirjam Bayerdörfer: Gern. Die Frage war – ähnlich wie bei 13 Kubikmetern Sand –, was wir dem Raum, der Übermacht der Architektur, der Weißheit der Wände und der Leere entgegensetzen können. So sind wir auf die Idee gekommen, eine neue Shedhalle in der Shedhalle zu bauen bzw. die existierende Shedhalle gemeinsam mit allen, die Lust haben, zu überbauen. Wir haben eine Bauleitung aus vier Künstler*innen zusammengestellt, die mit uns ein Konzept entwickelt haben: Baumaterial Karton, Baustellenordnung, Präsenzzeiten – zentral war vor allem, unter welchen Bedingungen Besucher*innen mitbauen können, welche Regeln es gibt und wo es eben auch keine Regeln gibt. Im Laufe von sechs Wochen wurden dann große Mengen an Karton, fast alles Recyclingkarton, durch die Bauleitung und die Besuchenden gemeinsam verbaut. Dabei gab es keinen Masterplan, keine Vorgaben, wo etwas entstehen soll oder welche Art von Bauten erlaubt sind oder nicht. So gab es jeden Tag eine neue Etappe, die nicht vorhersehbar war. Wer baut wo weiter? Wie viele bauen gleichzeitig? Wie viel entsteht? Welche Baukonzepte und Konstruktionsmodelle sind gültig? Mit der Zeit entstand so eine Art Mischung aus Landschaft und begehbarer Architektur.

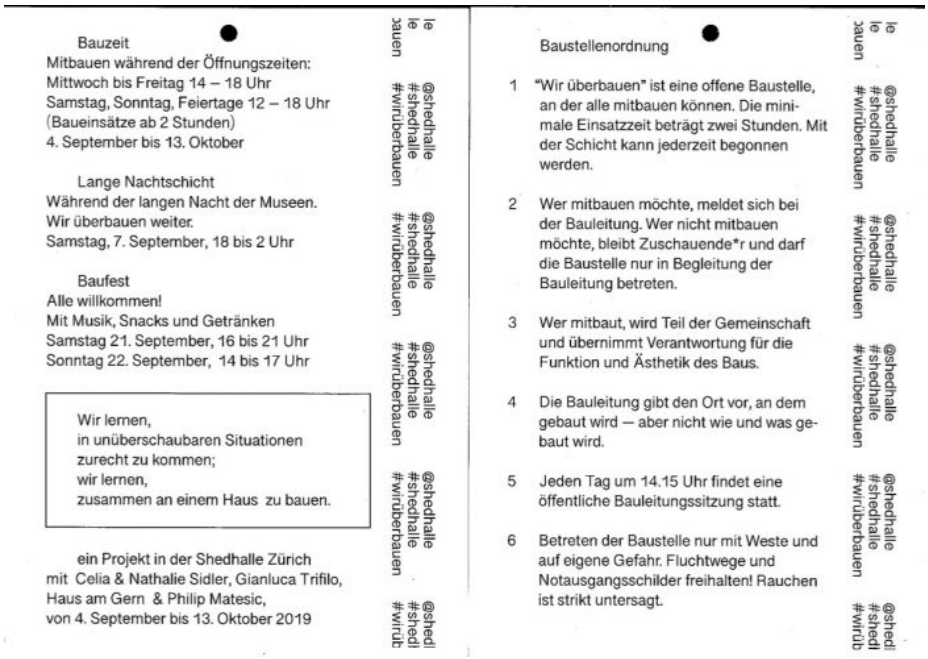
Und da könnte man wahrscheinlich wieder dasselbe sagen wie zum Sand, nämlich dass dieses unmittelbare Verständnis, worum es hier geht und was man machen kann, vorhanden ist. Man kann über diese unmittelbare Auseinandersetzung mit dem Material einsteigen oder man könnte es auch in einen Diskurs überführen.

Franz Krähenbühl: Genau. Beim Karton haben wir bereits versucht, einen

Schritt weiter zu gehen. Letztendlich sind wir auf dieses konstruktive Material gekommen, weil Sand wieder zu Grundstaub verfällt. Die Idee war, etwas weiterzubauen, auf das man reagieren muss. Die Idee der Nachhaltigkeit war insofern gegeben, als man nicht zu schnell bauen konnte, weil sonst alles zerfiel. Rein physisch hätte es sonst nicht gehalten. Der Überbau, den wir in diesem Projekt gegeben hatten, war diese Vorstellung von Bauraum, Stadtraum, das Gefühl von Überbauung, nicht mehr eine Übersicht zu haben. Deshalb haben wir auch „überbaut“ in dieser Wortschöpfung verwendet.

Mirjam Bayerdörfer: Hier muss ich ergänzen, dass das kein hochdeutsches Wort ist. Man kennt „Überbauung“ – als Wort für eine Siedlung nicht. Das ist sehr schweizerisch.

Franz Krähenbühl: Aber dieses „über“ war durchaus wichtig. Es gibt nicht mehr die Ordnung, sondern es gibt das „Über“ – dieses Über-Formen. Nicht die „Über“-Ordnung, sondern quasi die „Über“-Forderung. Das war das eine. Das andere war, dass wir das Regelwerk gemacht oder festgelegt haben, wie die Leute teilnehmen dürfen oder können. Wir haben die Regeln letztlich weicher umgesetzt als zuerst geplant. Fest stand eigentlich, dass die Leute sich mindestens zwei Stunden Zeit nehmen müssen, um zu bauen. Es sollte nämlich nicht so sein, dass Leute kommen, irgendwo einen Karton ankleben, dann wieder gehen und sagen, sie hätten etwas gemacht. Wir haben es fast etwas pathetisch aufgeladen und gesagt, dass es ein gemeinsames Bauen, ein gemeinsames Haus und eine kollektive Idee ist. Da steckte vielleicht fast eine sozialistisch anmutende Idee dahinter: Wenn man teilnimmt, wird man zu einem Teil der Gemeinschaft, man hat Verantwortung gegenüber den Nachfolgenden und für jene, die bereits gebaut haben. Es war schon fast wie ein Gesellschafts- oder ein Generationenmodell, das wir auf diesem Wege etwas hineingeflochten haben und einen möglichen Diskurs angedeutet haben, der in dem Fall noch nicht so deutlich war.



Bauzeit
Mitbauen während der Öffnungszeiten:
Mittwoch bis Freitag 14 – 18 Uhr
Samstag, Sonntag, Feiertage 12 – 18 Uhr
(Baueinsätze ab 2 Stunden)
4. September bis 13. Oktober

Lange Nachtschicht
Während der langen Nacht der Museen.
Wir überbauen weiter.
Samstag, 7. September, 18 bis 2 Uhr

Baufest
Alle willkommen!
Mit Musik, Snacks und Getränken
Samstag 21. September, 16 bis 21 Uhr
Sonntag 22. September, 14 bis 17 Uhr

Wir lernen,
in unüberschaubaren Situationen
zurecht zu kommen;
wir lernen,
zusammen an einem Haus zu bauen.

ein Projekt in der Shedhalle Zürich
mit Celia & Nathalie Sidler, Gianluca Trifilo,
Haus am Gern & Philip Matesic,
von 4. September bis 13. Oktober 2019

@shedhalle #shedhalle #wirüberbauen

Baustellenordnung

1 "Wir überbauen" ist eine offene Baustelle, an der alle mitbauen können. Die minimale Einsatzzeit beträgt zwei Stunden. Mit der Schicht kann jederzeit begonnen werden.

2 Wer mitbauen möchte, meldet sich bei der Bauleitung. Wer nicht mitbauen möchte, bleibt Zuschauende*r und darf die Baustelle nur in Begleitung der Bauleitung betreten.

3 Wer mitbaut, wird Teil der Gemeinschaft und übernimmt Verantwortung für die Funktion und Ästhetik des Baus.

4 Die Bauleitung gibt den Ort vor, an dem gebaut wird — aber nicht wie und was gebaut wird.

5 Jeden Tag um 14.15 Uhr findet eine öffentliche Bauleitungssitzung statt.

6 Betreten der Baustelle nur mit Weste und auf eigene Gefahr. Fluchtwege und Notausgangsschilder freihalten! Rauchen ist strikt untersagt.

Mirjam Bayerdörfer: Ich möchte noch etwas anfügen, was mir bei beiden Projekten – also dem mit dem Sand und dem mit dem Karton – sehr im Kopf geblieben ist, nämlich die Rolle von Kindern in dem Ganzen. Das hat einerseits sicher damit zu tun, dass Franz und ich beide Spiele und Spielregeln insgesamt schätzen, vor allem auch wenn sie in der Kunst auftauchen. Aber es führt auch wieder zur Frage nach Hemmschwellen und dem Umgang mit unbekannten Settings zurück. Bei der Kartonüberbauung habe ich es erlebt, dass vier, fünf Kinder allein in die Shedhalle hineingerannt sind. Die Mütter saßen draußen in der Sonne und sahen wenig Grund dafür, sich bei dem schönen Wetter drinnen aufzuhalten und an irgendetwas zu bauen. Die Kinder hingegen waren felsenfest davon überzeugt, dass sie hier sein und arbeiten müssen und haben das entsprechend eingefordert. Kinder werden also zu Katalysatoren bei der Frage: Wer überwindet eine bestimmte Art von Unsicherheit, wenn er mit

etwas Neuem konfrontiert ist und nicht weiß, wie das einzuordnen ist oder wie man sich dazu verhalten soll?

Franz Krähenbühl: An dem Setting war toll, dass stets zwei Bauleitungen vor Ort waren. Das waren jeweils zwei der vier Kunstschaffenden, mit denen wir das Konzept entwickelt hatten. Trotz eines Grundkonsenses bezüglich des Gesamtkonzepts gab es unterschiedliche Vorstellungen darüber, wie sie als Bauleitung agieren sollen und was dabei ihre Rolle ist. Ihr gemeinsamer Nenner war, die Leute abzuholen, sie zu begrüßen und mit ihnen zu diskutieren und auszuhandeln, worum es geht. Sie haben den Diskursraum geöffnet und die Leute auch etwas aus der Reserve gelockt. Sie haben mit ihnen darüber gesprochen, wie sie teilnehmen sollen und was ihre Rolle ist. Mitunter haben sie zwischen Eltern und Kindern vermittelt. Manchmal implizit, manchmal explizit handelten die Diskussionen von den Fragen, wer du bist, was dein Zugang zu Kunst ist, was dich hier eigentlich interessiert, was nicht und wie du teilnehmen kannst. Die zwei Kunstschaffenden, die konstant vor Ort waren, waren eine unglaublich aufwendige Form der Vermittlung. Gleichzeitig waren sie aber auch unglaublich kostbar, bereichernd und zugänglich.

*Als ich das Projekt besucht habe, habe ich es selbst gar nicht als Vermittlung wahrgenommen, sondern als integralen Teil des Projekts. Franz, du hast ja vorher den Begriff Gastgeber verwendet und gesagt, dass ihr euch als Gastgeber*innen verstanden habt. Das ist mir beim Kartonprojekt aufgefallen. Ich wurde sofort empfangen und als Nächstes, als ich eingewilligt hatte, mitzubauen, bin ich dann auch wirklich in die Pflicht genommen worden. Das war eine gegenseitige Verbindlichkeit, wie ich sie noch nie in einem Kunstraum erlebt habe. Gerade in Hinblick auf eine solche Verbindlichkeit könnten wir vielleicht abschließend noch kurz euer aktuelles Projekt ansprechen.*

Mirjam Bayerdörfer: Ja, gern. Das aktuelle Projekt heißt *Familienmodelle*. Es funktioniert wie ein Dach, unter dem verschiedene Elemente vereinigt werden, die auch schon im letzten Jahr vorhanden waren. *Familienmodell*e macht thematisch eine Klammer und lässt Sachen gleichzeitig im Raum passieren, die aber jeweils eine ganz unterschiedliche Logik haben. Wir haben einen Vorschlag von den Künstlerinnen Françoise Caraco und Cora Piantoni aufgegriffen und ausgebaut. Ein Bestandteil ist eine Art künstlerische Recherche.

Ein anderer Bestandteil davon ist eine Art Übersetzungssetting, das Franz und ich in die Welt gesetzt haben. Wir haben freiwillige Leute aus der Umgebung gebeten, von ihren Familien zu erzählen. Die Erzählungen haben wir wiederum an Künstlerinnen und Künstler mit dem Auftrag weitergegeben, daraus Wandbilder in Fresko-Technik zu erstellen. Aktuell füllen sich die Wände der Shedhalle mit zu Bildern gewordenen Familiengeschichten – 360 Grad. Das heißt, wir haben wieder eine Art Baustelle im Raum, diesmal mit Geschichten-Bildern. Dazu kommen die Gesprächssituationen selber. Wir haben mit vielen Menschen über ihre Familien gesprochen, das wurde teilweise aufgenommen und teilweise nicht. Ein Wunsch ist, dass dieser Dialograum in der Ausstellung weiter existiert. Eine weitere Künstlerin hat das Mobiliar dafür geschaffen. Das letzte Element ist eine Kooperation mit dem Dachverband Regenbogenfamilien. Dieser setzt sich für verschiedenste Familienmodelle im Sinne von rechtlicher und auch sonstiger Beratung ein. Ein Teil der Angebote und Aktivitäten des Vereins wurden für die Zeit der Ausstellung in die Shedhalle verlegt. Zum ersten Mal ist ein Projekt auch in engem Austausch mit dem naheliegenden GZ und der Offenen Jugendarbeit entstanden. Wir haben es geschafft, Vertreter beider Organisationen relativ früh in die Planung miteinzubeziehen.

Und auch inhaltlich einzubeziehen, oder? Konnten sie auch Beiträge machen?

Mirjam Bayerdörfer: Beiträge im Sinne davon, zu überlegen, was für sie in Frage kommt. Das GZ hat beispielsweise einen Ausflug in die Shedhalle angeboten: Vor Ort hatten sie eine Geschichtenerzählerin engagiert, die ausgehend vom Thema Familie Programm gemacht hat. Ganz explizit für „ihr“ Publikum, für Kinder und Erwachsene, die im GZ Standardbesucher*innen sind. Mit der Offenen Jugendarbeit ist es anders gelaufen: Sie haben sich in die Gruppe der Erzähler*innen eingebracht, und haben so einen starken Bezug zum ganzen Projekt entwickelt. Sie kommen regelmäßig vorbei, um anzuschauen, was für Bilder aus ihren Geschichten entstanden sind.

Franz Krähenbühl: Bereits im Vorfeld sind wir mit ihnen zusammengesessen

und haben uns darüber unterhalten, in welchem Setting Jugendliche am ehesten aus ihrer Familie erzählen würden. Da haben sie wichtige Inputs gegeben, wie beispielsweise das Gesprächssetting sein sollte. Als wir versehentlich eine Doppelbuchung mit Erzählenden hatten, sprang spontan der Mitarbeitende der Offenen Jugendarbeit ein, der jeweils die Jugendlichen begleitete und seine Geschichte erzählte. Dieses Überschwappen von der Formalzusammenarbeit zum Inhaltlichen kommt auch vor.

… Womit wir auch wieder bei der Durchlässigkeit wären, von der wir zu Beginn gesprochen haben. Im Moment seid ihr aber mit einem ganz anderen Problem konfrontiert, da die Shedhalle ja von März bis mindestens Juni 2020 aufgrund der Corona-Maßnahmen geschlossen ist. Anstatt nun weiter auf das nicht-abgeschlossene Projekt einzugehen, möchte ich euch einladen, uns Bilder oder auch Erkenntnisse nachzuschicken, die wir in den Artikel mit hineinnehmen können.

//Dilara Akarçeşme //Sebastian Linz

Practice _ „In einer Gesellschaft, in der sich Weltbilder schließen, muss man auf Öffnung setzen“

Sebastian Linz im Interview mit Dilara Akarçeşme

Sebastian Linz ist Kulturmanager und Kurator und seit 2018 künstlerischer Leiter der ARGEkultur. Seine beruflichen Erfahrungen in Deutschland und Österreich ermöglichen ihm einen multiperspektivischen Blick auf die Salzburger Kunst- und Kulturszene. Neben programmatischen und strukturellen Eigenschaften und Visionen, die er für das Haus hat, thematisiert er im Interview verschiedene Aspekte von Teilhabe, etwa Diversifizierung.

Was bedeutet für dich „Kultur für alle“ und wie wird in der ARGEkultur kulturelle Teilhabe umgesetzt?

> „Kultur für alle“ ist ein Schlagwort aus den 70er Jahren. Neben meiner Tätigkeit in der ARGEkultur bin ich gerade am Bewerbungsverfahren meiner Heimatstadt Nürnberg als Kulturhauptstadt 2025 beteiligt. Hermann Glaser war dort in den 70er Jahren als Kulturreferent tätig und hat diese Forderungen „Kultur für alle“ und „Bürgerrecht Kultur“ maßgeblich geprägt. Daraus sind in Nürnberg Kulturläden, sogenannte soziokulturelle Zentren hervorgegangen, die sich seit den 80er Jahren aber institutionell, strukturell und auch personell nicht mehr stark verändert haben, weshalb großer Reformbedarf besteht. Wir haben kürzlich u.a. mit der Leitung des Bewerbungsbüros und Vertreter*innen der Kulturläden genau über diese Forderung und deren Bedeutung diskutiert. Trotz unterschiedlicher Ansichten haben wir festgestellt, dass sie sehr stark von einem normativen Kulturverständnis ausgeht. Es wird von einem gewissen Kanon ausgegangen, was als Kultur definiert ist, die allen zur Verfügung gestellt werden soll. Das ist aber ein eindimensionaler Prozess der Vermittlung. Dieses Verständnis ist noch stark geprägt von der Kunst- und Kulturdiskussion aus den 60er Jahren. Aus diesem Grund bin ich mir nicht sicher, ob dieses Stichwort „Kultur für alle“, das historisch so imprägniert ist, überhaupt auf die Gegenwart anwendbar ist. Es geht nämlich darum, herauszufinden, was Kultur für eine diverse (Stadt-)Gesellschaft ist. Es geht um die Fragen, wie man in einer Stadt zusammenlebt, die diverse Communities, diverse „Wirs“ und diverse Gemeinschaften umfasst. Es gilt sicher nicht mehr der Gedanke: „Wir bieten etwas an und möglichst viele sollen dazukommen, weil unser Angebot sowieso toll ist.“ Kulturarbeit muss ein Lernprozess der Verständigung sein, wobei Verständigung nicht mit Versöhnung zu verwechseln ist. Es geht wirklich um die Frage, wie man zusammenlebt und was Kultur ist. Bei einem so großen Kulturbegriff würde ich ansetzen.

Wie wird dieser Begriff in der ARGEkultur umgesetzt?

Als Veranstaltungs- und Produktionshaus ist die ARGEkultur ein angebotsorientiertes Haus. So wurde sie gedacht und so hat sie sich seit dem Umzug in dieses Gebäude vor 15 Jahren entwickelt. Seit zwei Jahren ist es meine Aufgabe, das Haus einerseits in dieser Form weiter zu bespielen und gleichzeitig hinsichtlich Teilhabe und Partizipation, etwa auf Projektbasis, anders zu denken. Das sind ganz wesentliche Aspekte. Wir haben 350 Veranstaltungen mit 40.000 bis 45.000 Besucher*innen im Jahr. Dazu haben wir 13 feste und viele wechselnde Hausnutzer*innen-Gruppen, sodass hier ca. 120 Leute arbeiten. Rechnet man das Restaurant dazu, besuchen die ARGEkultur 130.000 bis 150.000 Menschen pro Jahr. Diese Zahl entspricht der Salzburger Stadtbevölkerung.

Innerhalb des Programms können wir natürlich nicht in allen Bereichen auf Partizipation setzen. Es gibt aber sehr klare Bereiche, in denen wir das unbedingt tun müssen und können. In gewisser Weise steht Vielfalt über diesem Haus und spiegelt sich auch in der Verschiedenheit der Veranstaltungen wider. Also die Sparten bzw. Bereiche, wie ich sie eher nenne, betreffend: Kabarett, Musik, Theater und so weiter.

Die Vielfalt zeigt sich auch mit Blick auf die vielen unterschiedlichen Akteur*innen, die hier produzieren, veranstalten und Kunst und Kultur machen. Meines Erachtens blieb in den vergangenen Jahren jedoch – aus sehr nachvollziehbaren Gründen – das Dialogische zwischen den Veranstaltungen unberücksichtigt. Wir haben beispielsweise sehr klar ausdifferenzierte Zielpublika. Es gibt etwa ein klar definierbares Kabarett- oder Theaterpublikum, das sich seinerseits wiederum in einzelne Publika, die sich jeweils bestimmten Künstler*innen zuordnen lassen, splittet. Diese „Teilpublika“ werden dann zum Beispiel, im Hinblick auf Zielgruppenmarketing, sehr genau bespielt. Das führt letztendlich dazu, dass sich jedes Publikumssegment in einer Filterblase befindet und oft nicht einmal wahrnimmt, dass in diesem Haus auch andere Sachen stattfinden. Das Inter- oder Transdisziplinäre spielte, obwohl es immer als Anspruch formuliert wurde, in der Vergangenheit kaum eine Rolle. Das hat sich bis in die Betriebsstruktur und das Denken der einzelnen Mitarbeiter*innen hineingefräst. Wenn wir einen Kabarettabend hatten, wurde beispielsweise sehr drauf geachtet, dass eine der Veranstaltung entsprechende Musik im Foyer gespielt wird. Es durfte nur Jazz gespielt werden, weil man einem Kabarett-Publikum keinen queeren Hip-Hop-Song zumuten könne. Man kann allen alles oder zumindest sehr vieles zumuten, denke ich. In einer Gesellschaft, in der sich die Weltbilder schließen, muss man auf Öffnung setzen. Deswegen sind das Dialogische, das Kuratierte und das Programm als Ganzes viel wichtiger als einzelne Veranstaltungen. Dadurch entstehen Zwischenräume, in denen die Begriffe kulturelle Bildung und Vermittlung eine Rolle spielen.

Welche Rolle spielt dabei Kulturvermittlung?

Ich sage bewusst nicht Kulturvermittlung, sondern Vermittlung bzw. Ver-mitte-lung. Ich versuche nämlich einen Vermittlungsbegriff zu etablieren, der ohne den Kulturbegriff auskommt, da darin noch immer mitschwingt, dass man Kultur A an Publikum B vermittelt. Da steckt etwas Edukatives und Lehrerhaftes darin. Das ist zwar auch wichtig, aber mir geht es im Sinne eines Dialogs darum, Ver-mitte-lung näher anzusehen. Nämlich zu eruieren, was die gemeinsame Mitte der Personen ist, die in einem gewissen Raum an

einem gewissen Projekt beteiligt sind. Dabei geht es nicht um den kleinsten gemeinsamen Nenner, sondern um das größte gemeinsame Vielfache. Ich würde Ver-mitte-lung wirklich so begreifen, dass man in einem reziproken Prozess lernt, miteinander klarzukommen. Und dazu gibt es eine Reihe von Projekten.

Kannst du Beispiele nennen?

Das sind teilweise eigene Projekte und teilweise solche, an denen wir uns beteiligen. Beim Projekt schnitt # stellen von gold extra, wo wir institutioneller Partner sind, hat das zum Beispiel wunderbar funktioniert. Hier wurde es wirklich geschafft, in Kooperation mit dem Media Lab der Universität Mozarteum und der Neuen Mittelschule Lehen auf Augenhöhe ein Mixed-Reality-Game zu entwickeln und die Projektpartner*innen haben wahnsinnig viel voneinander gelernt. Ich finde, das ist ein unglaublich gutes Best-Practice-Beispiel.

Ein anderes Beispiel ist der ARGEclub. In Kooperation mit der Arbeiterkammer Salzburg sowie der Neuen Mitteschule Maxglan II haben zwei Projektleiterinnen, Lucie Sillner und Mirjam Bauer, seit Dezember 2019 ein performatives Projekt mit 25 Schüler*innen erarbeitet – und sich dabei auch immer wieder Impulse aus dem Programm und – in Workshops – von den Künstler*innen der ARGEkultur geholt. Das Stück sollte eigentlich im Juni gezeigt werden – Covid-19-bedingt gab es dann aber eine digitale Version.

Dann gibt es den Bereich der Kulturvermittlung im klassischen Sinne. Wir haben den Diskursbereich, also das ganze Instrumentarium an Publikumsgesprächen, Artist Talks oder Einführungsgesprächen stark hochgefahren.

Insgesamt versuchen wir, uns über solche Projekte unserer Vision, der Ermöglichung von Teilhabe, zu nähern. Natürlich muss sich ein solches Ziel auch in den Strukturen widerspiegeln. Da sind uns vorerst aber Grenzen gesetzt. Ich kann keine*n langjährige*n Mitarbeiter*in kündigen, weil ich eine Person mit Migrationshintergrund einstellen möchte. Es gibt in den nächsten Jahren aber einige Leute, die in den Ruhestand gehen und da müssen wir dann sehr darauf achten, dass Leute kommen, die auch unsere diverse Gesellschaft repräsentieren.

Aus einigen Programmheften lässt sich herauslesen, dass sich die ARGEkultur der Diversifizierung verschrieben hat. Gibt es Diversity-Ansätze, mit denen ihr arbeitet, oder werden zum Beispiel Quoten diskutiert?

Diese Diskussionen gibt es vor allem auf der Programmebene, aber wir haben keine Quoten festgesetzt. Es handelt sich hierbei um eine kuratorische Frage. Wir bemühen uns beispielsweise sehr stark um ein relativ ausgeglichenes Geschlechterverhältnis, was im Detail gar nicht so einfach ist. Man muss schon darauf achten, dass man Künstler hält, die das Publikum interessieren und leider ist es in Österreich so, dass der Musikbereich männlich dominiert ist. Ich bekomme täglich zwischen 20 und 30 Konzertanfragen, die zu 80 Prozent aus rein männlich besetzten Rock-Bands bestehen. Aber weil wir mit 30 bis 35 Konzerten im Jahr relativ begrenzt arbeiten, kann man durchaus Schwerpunkte setzen. Ich habe

sicherlich bereits den einen oder anderen verärgert, weil ich ihm nicht zugesagt habe, und stattdessen lieber rein oder überwiegend weibliche Acts programmiert habe. Die Programmierung ist eine Gratwanderung zwischen dem Halten von Künstlern und dem Akquirieren von neuen, vor allem weiblichen, queeren, migrantischen und postmigrantischen Künstler*innen.

Im Bereich Kabarett ist die männliche Dominanz noch viel eklatanter. Hier etwas zu verändern, ist auch deshalb eine große Herausforderung, weil das Kabarett für uns wirtschaftlich funktionieren muss. Der Bereich ist sehr marktabhängig, und da beiße ich mir bisher die Zähne aus.

*Und wie sieht es bei den Mitarbeiter*innen aus?*

Auf der Strukturebene sind wir, von der Geschäftsführung bis zu den Ordner*innen, insgesamt 43 Mitarbeiter*innen auf 14 Vollzeit-Äquivalenten, wobei wir alle in Teilzeit arbeiten. Viele von den 13 Festangestellten sind teilweise seit fast 30 Jahren beschäftigt und die Anstellungen sind hinsichtlich Geschlecht tatsächlich paritätisch besetzt.

Was die Inklusion von beeinträchtigten Menschen angeht, haben wir eine festangestellte Person und eine Person im Vorstand und sind damit über der gesetzlich vorgegebenen Quote. Was Inklusion bei Neuanstellungen angeht, müssen wir natürlich immer auch die Notwendigkeiten des Betriebs ansehen: Im Bereich Veranstaltungstechnik hat dieses Jahr ein neuer Lehrling angefangen, und dort kann ich zum Beispiel niemanden im Rollstuhl einstellen, da das für diesen Ausbildungsberuf nicht geeignet wäre.

Was Diversität in den Strukturen angeht, haben wir ganz klar großen Nachholbedarf. Das versuchen wir durchaus bei der Einstellungspolitik, zum Beispiel bei geringfügig Beschäftigten oder in Zukunft bei Neueinstellungen für festen Mitarbeiter*innen, zu berücksichtigen.

Diese ganzen Fragen hinsichtlich Programm und Struktur stehen aber noch in einem größeren Zusammenhang: Wir sind das einzige Kulturunternehmen in Österreich, das gemeinwohlbilanziert ist. Es geht dabei um Themen wie ökologische Nachhaltigkeit, Transparenz, Mitentscheidung, soziale Kriterien oder Gleichberechtigung. Diese Aspekte stellen wir strukturell im Gemeinwohlökonomie (GWÖ)-Bericht fest und daraus ergeben sich dann die Arbeitsfelder, in denen wir tätig werden müssen. Wir reden nicht über Quoten, aber wir identifizieren damit unsere Stärken und Problemfelder. Wir sind ein Verein mit einer gemeinnützigen GmbH. Auf Vereinsebene machen wir im Vorstand die Strategiearbeit. Das heißt, wir haben eine Vision, leiten davon eine Strategie ab und setzen sie dann im operativen Bereich in der Geschäftsführung um. Da fließen die Ergebnisse der GWÖ ein. Gleichzeitig machen wir Workshops mit unseren Mitarbeiter*innen, in denen wir zum Beispiel darüber brainstormen, was wir im täglichen Betrieb tun können, um unsere Ökobilanz zu verbessern. So fließen auch die Themen Diversität, Gleichberechtigung und Inklusion ein. Insofern gibt es einen Diskurs, der sich nicht am Begriff Quote festmacht, sondern über die Gemeinwohlökonomie läuft.

Der Begriff Quote ist vermutlich etwas negativ besetzt.

Das finde ich nicht. Ich war lange Zeit der Meinung, dass sich Qualität durchsetzt, das ist aber nicht so. Geschlecht und Hautfarbe setzen sich durch. Gerade im Theaterbereich, zum Beispiel in Karlsruhe, gibt es recht avancierte Bemühungen in diesem Bereich, wie etwa die Schauspieldirektion unter Anna Bergmann, die für eine Spielzeit nur weibliche Regisseurinnen verpflichtet und die ganze Dramaturgie weiblich besetzt hat. In Zürich haben die Gessnerallee und das Theater Neumarkt beide jeweils Dreierleitungen bestehend aus Frauen. Ich bin sozusagen als weißer Cis-Mann vor zwei Jahren in diese Leitungsposition gekommen und diese Diskussionen gab es hier natürlich auch.

Wie ist das Publikum beschaffen?

Das Publikum ist überwiegend weiß und bürgerlich. Da unsere letzte Publikumsbefragung 2007 stattfand, haben wir kürzlich wieder ein sozialwissenschaftliches Forschungsbüro in Wien mit einer Besucher*innen-, aber auch mit Nicht-Besucher*innen-Befragung beauftragt.

Wir haben auch Studierende zu ihrem Verhältnis zur ARGEkultur befragt und die Ergebnisse sind sehr spannend. Es hat sich herausgestellt, dass Studierende für Kultur im weitesten Sinne nur 21 Euro pro Monat zur Verfügung haben. Das kann man knapp auf folgende Formel bringen: Sagen wir, ich bin Student und jage von acht Uhr morgens bis acht Uhr abends ECTS-Punkte auf der Uni. Ich wohne in einem Studentenheim außerhalb der Stadt, wo ab zehn Uhr nachts kein öffentlicher Verkehr mehr hinfährt. Ich stehe vor der Entscheidung, ob ich abends in die ARGEkultur gehe, um ein Konzert von Nino aus Wien zu besuchen und dann nicht mehr nach Hause kommen zu können, obwohl ich am nächsten Tag um sechs Uhr früh aufstehen muss, um rechtzeitig zur Uni zu kommen; oder ob ich nach Hause gehe, um bei Netflix einzuschlafen. Die Antwort ist: Netflix. Diese Formel enthält alles, worum es bei den Studierenden als Zielpublikum geht: Mietpreise, Wohnort, öffentlicher Personennahverkehr, Budget, Digitalisierung, Bologna. Das Programm, das wir anbieten, ist die einzige Schraube, an der wir drehen können, um es an deren kulturelle Bedürfnisse anzupassen und sie zum Kommen zu bewegen. Die anderen Bereiche betreffend sind wir zwar nicht machtlos, aber wir müssen sehr kreativ in der Frage sein, wie wir damit umgehen. So viel zu den Studierenden.

Obwohl es nur zehn Prozent der jährlichen Veranstaltungen sind, ist der Bereich Kabarett das der kommerziellste bzw. wirtschaftlich relevanteste in der ARGEkultur. Hier gibt es einen ganz deutlichen Fokus auf ein weißes, älteres, bürgerliches und vor allem zahlungskräftiges Publikum. Das ist für die wirtschaftliche Stabilität und Verankerung der ARGEkultur in weiten Teilen der Bevölkerung durchaus relevant. Man wird allerdings sehen, ob und wie sich das durch Corona möglicherweise ändern wird.

Wir versuchen daher auch immer stärker, andere Publika anzusprechen und das funktioniert über Dialog und Partizipation. Manchmal funktioniert es auch überhaupt nicht. Es geht aber um Trial und Error, darum, Dinge wiederholt zu versuchen und wenn sie scheitern, sie abermals zu versuchen und nicht abzubrechen, bis etwas ankommt. – Ein Beispiel: Wir haben im letzten Jahr gemeinsam mit der Arbeiterkammer Salzburg unter deren Label AKyoung ein großes Hip-Hop-Konzert mit Eunique, KeKe und T-Ser veranstaltet und 300 Freikarten an Jugendliche aus sozial benachteiligten

Milieus verteilt. Davon sind die wenigsten gekommen – nicht zuletzt, weil wir in vielen Aspekten Fehler gemacht haben, aus denen wir erst mal lernen mussten. Dieses Jahr wollten wir mit Hayiti, Hunney Pimp und Bibiza erneut ein großes Konzert machen und dabei die Fehler des letzten Jahres vermeiden – ob das geklappt hätte, können wir Corona-bedingt dann eben erst im nächsten Jahr sehen.

Was natürlich hinzukommt, ist, dass wir ein sehr sprachbasiertes Haus sind. Wir würden gerne Maßnahmen wie Übertitelungen bei Veranstaltungen setzen, aber das ist ein personeller und finanzieller Aufwand, der massive Zusatzförderungen benötigen würde. Programme wie in Deutschland den 360° Fonds der Bundeskulturstiftung, der so etwas ermöglicht, gibt es hier noch nicht.

Bevor du nach Salzburg gekommen bist, warst du lange in Deutschland, vor allem in Bayern tätig. Kannst du aus vergleichender Perspektive beschreiben, wie du die Kulturlandschaft in Stadt und Land Salzburg erlebst?

Ich habe natürlich eher eine Salzburg-Stadt-Perspektive. Die freie Kulturszene hat ihren historischen Ursprung in der großen ARGE-Rainberg-Bewegung, die zum jetzigen Haus geführt hat. Die Geschichte der ARGEkultur ist die einer beinahe klassischen Institutionalisierungs- und Professionalisierung. Eine basisdemokratische Bewegung, die sich irgendwann zu einer Immobilie mit einer Chefetage entwickelt hat. Ein Übergang von mobil zu immobil. Am Rainberg hatte die ARGE 24000 m2, die alte ARGE (Kulturgelände Nonntal) hatte 1100 m2 und wir haben 2100 m2. Das Haus und das gesamte „Projekt“ ist insgesamt signifikant kleiner als das Ursprungsprojekt. Das heißt, der erste Institutionalisierungsschritt, also die Gründung der alten ARGE war gleichzeitig für die absolute Mehrzahl der damaligen Protestierenden ein Exklusionsmechanismus, weil sie einfach nicht hineingepasst haben. Das war gleichzeitig ein weiterer Gründungsmoment für die Salzburger Kultur. Als Resultat haben sich nämlich all diese Kulturschaffenden seit den 80er Jahren über die ganze Stadt verstreut und eigene Institutionalisierungsprozesse in Gang gesetzt. Das heißt, dass Salzburg eine stark institutionalisierte, man könnte auch fast sagen festgefahrene Kulturlandschaft hat. Das Publikum ist dahingehend auch sehr ausdifferenziert und segmentiert. Wir versuchen dem ein Stück weit entgegenzuwirken, einen anderen Kurs zu fahren, indem wir sagen, dass wir die ARGEkultur als Third Space weiterentwickeln wollen und nicht nur ein Konsumations- und Abspielhaus sein wollen. Das steht natürlich ein bisschen quer gegen die Spezialisierung.

Was sind deine Visionen für die Zukunft der ARGEkultur?

Wissend darum, dass es dazu viel Arbeit, Geld und bauliche Veränderungen braucht, wäre meine Vision die eines offenen Hauses, das eine inhaltliche Schärfe hat und möglichst vielen Leuten einen Ort bietet, der frei von Konsumationszwang ist. Sowohl im Gastronomie- als auch im Kulturbereich. Es soll ein Third Space sein, der eine gute Balance zwischen einem betriebswirtschaftlichen Konzept und einer Öffnung in die Stadt hat. Meine Vision wäre, die ARGEkultur als ein Haus zu etablieren, in der Gesellschaft und Stadtgesellschaft verhandelt werden.

//Marcel Bleuler //Alexander Koch

Practice _ Neue Auftraggeber: Wenn Menschen ganz konkret etwas von der Kunst wollen

Marcel Bleuler im Gespräch mit Alexander Koch über die Potenziale einer Kunstproduktion im Bürger*innen-Auftrag

Die Gesellschaft der Neuen Auftraggeber in Deutschland realisiert künstlerische Projekte, die auf Initiative der Zivilbevölkerung entstehen. Unter der Leitung von Alexander Koch findet derzeit eine fünfjährigen Pilotphase statt, die von der Kulturstiftung des Bundes und mit Unterstützung der Fondation de France gefördert ist. In unterschiedlichen, meist strukturell benachteiligten Regionen erarbeitet das insgesamt über 20-köpfige Team aus Mediator*innen, Koordinator*innen und Mitarbeiter*innen gemeinsam mit Bürger*innen und namhaften Kunstschaffenden orts- und kontextbezogene Projekte. Einschränkungen in Bezug auf künstlerische Sparten gibt es dabei keine. Gemeinsam ist den Arbeiten, dass sie soziale Dringlichkeiten mit künstlerischen Methoden anzugehen suchen.

„Zuerst einmal hören wir zu, was die Bedarfe der Bürger*innen sind“

2007 hast du den Neue Auftraggeber e.V. mitbegründet und leitest seit 2017 die Gesellschaft der Neuen Auftraggeber in Deutschland. Ist es richtig zu sagen, dass es sich dabei um eine kulturpolitische Bewegung handelt, die in verschiedenen Ländern stattfindet? Oder wie erklärst du einer Person, die nichts von der Sache weiß, worum es dabei geht?

> Die Neuen Auftraggeber wurden erfunden von François Hers, einem belgisch-französischen Künstler, der sich 1990 die Frage stellte, warum Künstler*innen eigentlich trotz aller Ausbruchs- und Aufbruchsbewegungen im 20. Jahrhundert mit ihrer Praxis letztlich in Museen und Galerien endeten, anstatt tatsächlich auch eine gesellschaftliche Wirkungskraft jenseits dieser sehr abgezirkelten Räume zu entfalten. Ein Grund dafür bestand in seinen Augen darin, dass in kapitalistischen Gesellschaften Kunst in der Regel als ein Angebot entsteht, das Künstler*innen aus innerer Notwendigkeit heraus erstellen, und für das es dann eine Nachfrage gibt oder nicht. Und Kunstvermittlung – auf Französisch „médiation“ – findet nur postfaktum statt, also erst dann, wenn bereits etwas da ist, das sich an die Öffentlichkeit vermitteln lässt. Diesen gesamten Prozess der Entstehung und Vermittlung wollte François Hers um 180 Grad umkehren.

Er forderte also, dass man Kunst ausgehend von der Nachfrage produziert?

> Ausgehend von ihrer Notwendigkeit für die Bürger*innen, ja. Es geht um die Frage, welchen Handlungsbedarf es in einer Gesellschaft gibt, in welche

kulturelle Produktion eine Gemeinschaft investieren will, und wer darüber entscheidet. Nachfrage bedeutet hier, dass Menschen ganz konkret etwas von der Kunst wollen. Und das heißt für uns als Kunstprofis, dass wir erst mal zuhören, was eigentlich ihre Bedarfe sind, um dann zu sehen, wie wir mit unseren Mitteln und Kompetenzen, die wir über Jahrhunderte erworben und erstritten haben, vor Ort auf diese Herausforderung antworten können. Wie das funktionieren kann, beschrieb Hers 1990 mit dem Protokoll der Neuen Auftraggeber.

Wo findet man das Protokoll?

Auf allen unseren Websites. *(1)

*Und es beschreibt die Schritte, wie man im Austausch mit Bürger*innen Kunstprojekte entwickelt?*

Das Protokoll beschreibt die Beziehungen zwischen Akteur*innen, die aus freiem Willen zusammenkommen mit dem Ziel, ein Kunstwerk entstehen zu lassen. Es beschreibt einen Prozess, bei dem Bürger*innen artikulieren, was sie brauchen und wünschen, und dies als einen Auftrag formulieren, mit dem sie dann an Künstler*innen herantreten. Den Künstler*innen schlägt das Protokoll vor, sich solche Aufträge anzuhören und ihre Erfahrungen und Möglichkeiten einzubringen, um adäquat auf einen Auftrag zu antworten. Und es schlägt Kunstvermittler*innen, die sonst zwischen Werken und Publika vermitteln, vor, dabei die Rolle von Mediator*innen einzunehmen, damit Bürger*innen und Künstler*innen zusammenfinden und eine produktive Binnen-Beziehung entwickeln können. Das Protokoll beschreibt auch die nötigen Rahmenbedingungen, die Politiker*innen schaffen können, damit dieser Prozess funktioniert. Es legt aber auch fest, dass es im Auftragsprozess keine äußere Autorität gibt. Das ist ganz wichtig. Wenn Bürger*innen einen Auftrag vergeben, kann keine höhere Instanz über ihre Köpfe hinweg entscheiden, was da gemacht wird. Das ist auch der entscheidende Faktor, warum wir erfolgreich sind. Weil die Leute genau verstehen, was Ownership bedeutet, auch wenn sie das Wort vielleicht vorher noch nie gehört haben. Es ist ihr Projekt, ihr Kunstwerk, das da entsteht.

*Was genau ist mit Mediator*innen gemeint?*

Mediator*innen sind diejenigen, die Brücken bauen zwischen Bürger*innen, gleich welchen Hintergrundes, und den Expert*innen, also Künstler*innen, Architekt*innen, Musiker*innen usw. Die Mediator*innen werden von Menschen kontaktiert, die eine Initiative ergreifen wollen, um mit den Mitteln der Kunst ihrem Interesse Sichtbarkeit zu geben, vielleicht einen Konflikt zu transformieren, eine Vision zu finden, die ihnen fehlt, Fragen der eigenen sozialen Existenz aufzuwerfen oder zu manifestieren.

Das heißt, die Leute müssen informiert darüber sein, dass es die Neuen

Auftraggeber gibt?

Richtig. Und das sind sie in aller Regel, wenn es ein erstes Projekt in einer Region gibt. Dann geht das sehr schnell. Zwei Zeitungsartikel in der lokalen Presse, und die Leute rufen tatsächlich an. Der Bedarf ist größer, als man denken würde. Ich nenne mal ein Beispiel: Der Leiter einer Leichenhalle in einem Krankenhaus rief einmal François Hers an und sagte: „Wir möchten einen Künstler damit beauftragen, unsere Leichenhalle umzugestalten." Hers wollte ihn testen und sagte: „Dann nehmen Sie sich halt einen Innenarchitekten, wenn sie die Halle umgestalten müssen." Der Leiter aber insistierte und sagte: „Es geht hier um die Frage des Übergangs zwischen Leben und Tod. Nur ein Künstler kann dafür eine Form finden." Er war kein Experte für Kunst, hatte aber ein sicheres Gefühl dafür, dass eine so existenzielle Fragestellung nach einer künstlerischen Antwort sucht. François Hers hat sich auf die Sache eingelassen und mit Ettore Spalletti einen hervorragenden italienischen Künstler gefunden, der die Leichenhalle in einen einzigartigen Ort verwandelt hat. Eine Art abstrakte Kapelle des späten 20. Jahrhunderts. So passiert das. Bürger*innen kommen mit konkreten Anliegen und sagen: „Alleine wüssten wir jetzt nicht, wie man dem Gestalt gibt, und deshalb rufen wir euch an, damit ihr uns mit einer Künstlerin oder einem Künstler in Kontakt bringt, der geeignet wäre, auf die Herausforderung, die wir hier sehen, mit einem Projektentwurf zu antworten."

Dann könnte man also auch für eine ganz persönliche Sache einen Auftrag vergeben, oder muss ein Projekt ein „Gemeinwohl" in sich tragen?

Das Protokoll der Neuen Auftraggeber beschreibt, dass die Auftraggeber*innen in der Lage sein müssen darzustellen, warum ihr Anliegen von gesellschaftlichem Interesse ist, sodass die Gemeinschaft auch investieren soll. Denn das ist eine wichtige Frage: Wer legitimiert eigentlich, dass Steuer- oder Stiftungsgelder für eine künstlerische Produktion eingesetzt werden? Bei uns ist es essenziell, dass die Bürger*innen als aktive Mitgestalter*innen einer demokratischen Öffentlichkeit sagen: „Dies hier ist ein Anliegen, von dem wir glauben, dass es für das gesellschaftliche Leben von Relevanz ist." Und wenn sie die Mediator*innen davon überzeugen, dass dem so ist, dann begleiten wir den gesamten Prozess, einschließlich der Finanzierung. Das ist ganz wichtig zu sagen. Auftraggeber*innen müssen bei uns für eine Produktion kein Geld mitbringen.

Dann seid ihr also so etwas wie eine Anlaufstelle und bietet eine Art Service?

Generell ist es so etwas wie ein neuer Public Service, ja. Ein Service, den wir der Gesellschaft zur Verfügung stellen. Wir haben das Know-how und die Verfahrenstechnik, und im besten Fall haben wir auch die finanziellen Mittel oder wir beschaffen sie. Die Künstler*innen, die dann in die Projekte reinkommen, sind aber keine Dienstleister*innen. In diesem Punkt ist das Protokoll sehr explizit: Künstler*innen bringen ihre Kompetenz ein und auch ihre künstlerische Freiheit. Sie sagen: "Ok, meine Antwort auf dieses Problem wäre soundso. Das ist mein Entwurf." Und wenn die Bürger*innen sagen: „Einverstanden. Das würden wir gerne produzieren", dann wird es auch umgesetzt. Wenn sie aber sagen: „Das entspricht überhaupt nicht unseren Vorstellungen", dann wird weitergesucht, auch nach anderen

Künstler*innen. Es ist also nicht so, dass Künstler*innen einfach die Erfüllungsgehilfen des Bürger*innenwunsches sind.

*Hast du schon mal erlebt, dass sich die Ideen oder auch die Interessen von Kunstschaffenden durch den Austausch mit Auftraggeber*innen grundlegend verändert haben?*

Ja, häufiger: Matali Crasset zum Beispiel, eine französische Systemdesignerin, die eine relativ breite Praxis hat. Sie wurde von zwei Lehrerinnen in einer kleinen Dorfschule in Nordfrankreich für ein Buchprojekt angefragt. Während des Mediationsprozesses stellte sich heraus, dass die Lehrerinnen und die Schule eigentlich ein ganz anderes Problem hatten, dass nämlich das Schulgebäude total veraltet war. Daraufhin sagte die Mediatorin: „Warum gebt ihr nicht eine neue Schule in Auftrag?“ Die Lehrerinnen erwiderten: „Das ist doch total vermessen, wie soll das denn gehen?“ Und Matali Crasset fragte: „Ich habe zwar bislang noch keine Schule gebaut, aber wie müsste sie denn aussehen, wenn ihr euch etwas wünschen dürftet?“ Und genau hier kommt der Faktor Kunst ins Spiel, das möchte ich an dieser Stelle gerne sagen. Kunst steht für mich synonym für Think-out-of-the-Box. Denk jetzt mal nicht an Geld! Denk nicht an Machbarkeit! Sondern beschreib jetzt mal einfach eine Wunschproduktion! Das ist ein ganz anderer Ausgangspunkt der Projektentwicklung, als es in der Regel der Fall ist.

Und wie ging es dann weiter mit diesem Auftrag?

Matali Crasset machte tatsächlich einen Entwurf, und das für die Umsetzung nötige Geld konnte aufgetrieben werden: 1,2 Millionen Euro. Die Schule wurde gebaut und ist als erste Null-Energie-Schule Frankreichs aufgrund ihres speziellen und innovativen Mobiliars beispielgebend geworden. *(2)Sie ist gleichzeitig das soziale Zentrum der gesamten Gemeinde, mit Mediathek und Veranstaltungsräumen, auch für die Senior*innen. Es ist also nicht nur ein neuer Baukörper entstanden, sondern auch ein neuer sozialer Raum. Dass der Auftrag darauf hinauslaufen würde, das konnte Crasset vorher nicht ahnen.

„Die Sieben Künste von Pritzwalk“

Auf eurer Website sticht auch ein Projekt heraus, das nach einem neuen Sozialraum aussieht, es heißt Die sieben Künste von Pritzwalk*. Kannst du dazu etwas sagen, warst du da involviert?*

Ja. Das war unser erstes richtig tolles Projekt in Deutschland. Der Mediator war Gerrit Gohlke, mit dem ich auch heute noch eng zusammenarbeite. Das Projekt entstand, weil er bei einem Besuch in Pritzwalk auf der Straße mit einer Bürgerin ins Gespräch kam, die erzählte, dass die Innenstadt sich immer weiter leerte. Die Geschäfte würden schließen, die Leute kämen nicht mehr. Sie sagte: „Da muss man was machen.“ Und immer, wenn Bürger*innen das sagen, dann werden wir hellhörig und fragen nach: „Aha,

was denn? Was müsste man denn machen?“ Oft gibt es einen ersten Initiativgeist, einen Impuls, etwas zu tun. Die Bürgerin in Pritzwalk machte den Vorschlag, man könne ja ein paar Skulpturen platzieren, dann sei dieser Ort vielleicht wieder attraktiver. Es stellte sich heraus, dass es sich dabei um keine schnelle Idee, sondern um einen lang gehegten Traum ihrerseits handelte, um ihre Hoffnung auf eine gemeinsame, heile Kultur. Mediation heißt aber auch, nachzufragen und Vorschläge in Frage zu stellen. Das war Gerrit Gohlkes Aufgabe. Nach einigen Treffen, bei denen sich auch der Gesprächskreis erweiterte, wurde immer klarer, dass die Leute nicht wegen einiger Skulpturen in ihre Innenstadt zurückkehren würden, und der Mediator wagte es, die Frage umzukehren. Er schlug vor, diejenigen sichtbar zu machen, die nicht kommen, die lieber im Supermarkt auf der grünen Wiese einkaufen, lieber privatisieren würden. Also eigentlich alle. Die Idee war nun, die Vielfalt zu zeigen. Den Reichtum, der da ist, in den leeren Ladengeschäften auszustellen. Sozusagen aufzuzeigen, dass die Stadt Bürger*innen hat, sichtbar zu machen, wer sie sind, wie sie sind. Der Mediator hat das damals einen „Atlas“ genannt. Das war so ein erster Gedanke.

*Der kam im Austausch mit den Bürger*innen?*

Der kam im Austausch, genau. Das hat auch etwas mit Vertrauen zu tun. Zu sagen, ok, es ist nicht so einfach, das Problem liegt noch tiefer. Trauen wir uns, das anzugehen?

*Aber mal ganz konkret: Wie erweitert ein*e Mediator*in den Gesprächskreis in so einer Situation, wie du sie gerade geschildert hast?*

Erst mal braucht es viele Blickwinkel. Man fragt: „Wen kennen Sie denn noch? Wer sind denn Leute, die das Problem ähnlich sehen oder von ihm betroffen sind?“ Und so entstehen weitere Gespräche, es bilden sich informelle Round Tables, man trifft sich privat oder in einer Kneipe, oder man macht eine Präsentation im Gemeindesaal und spricht mit der Verwaltung darüber, wie sie die Dinge sieht. Und währenddessen erzählt man von den Neuen Auftraggebern und schaut, ob die Leute dieses Modell für sich nutzen wollen. Aber wir würden in dieser Phase nie versuchen, sie zu überreden oder gar Künstler*innen mitbringen. Das passiert ja häufiger in Partizipationsprojekten: Künstler*innen gehen in ein Dorf und versuchen dann, die Bevölkerung zu motivieren, mitzuspielen. Dabei ist oft weder die Partizipation noch die Kunst am Ende des Tages besonders überzeugend. Das wissen viele Praktiker*innen aus diesem Feld. Und daher tun wir es eben anders. Wir unterstützen ein Projekt nur dann, wenn die Leute selbst sagen: „Wir wollen etwas auf die Beine stellen.“ Manchmal bringen wir solche Leute erst zusammen, weil wir sehen, dass sie ein ähnliches Anliegen haben, auch wenn sie sich noch gar nicht kennen. Und so entwickelt sich eine Art Dynamik.

Und wie ging es weiter in Pritzwalk?

Gerrit Gohlke, der Mediator, hat mit vielen Künstler*innen gesprochen, schließlich das Duo Clegg & Guttmann vorgeschlagen, und die Bürger*innen

haben sich auf den Vorschlag eingelassen. Clegg & Guttmann eigentlich deshalb, weil sie buchstäblich einen Sinn für den Austausch zwischen Menschen haben. In ihren „Libraries“ tauschen Menschen etwa Bücher und bilden so einen sozialen Querschnitt ihrer Gemeinschaft ab. (*1) Und dann passierte das, was Neue Auftraggeber so faszinierend macht. Clegg & Guttmann sagten: „Ja, wir wollen die Vielfalt dieser Stadt porträtieren. Aber es kann nicht um einen Atlas gehen in dieser Stadt, um eine Kartographie oder eine „Library“. Es geht um ein Selbstporträt. Wenn wir wissen wollen, was Pritzwalk ausmacht, was die Bürger*innen zu dieser städtischen Mitte beitragen könnten, dann müssen sie sozusagen selbst Modell sitzen, dann müssen die Porträtierten entscheiden, wie ihr Bild aussieht, ganz wie bei alten Herrscherporträts, wenn man so will.“

*Sie haben den Ball an die Einwohner*innen zurückgespielt?*

Ja, weit radikaler, als sich der Mediator das vielleicht getraut hätte. Sie kamen mit einem wirklich verwegenen Vorschlag. Sie haben gesagt: „Wir machen gar nichts. Wir bauen nur den Rahmen für das Bild. Und aus allem, was geschieht, machen wir ein großes Buch. Ganz am Ende wird es das Porträt dieser Stadt sein, lesbar für alle. Und entweder das Porträt der Pritzwalker ist gähnend leer oder voll von Aktivität, Kreativität und so weiter.“ Sie haben dann sechseinhalbtausend Briefe an alle Haushalte bis hinaus in die Dörfer verteilt und haben dazu eingeladen, Projektvorschläge für einen mehrmonatigen Prozess zu machen, der dann in den Ladengeschäften stattfand. Das nannte sich *Die Sieben Künste von Pritzwalk*. Sieben Ladengeschäfte für sieben Disziplinen, als Theater, Musik, Literatur, bildende Kunst. Dann kamen tatsächlich gut 70 Projektvorschläge: „Ich möchte gerne den Maler so-und-so ausstellen, der malt hier auf dem Land, aber den kennt keiner.“ „Ich möchte eine Bibliothek mit Kinderbüchern aus der DDR-Zeit, damit Enkel und Großeltern über Geschichte reden können.“ „Ich kann Bauchtanz. Ich möchte endlich mal öffentlich zeigen, wie gut ich bauchtanzen kann.“ Also alle möglichen Ideen. Und es führte tatsächlich dazu, dass wie unter einem Brennglas plötzlich kulturelles Leben in die Innenstadt kam und sie sich füllte.

Was war genau die Aufgabe der Künstler in diesem Prozess? Hatten sie einfach die initiale Idee oder waren sie weiter beteiligt?

Sie waren weiter beteiligt insofern, als sie einzelne Formate mitgestaltet haben. Aber vor allem schufen sie einen symbolischen Rahmen, der den ganzen Prozess als ein künstlerisches Projekt markierte und auch bei den Bürger*innen die Ambitionen weckte, selber in künstlerischen Formaten zu denken. Du hast vorher gefragt, ob Künstler*innen manchmal etwas Anderes tun als sonst, und Clegg & Guttmann sagen, obwohl sie zwei Jahre mit dem Projekt beschäftigt waren, dass sie bis heute nicht wissen, ob sie eigentlich ein Kunstprojekt gemacht haben oder irgendwas Anderes. Also für sie war das auch eine erweiterte Praxis, die abwich von dem, was sie sonst tun. Aus künstlerischer Sicht aber ist entscheidend, dass abschließend das Buch und auch eine Ausstellung entstanden, die in Pritzwalk durchaus großes Interesse fanden. Man konnte es ja jetzt sehen. Gedruckt. In einer mächtigen Chronik sah man, was sie „das soziale Porträt einer Stadt“ nannten und was man sich gleichzeitig als enormen Motivationsschub vorstellen muss, die sichtbar

gewordene Vielfalt und Kraft, die es ja offensichtlich gab, weiterleben zu lassen.

*Und war der Mediator nur beim Aufgleisen der Zusammenarbeit oder dann auch weiter involvi*ert?

Ganz stark, weil er diese ganzen Prozesse koordiniert hat. Also logistisch, aber auch als Narrativ. Solche Projekte leben ja davon, dass es auch eine Geschichte gibt, hinter die sich alle stellen können und die man auch der Presse oder den Verwandten erzählt. Mediator*innen machen auch die Öffentlichkeitsarbeit oder versuchen, den Bürgermeister zu überzeugen. Sie halten die Auftraggeber*innen-Gruppe zusammen, vermitteln im Falle von Konflikten. Das ist ganz wichtig. Sie beschützen die Interessen der Bürger*innen einerseits und die der Künstler*innen andererseits, falls die sich mal in die Haare kriegen oder übergriffig werden, oder eine der beiden Seiten zu viel Autorität für sich reklamiert. Deshalb ist die Mediation tatsächlich der alles entscheidende Faktor.

Was passierte in Pritzwalk, als die Zusammenarbeit vorbei war?

Es passierte etwas völlig Unvorhergesehenes, das dieses Projekt zum Erfolgsfall gemacht hat. Eine Gruppe von Bürgern*innen gründete selbstständig einen Kunstverein, den es vorher im Ort nie gab, die Kunstfreunde Pritzwalk. Sie hatten bald 50 Mitglieder, wachsen seither stetig weiter, und haben vor wenigen Monaten ihr fünfjähriges Bestehen gefeiert. In den ersten Jahren haben sie in der Innenstadt ein Ladenlokal als Ausstellungsraum betrieben. Sie waren also jetzt der Anziehungsfaktor, den sie sich von den Skulpturen gewünscht hatten. Mittlerweile haben sie im lokalen Museum einen eigenen Ort bekommen. Sie sind etabliert und machen nennenswerte Ausstellungen. Das heißt, das Projekt hatte tatsächlich einen Nachhaltigkeitseffekt. Und das hat damit zu tun, dass die Leute überhaupt durch das Projekt gemerkt haben: „Wir können ja hier selber etwas auf die Beine stellen, wenn wir es nur wollen.“ Die Auftragsarbeit hat somit für das Selbstbild der Stadt viel getan. Es gibt eine neue Institution und kulturelles Leben, das es in dieser Form vorher nicht gab, und die Leute aus Pritzwalk sind stolz darauf und erzählen bis heute die Geschichte des Sommers der *Sieben Künste von Pritzwalk*. So etwas kannst du nicht induzieren, das kannst du dir nicht vorher ausdenken. Auch deshalb müssen unsere Projekte so zeitoffen sein.

Der Auftraggeber von Berlin Tempelhof

*Mir gefällt die Idee, dass ihr euch von den Leuten leiten lasst, die Interesse und Zeit haben, sich in so einen Prozess zu involvieren. Was aber, wenn das nur eine Person bleibt, wenn also keine weiteren dazukommen? Würdet ihr auch mit nur mit eine*r Auftraggeber*in arbeiten?*

Da kann ich von einem Projekt erzählen, bei dem ich selber Mediator bin. In

einer Kooperation mit dem Auswärtigen Amt und dem Institut für Auslandsbeziehungen hatte ich vorgeschlagen, dass man in Berlin ein Pilotprojekt machen könnte. Das Handlungsfeld war das damals neu eröffnete Auffanglager für Geflüchtete am Flughafen Tempelhof, das größte Berliner Auffanglager, ein verdammt harter Ort. Ich habe zwei Co-Mediator*innen ins Projekt geholt, eine Urbanistin mit palästinensischem Hintergrund und einen Künstler mit kurdischen Wurzeln. Sie sprachen Kurdisch und Arabisch, kannten die entsprechenden Kulturen und konnten, anders als ich, mit den Geflüchteten in ein vertrauensvolles Gespräch kommen. Sie arbeiteten bei der Essensausgabe, bei der Kleiderausgabe, sprachen informell mit den Leuten: „Was ist hier los? Wie erlebt man die Situation? Wie sind die Befindlichkeiten, Bedürfnislagen? Gibt es Leute, die gerne aktiv werden würden, während sie warten, bis ihr Asylantrag durch ist?“ und so weiter. Dieses Nachfragen führte letztlich dazu, dass wir gemeinsam mit einer Gruppe von acht jungen kurdischen Männern, die sich untereinander nicht kannten und durch die Medaitor*innen zusammengefunden hatten, auf der Wiese saßen. Wir gerieten in ein Gespräch darüber, dass ihre Wünsche immer wieder um das Gleiche kreisen würden: „Ich will eine Freundin“, „Ich will einen Job“ und „Ich will eine Wohnung“. Sie beschrieben, dass ihr Vorstellungshorizont, verständlicherweise, nicht viel weiter reiche, dass sie dabei aber auch allmählich immer deprimierter würden, weil das die drei Dinge seien, die wirklich schwer zu bekommen seien. Plötzlich sagte einer von ihnen: “Naja, also wenn ich jetzt an Kunst denke, dann würde das heißen, dass ich mir alles wünschen kann. Dann hätte ich gerne meine eigene Apotheke mit alten schönen Holzschränken und dahinter einen Botanischen Garten mit seltenen Tieren, den nur ich alleine betreten kann. Das wäre meine Wunschwelt.“ Und plötzlich war das Eis gebrochen und jeder entwickelte seine eigenen Fantasien. Nach mehreren Gesprächen kam dann aber plötzlich nur noch einer von ihnen, Satep Namiq, damals 23 Jahre alt. Er sagte: „Die anderen entschuldigen sich, aber sie haben einfach keine Kraft mehr. Sie sind zum Teil depressiv, der eine will wieder zurück nach Hause laufen, weil er nicht mehr glaubt, dass das hier klappt.“ Da waren die jungen Männer schon zwölf Monate in Tempelhof. Sartep sagte: „Ich finde, wir müssen was machen. Ich will ein Projekt in Auftrag geben, auch für alle anderen, die nicht die Kraft haben, denn ich habe sie.“

Und daraufhin habt ihr mit ihm allein weitergearbeitet?

Ja, ich habe gesagt: „Dann erzähl mir. Dann bist du der Auftraggeber und ich will verstehen, was du tun willst.“ Und das führte dazu, dass er ein Comic-Buch in Auftrag gab, in dem die Fantasiewelten, über die die Gruppe gesprochen hatte, Wirklichkeit werden, und sich die Grenzen zwischen Geflüchteten und Einheimischen wie magisch auflösen würden. Es ging ihm und auch mir darum, zu einer progressiven Perspektive auf geflüchtete Menschen beizutragen und zu zeigen, dass sie kein Problem sind und keine Bittsteller*innen, sondern Menschen, die viel Potenzial mitbringen, Kompetenzen, Eigenwünsche, Eigenfantasien, eigene Fähigkeiten. In einem recht langwierigen Prozess haben wir zunächst Bruce Sterling eingeladen, einer der beiden Erfinder der Cyberpunk-Literatur, der dann ein erstes Skript für diesen Comic geschrieben hat. Dann gab es weitere Autoren, die dieses Skript verfeinert haben, immer wieder im Feedbackprozess mit dem Auftraggeber und mit anderen Geflüchteten. „Was soll die Geschichte, an der wir arbeiten, können? Was ist der Kern? Was ist eure Realität, und wie

lässt sie sich erzählen?“ Und dann stieß ich nach langer Recherche auf Felix Mertikat, einen der besten jüngeren deutschen Comiczeichner. Ich lud ihn ein, Satep Namiq in Berlin zu besuchen, die beiden mochten sich, und Sartep fand Felix‘ Comics gut. Also beauftragte er ihn. Und nun sitzt Felix Mertikat gerade und zeichnet die Geschichte fertig, in der Sartep selbst der Held ist. In den nächsten Monaten kommt das Comic-Buch heraus. Und Satep Namiq beschreibt auf Nachfrage, dass dieses Projekt die erste Tür war, die für ihn nach seiner Flucht wieder aufgegangen sei. Es war das erste Mal, dass er wieder etwas Wirkliches tun konnte, endlich mit Deutschen an einem Tisch saß und an einem echten Projekt arbeitete. Er sagt, es hat ihm unglaublichen Mut gegeben. Und er sagt auch immer: „Das ist mein Buch.“

Unter wessen Namen wird es publiziert werden?

Felix Mertikat im Wesentlichen und die Autoren. Im Auftrag von Satep Namiq.

„Es zeichnet sich ein Bild der Bedürfnislagen von Regionen mit speziellen strukturellen Herausforderungen“

*Du hast zu Beginn unseres Gesprächs gesagt, dass die Auftraggeber*innen auf euch zukommen, in diesem Fall des Auftraggebers von Tempelhof seid ihr aber auf den Kontext zugegangen. Einfach, weil ihr selbst dachtet, da müsste man was machen?*

Genau. Manchmal gibt es das. In unserer Startphase mussten wir überhaupt erst mal Praxisbeispiele erzeugen, um Stiftungen und Politiklandschaft zu zeigen, wie das Modell an welchen Orten, mit welchen Leuten funktioniert. Wir sind immer noch in einer Pilotphase, finanziert von der Kulturstiftung des Bundes. Die fünf Mediator*innen, die im Moment hier in Deutschland Projekte machen, haben sich vor zwei Jahren in bestimmte Suchräume begeben, wie wir das genannt haben. In Regionen mit speziellen strukturellen Herausforderungen. Das ist einmal in ländlichen Räumen in Mecklenburg-Vorpommern und in Brandenburg und in Klein- und Mittelstädten im Ruhrgebiet. Das sind zwei völlig unterschiedliche Transformationsregionen, wo man anhand verschiedener Fallbeispiele erkennen kann, was die Menschen vor Ort besonders bewegt.

*Und die Mediator*innen haben sich in diesen Räumen auf die Suche nach Notwendigkeiten und Bedarfen der Zivilbevölkerung gemacht?*

Sie haben im Schneeballsystem mit allen möglichen Menschen gesprochen. Mit dem Landrat, mit Regionalentwickler*innen, mit Dorfpfarrer*innen, mit dem Sportverein, mit Kneipen-Betreiber*innen, mit dem Kulturverein. Und so zeichnet sich mit der Zeit das Bild einer Region und ihrer Bedürfnislagen, und man trifft irgendwann auf Menschen, bei denen man spürt, dass sie etwas tun wollen, dass sie Initiativgeist haben und ein Thema. Ihnen liegt etwas auf der Seele. Oder vielleicht sind sie auch stolz und wollen ein Zeichen setzen, dass zum Beispiel Leben auf dem Dorf super funktionieren kann, anstatt immer nur als miserabel beschrieben zu werden. Irgendwann

verfestigen sich Gruppen von Akteur*innen. In der Regel sind es fünf bis acht Leute.

Ihr macht also keine öffentlichen Aufrufe?

Wenn wir in Zeitungen und im Radio Aufrufe starten würden, dass es jetzt in Mecklenburg eine*n Mediator*in gebe und die Leute Projekte in Auftrag geben könnten, ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass 50 Mal das Telefon klingelt. Ein*e Mediator*in kann aber nicht 50 Ortschaften besuchen, das lässt sich nicht schaffen. Das heißt, du kreierst damit nur Enttäuschungen. Dazu braucht man mehr Geld, mehr Strukturen, mehr Mediator*innen. Dann würde das funktionieren. Es gibt ja viele gesellschaftliche Institutionen, von denen die Menschen einfach wissen, dass es sie gibt und dass man dort hingehen kann. Zum Beispiel ein Kunstverein in Hamburg. Da wissen Leute, den gibt es, da kann ich hingehen. Es gibt öffentliche Dienstleitungen. Da kann man anrufen, wenn man ein bestimmtes Problem hat. In Frankreich gibt es Regionen, wo die Neuen Auftraggeber so fest etabliert sind, dass die Menschen das einfach wissen und sich entsprechend melden. In Deutschland sind wir noch nicht so weit. Deshalb müssen wir sehr genau schauen, in welchen Regionen wir aktiv werden können, mit wie vielen Projekten.

Liegt euer Fokus auf den einzelnen Projekten oder ist euer Fernziel vielmehr die Etablierung einer Anlaufstelle in diesen Regionen oder überhaupt in Deutschland mit festen Büros etc.?

Als ich 2007 zum ersten Mal davon gehört habe, habe ich sofort gedacht, wir reden eigentlich von einer neuen kulturellen Institution, die es bis jetzt noch nicht gibt. Das klingt ein bisschen vermessen, aber man muss sich auch historische Prozesse klarmachen. Es gibt ganz viele Dinge, die heute in westlichen Demokratien als ganz normal vorausgesetzt werden, die ursprünglich einmal von kleinen Bürger*innengruppen oder kleine Bürger*innenvereine erfunden wurden. Zum Beispiel Sozialhilfe und Arbeitslosengeld. Das waren am Anfang lokale Gemeinschaften, die, wenn jemandem die Ziege wegstarb, das kompensiert haben. Und später ist dann so etwas wie Sozialhilfe verstaatlicht worden als feste Institution mit Ministerium und so weiter. Heute gibt es Hunderte von Kunstvereinen in Deutschland, aber irgendwann gab es mal den ersten, dann zwei, dann drei. Dann haben sie sich in ihrer Struktur auch immer weiterentwickelt und irgendwann hat sich das Ganze verstetigt. Die Neuen Auftraggeber könnten sehr wohl in 30 oder 50 Jahren eines der kulturellen Gestaltungsinstrumente in der deutschen und europäischen Gesellschaft sein.

„Man fängt an, in einer Perspektive zu denken, die man vorher so nicht hatte“

*Würdet ihr auch Grenzen setzen, wenn Auftraggeber*innen zum Beispiel populistische Leute sind oder Leute, wo du merkst, dass ihr Denken nicht demokratisch ist?*

Also der letzte Maßstab ist die deutsche Verfassung, um das einmal vorauszuschicken. Es gibt ja eine gewisse Grundlage, auf die wir uns hier alle verständigt haben, bis auf ein paar, die das anders sehen. Wenn du aber mit der lokalen Bevölkerung im Gespräch bist, ist es oftmals vollkommen unklar, wer da jetzt welche Partei wählen würde. Die reden vielleicht darüber, dass die Dorfgemeinschaft nicht gut funktioniert. Wir haben ein Projekt in Steinhöfel, das erzähle ich kurz, da sind zwölf Dörfer, von denen einige historisch nichts miteinander zu tun hatten. Die wurden in einer Bezirksreform zu einer Gemeinde zusammengelegt. Das heißt, sie müssen jetzt irgendwie miteinander klarkommen. Das funktioniert aber nicht so gut, wie es eigentlich müsste. Die Auftraggeber-Gruppe hat gesehen, dass es dringend notwendig ist, dass die Dörfer in einen Dialog miteinander kommen. Dann ist ihnen gemeinsam klargeworden, dass es etwas gibt, das alle verbindet: Sie werden nämlich älter und haben Angst davor, weil Älterwerden auf dem Dorf heute eine ganz schöne Herausforderung sein kann. Insbesondere, weil es eigentlich kaum mehr Gemeinschaftsstrukturen gibt für ältere Menschen. Daraus ist ein Projekt geworden, an dem jetzt die zwei Künstlergruppen Rimini Protokoll und Construct Lab zusammenarbeiten, in einer Mischung aus partizipativer Theaterform und skulpturaler Produktion am jeweiligen Ort. Sie sammeln lokale Geschichten, lokale Narrative und lokales Wissen, um überhaupt einmal so etwas wie eine Beschreibung der tieferen Substanzen dieser Dorfbevölkerung zu kriegen. – Aber du hattest eine konkrete Frage, das war nur das Beispiel dazu.

Genau. Meine Frage war, wie ihr reagiert, wenn ihr mit Leuten zu arbeiten beginnt und dann merkt, dass die gar nicht die demokratische Haltung teilen, die hinter Neue Auftraggeber steht.

Wie viele Leute unter denen in Steinhöfel AfD-Wähler*innen sind, auch unter denen, mit denen wir dann reden, wissen wir nicht. Zehn Prozent, 15, 35? Was ich wichtig finde, ist, dass alle dort die Erfahrungen machen können, dass sich etwas in eine richtige Richtung bewegt. Also dass auch ein guter Gemeinschaftsgeist entstehen kann. Und sie fangen an, in einer Perspektive zu denken, die sie vorher so nicht hatten. Die Erweiterung der gesellschaftlichen Vorstellungsmöglichkeiten ist, glaube ich, der eigentliche Kern von dem, was Kultur zu einem Gemeinwesen beiträgt. Also wie unser Verhältnis zu uns selber, zum anderen und zu unserer Umwelt sich immer wieder wandelt. Die Frage ist, wie man diesen Wandel gestaltet. Und wie man ihn auch so gestaltet, dass er am Ende auf ein funktionierendes demokratisches Gemeinwesen hinausläuft, sofern man ein Interesse daran hat. Haben wir. Steht auch im Protokoll. Natürlich geht es um ein demokratisches Gestalten am Ende des Tages. Oder die Gestaltung demokratischen Zusammenlebens. Ich glaube, wenn das glückt, dann wählen vielleicht ein paar Leute weniger die AfD am Ende des Projekts.

Die Gefahr einer politischen Instrumentalisierung besteht also aus deiner Sicht nicht?

Natürlich achten die Mediator*innen sehr sorgsam darauf, dass ein Projekt nicht parteipolitisch instrumentalisiert wird. Wir hatten so einen Fall, da bekam ein Projekt plötzlich eine bestimme parteipolitische Farbe, und da mussten wir gegensteuern und deutlich machen, dass wir ein Kunstprojekt

machen, das überparteilich ist, wie alles, was wir tun, und wir das aus der politischen Färbung wieder herausholen müssen. Gäbe es einen rechtspopulistischen Zugriff auf unser Projekt, würden wir natürlich ganz besonders gegensteuern.

*Es könnte ja auch sein, dass Künstler*innen ein Projekt für ihre Zwecke instrumentalisieren. Ich meine jetzt gerade Rimini Protokoll, die können sich ja dann auch profilieren, oder sagen wir mal ihr eigenes Ding verfolgen mit so einem Projekt. Siehst du da eine Gefahr?*

Ich glaube, alle verfolgen eigene Interessen in solchen Projekten. Auch Dorfbürgermeister*innen, die das vielleicht unterstützen, erhoffen sich vielleicht, dass sie dann auch die nächste Wahl gewinnen, weil sie ein gutes Projekt unterstützt haben. Die Ehrenamtlichen – übrigens sind die Auftraggeber ja letztlich Ehrenamtliche –haben natürlich zum Teil auch das Interesse, dass zum Beispiel etwas an ihrem Ort entsteht, das sie dann auch hinterher nutzen können. Also die kriegen ja etwas. Und dass die Künstler*innen das natürlich in ihr Portfolio nehmen, ist auch klar. Aber wenn es gut ist, ist es ja eigentlich für alle eine Win-Win-Situation.

„Mit Neue Auftraggeber kann künftiges Kulturerbe bottom-up aus den Interessen und im Dialog mit der Bevölkerung entstehen“

Du hast ja gesagt, dass die Ursprungsidee der Neuen Auftraggeber auf einer Frustration darüber fußt, dass die Kunst trotzdem immer noch in Galerien und Museen zu Hause ist. Du bist ja selbst auch Galerist. Kannst du etwas darüber sagen, warum du zu diesen Neuen Auftraggebern gekommen bist und wie sich das vereinbaren lässt mit deiner Arbeit als Galerist?

Ich würde sagen, als Galerist und Kurator und Kunsttheoretiker habe ich über die Jahre die Erfahrung gemacht, dass der eigene Handlungsraum systemisch immer wieder sehr begrenzt ist. Du kannst noch so viele Ausstellungen machen, die sehr gesellschaftspolitisch ambitioniert sind, du erreichst am Ende immer nur eine ziemlich kleine Community. Das kann auch ganz schön frustrierend sein. – Also die Limits unseres eigenen Milieus und der Öffentlichkeit, die sich darüber herstellen lässt. Und wenn man jetzt, wie es bei mir der Fall ist, sich seit Mitte der 90er Jahre die Frage stellt, wie man Kunst als eine gesellschaftliche Kraft und auch als Teil eines progressiven gesellschaftlichen Prozesses stärken kann, reichen viele bisherige Praxismodelle und Gestaltungsinstrumente einfach nicht aus.

Aber für dich schließt die Welt der Galerien und Ausstellungen nicht aus, dass es auch Auftragskunst der Zivilbevölkerung geben kann?

Gar nicht. Ich sage mal, das ist eine additive Maßnahme. Es ist komplementär. Man könnte sagen, wir haben viele tolle Dinge erfunden von Museen bis Kunstmarkt und Kunst am Bau. Neue Auftraggeber fügt jetzt nochmal etwas hinzu, was es in dieser Form noch nicht gab. Nämlich Kunst im Bürger*innenauftrag. In Einzelfällen hat es das gegeben, aber nicht

systemisch, nicht als gesellschaftliche Praxis und gesellschaftliche Institution. Da gibt es auch noch viel zu tun. Ich glaube, es hat bislang etwa 60 Mediator*innen gegeben, und die mussten sich diese Rolle und die Anerkennung sehr stark erkämpfen. Es ist ja nicht so, dass alle einen einladen, mit Geld überhäufen und darauf warten, dass man zu machen beginnt. Es gehört sehr viel Überzeugungsleistung dazu. Im Prinzip ist Neue Auftraggeber ein toller Vorschlag für eine europäische Kulturpolitik. Und zwar deshalb, weil es das bislang erste Programm sein könnte, wo alle Leute eine gleiche Methode teilen, aber alle Entscheidungen lokal von den Leuten selbst getroffen werden. Das heißt, niemand würde sagen, dass Brüssel vorgegeben hat, was man jetzt genau machen soll. Denn das geben die Bürger*innengruppen vor und dann im Dialog mit den Künstler*innen. Wenn man sich vorstellt, dass Auftraggeber*innen-Gruppen aus allen möglichen europäischen Regionen auch in einen Austausch treten, voneinander lernen, sehen würden, wie andere ähnliche Herausforderungen angegangen haben, kommt ein extrem interessantes, dynamisches Bild, auch von einer europäischen Kulturproduktion der Gegenwart, heraus. Denn das kulturpolitische Hauptproblem ist, dass wir heute kaum noch in kulturelle Neuproduktionen investieren, sondern eigentlich in die Verwaltung von Kulturerbe. Das, was Neue Auftraggeber beiträgt, ist, dass künftiges Kulturerbe bottom-up aus den Interessen und im Dialog mit der Bevölkerung entstehen kann.

*Wie du sagst, steht Neue Auftraggeber in Deutschland und europaweit in einer Aufbauphase. Zugleich gibt es aber auch schon Künstler*innen, die ähnlich arbeiten, dabei jedoch nicht dem Label oder dem Protokoll verpflichtet sind.*

Klar. Es gibt Leute, die ganz ähnlich arbeiten. Ich glaube nur, dass Neue Auftraggeber bislang das einzige Modell ist, das tatsächlich systemisch herangeht und nach jetzt 500 Projekten allmählich so etwas wie Institutionscharakter erlangt. Aber es gab zum Beispiel in Deutschland ein ganz wichtiges Projekt: *Park Fiction* in Hamburg. Christoph Schäfer hatte ich neulich zu einer Veranstaltung von uns eingeladen. Das war in vielen Details ähnlich gebaut, aber ist natürlich ganz singulär entstanden, aus so einer Widerständigkeit gegen die Stadtpolitik und das Immobilienwesen. Wenn es damals in Hamburg Neue Auftraggeber gegeben hätte, wäre es denen vielleicht einfach noch leichter gefallen zu sagen: „Es gibt eine Methode. Es gibt jemanden, den können wir anrufen und der unterstützt uns dabei. Die wissen auch, wie man vielleicht Gelder auftreibt und den*die Bürgermeister*in überzeugt“. Und vor allem entstehen solche Dinge ganz selten da, wo wir jetzt unterwegs sind, zum Beispiel in einer Plattenbausiedlung am Ortsrand von Eberswalde. Oder in einem kleinen Dorf in Mecklenburg-Vorpommern in der Nähe der polnischen Grenze. Da entstehen solche Projektprozesse nicht ohne Weiteres. Und deshalb ist es wertvoll, Neue Auftraggeber als Programm tatsächlich auch zu konsolidieren, ungeachtet dessen, dass andere, die ähnlich arbeiten, natürlich auch Gutes tun.

*Wie werden die Künstler*innen, die mit euch arbeiten, eigentlich entlohnt?*

Klar, sie werden honoriert, aber auf einer Ebene, die nichts mit dem Kunstmarkt zu tun hat. Neue Auftraggeber bewegen sich außerhalb der

Kunstmarktökonomie. Das heißt, wenn drei Krankenschwestern, wie in Marseille geschehen, einen multikonfessionellen Andachtsraum in Auftrag geben, und sich als Auftraggeberinnen für Michelangelo Pistoletto entscheiden, entsteht nicht nur ein Raum, der in seiner Funktionsstruktur und Ästhetik einzigartig ist. In der Mitte steht Pistolettos unendlicher Kubus, seine berühmteste Arbeit. Sechs Spiegel, die nach innen schauen, innendrin also einen perfekten unendlichen Raum bilden, den du von außen nicht sehen kannst. Insofern ist das so etwas wie ein spiritueller abstrakter Altar, der aber keiner Religion zuzuordnen ist. Dieser Kubus hatte damals auf dem Kunstmarkt schon einen Wert von Hunderttausenden von Euro. Bei uns kostete er so viel wie sechs Spiegel und ein Bindfaden, und das Honorar für Pistoletto, das aber überschaubar bleibt. Das ist eine ganz andere Ökonomie. Das heißt, du bekommst auch Weltklassekunst zu einem Preis, der entkoppelt ist von dem, was eine Galerie bei einem Ankauf haben wollen würde.

*Und warum lassen sich die Künstler*innen auf so eine Sache ein?*

Weil doch viele Künstler*innen, gerade viele erfolgreiche Künstler*innen, nicht angetreten sind, um nur Galerieausstellungen zu machen. Die haben ja auch eine ambitionierte Praxis in aller Regel und finden es interessant, tatsächlich mit einer Bürger*innengruppe in einen Austausch zu gehen und die Verantwortung zu erleben, was das heißt. Das haben viele Künstler*innen auch beschrieben, was es bedeutet, wenn sie merken, dass das für das Leben von Leuten total wichtig ist, was sie sich ausdenken. Und da geht es dann nicht mehr so sehr um Geld. Natürlich sollen sie für ihr Tun korrekt bezahlt werden, um sich einige Wochen und Monate mit dem Auftrag seriös beschäftigen zu können.

Weitere Informationen unter:

www.neueauftraggeber.de

www.nouveauxcommanditaires.eu

Die Neuen Auftraggeber von Witstock, mit Antje Majewsky

//Literaturnachweise

*1 *Achim Könneke (Hg.): Clegg & Guttmann: die Offene Bibliothek; the Open Public Library. Cantz, Ostfildern 1994.*

//Fussnoten

*1 *https://neueauftraggeber.de/de/uber-die-neuen-auftraggeber*

*2 *http://www.matalicrasset.com/fr/projet/le-ble-en-herbe-trebedan*

//Elke Zobl //Eva Schmidhuber

Practice _ „Wir haben den Anspruch, in unserem Programm die Gesellschaft in all ihrer Vielfalt abzubilden“

Eva Schmidhuber im Gespräch mit Elke Zobl

Seit Anfang 2018 leitet Eva Schmidhuber als „Geschäftsführerin – Programm“ gemeinsam mit Alf Altendorf die Radiofabrik in Salzburg. Im folgenden Gespräch geht sie darauf ein, wie partizipative Medienarbeit in der Radiofabrik umgesetzt wird und welchen Herausforderungen und Schwierigkeiten dabei zu begegnen ist.

Könntest du zunächst kurz die Radiofabrik vorstellen?

> Die Radiofabrik ist ein Freies Radio. Freies Radio heißt im Gegensatz zu öffentlich-rechtlichem, oder privat-kommerziellem, dass es bei uns erstens einen offenen Zugang gibt. Das heißt, bei uns können, sollen und dürfen alle, die Lust dazu haben, unter Einhaltung gewisser Richtlinien, eine eigene Sendung starten. Der zweite große Unterschied ist, dass wir nicht-kommerziell, also werbefrei sind. Man hört bei uns keine Werbung on Air. Wir versuchen, die Menschen, die bei uns aktiv werden, auch entsprechend auszubilden. Das macht einen großen Teil unserer Aktivitäten aus. Dieser Bereich wächst mehr und mehr, auch weil Medienkompetenzvermittlung immer wichtiger wird. Wir bieten nicht nur Formate für unsere aktiven Radiogestalter*innen, sondern auch für Jugendliche und Schulklassen an. Wir haben sehr viele Schulworkshops. Es geht uns darum, dass möglichst viele Menschen zumindest einmal eine eigene Radioproduktion machen können, weil man dadurch sehr viel darüber lernt, wie Medien funktionieren und was alles manipuliert werden kann. Darüber hinaus setzen wir uns als Medium und als Radiosender natürlich auch mit Qualität auseinander. Das heißt, wir versuchen, die Menschen, die bei uns aktiv sind, auch wirklich weiterzubringen. Wir versuchen, mit ihnen gemeinsam an ihren Formaten zu arbeiten. In diesem Bereich haben wir vor, zukünftig noch mehr zu machen.

Was bedeutet Teilhabe für dich oder für euch in der Radiofabrik grundsätzlich?

> Teilhabe meint für mich im weitesten Sinne, dass man bei etwas mitmachen kann. Wenn wir von kultureller Teilhabe sprechen, geht es im etwas engeren Sinne auch um die Möglichkeit, seine eigene kulturelle Ausdrucksform zu finden. Aus meiner Sicht ist es dabei wichtig, dass es vielfältige Angebote gibt, die es jeder Person ermöglichen, in der Form teilzuhaben, wie sie oder er es gerne täte. Sei es als Mitglied in einem Volksliedchor, in einer türkischen Kulturvereinigung oder eben in der Radiofabrik, wo man, in welcher Art auch immer, Radio machen kann. Aber vielfach tun das die Leute nicht von sich aus. Es ist nicht allen klar, dass kulturelle Teilhabe überhaupt möglich ist, dass es interessant und lohnend sein kann, sich einzubringen. Deshalb denke ich, ist es wichtig, dass es Organisationen wie euch gibt, die

sich mit dem Thema beschäftigen, oder auch solche wie die Radiofabrik und viele andere Einrichtungen und Initiativen, die vermitteln, dass Teilhabe eine Relevanz hat und auf Leute zugehen, die nicht von selbst auf die Idee kommen, um ihnen das Spannende daran näherzubringen.

Die partizipative Medienarbeit ist ja einer eurer Grundwerte. Könntest du anhand von konkreten Beispielen skizzieren, wie ihr den Rahmen schafft und auf Leute zugeht?

Es gibt eine Menge Menschen, die von selbst kommen und sagen: „Hallo! Ich will.“ Wir haben aber den Anspruch, in unserem Programm und in dem, was wir machen, die Gesellschaft, die es in Salzburg beziehungsweise in unserem Ausstrahlungsgebiet gibt, in all ihrer Vielfalt abzubilden. Bei uns soll jeder und jede eine Sendung machen können und das gilt nicht nur für deutschsprachige, sondern auch für nicht-deutschsprachige Leute. Wir haben momentan, glaube ich, 13 Sprachen im Programm. Das geht von Englisch, Französisch, Spanisch über Türkisch, Bosnisch, Kroatisch, Serbisch, bis hin zu Hindu, Urdu und Arabisch. Diese Vielfalt ist im Hinblick auf viele Bereiche sichtbar, zum Beispiel das Alter betreffend. Unsere jüngsten Sendungsmacher*innen sind im Volksschulalter, die ältesten sind gerade 80 geworden und auch die Altersgruppen dazwischen sind vertreten. Wir versuchen darüber hinaus, die Vielfalt im Sinne von Stadt und Land abzubilden. Mit dem Format *Stadtteilradio* wollen wir außerdem unterschiedliche soziale Gruppen aus verschiedenen Stadtgegenden einbeziehen. Wie gesagt, wir versuchen, die gesellschaftliche Vielfalt abzubilden. Ganz viele von den Menschen, von denen wir finden, dass sie zu Wort kommen sollten, kommen aber eben nicht von selbst. Da sehen wir es als unsere Aufgabe, sie ‚reinzuholen‘. Das ist nicht immer einfach, aber wir bemühen uns mittlerweile seit über 20 Jahren darum und haben verschiedene Ansätze. Wir versuchen es einerseits immer wieder über EU-Projekte, die wir auch ganz spezifisch so beantragen, dass die Gruppen, die uns fehlen, damit angesprochen werden. Ein konkretes Beispiel war die Initiative *Willkommen in Salzburg*. Wir hatten festgestellt, dass wir zwar relativ viele Menschen mit Migrationshintergrund im Programm haben, die auch in ihren eigenen Sprachen senden, dass diese aber fast ausschließlich männlich sind. Deshalb haben wir überlegt, wie es möglich ist, auch Frauen dazu zu animieren, als Sendungsmacherinnen aktiv zu werden, und haben vor diesem Hintergrund im Rahmen eines EU-Projekts eine Inforedaktion von Neosalzburgerinnen für Neosalzburgerinnen gegründet. Das Redaktionsteam dieses Infomagazins bestand aus Frauen, die schon länger in Salzburg lebten und war für Frauen, oder Menschen gedacht, die neu nach Salzburg kommen. Die schon erfahreneren Neosalzburgerinnen konnten also den neueren Neosalzburgerinnen ihre Erfahrungswerte, ihr Wissen und ihre Expertise mitgeben - in sechs verschiedenen Sprachen. Dieses Format lief in Summe fünf Jahre und war ein tolles Projekt. Dadurch konnten wir auch sehr viele Frauen, die wir sonst wahrscheinlich nicht dazu motivieren hätten können, als Sendungsmacherinnen gewinnen. Das wäre so ein Beispiel. In den letzten Jahren versuchen wir außerdem, in den ländlichen Raum hinauszugehen, um die Idee des Radiomachens auch den Menschen dort näherzubringen. Wir waren ja eigentlich immer eher als städtisches Radio wahrgenommen worden. Ich glaube, dass Kunst- und Kulturangebote gerade auch am Land wichtig sind, da sie ja wesentlich dünner gestreut sind als in der Stadt. Einerseits sind sie deswegen wichtig, andererseits aber auch, weil am Land einfach oft wenig Infrastrukturangebot vorhanden ist. Ich glaube,

dass diese Aktivitäten im Sinne einer Regionalentwicklung ganz viel leisten können.

Im Projekt [Kulturelle Teilhabe in Salzburg] beschäftigen wir uns auch viel mit Ausschlüssen und Zugängen, die diesen entgegenwirken. Du hast jetzt zwei Beispiele erwähnt. Aber bei euch gibt es ja noch andere Aspekte, mit denen ihr Ausschlüsse praktisch verändert, etwa was Barrierefreiheit betrifft. Vielleicht kannst du noch Beispiele dazu anführen?

Um bei dem Stichwort Barrierefreiheit zu bleiben: Wir sind räumlich barrierefrei. Das heißt, unsere Räumlichkeiten lassen sich auch mit einem Rollstuhl gut erreichen. Wir haben auch einige andere Dinge gemacht, wie beispielsweise Brailleschrift im Studio und dergleichen, sodass man bei uns auch als Mensch mit eingeschränkter Sehfähigkeit oder Blindheit alleine seine Sendung machen kann. Dazu hatten wir das Projekt *Ohrenblicke*, in dem wir mit dem Blindenverband und anderen Einrichtungen, auch im europäischen Ausland, zusammengearbeitet haben. Wie kann man Barrieren generell abbauen? Ich glaube, es geht ganz viel darum, Offenheit zu kommunizieren. Es muss klar transportiert und möglichst vielen Menschen bewusst sein, dass die Radiofabrik allen offen steht, für jede/jeden zugänglich ist, dass man sich einbringen kann, ohne komische Blicke befürchten zu müssen, und dass bei uns immer jemand da ist, der sagt: „Hallo! Was können wir tun?“. Diese Offenheit besteht sowohl im Netz als auch darin, dass zum Beispiel unsere Bürotür immer offen ist. Ich glaube, dass es sehr wichtig ist, dass jemand, der zu uns kommt, zuerst freundlich begrüßt wird und man dann gemeinsam schaut, worum es der jeweiligen Person geht, worin ihre Idee besteht und was man für sie tun kann. Ich glaube aber auch, dass es nicht nur wichtig ist, offen zu sein, für die, die kommen, sondern auch immer wieder hinauszugehen und Menschen einzuladen. Wie bereits angesprochen: Es kommen nicht alle, sondern man muss schauen, dass man sich vernetzt und diese Vernetzungen aufrechterhält und sich immer wieder in jene Bereiche begibt, wo man das Gefühl hat, dass da von selbst nichts kommen würde.

Und wie macht ihr das genau?

Wir versuchen, zu Veranstaltungen zu gehen und Kontakte zu knüpfen. Die Jugendzentren sind beispielsweise bei uns präsent, in Zusammenarbeit mit ihnen machen wir direkt vor Ort Projekte mit den Jugendlichen und sie machen dann bei uns Radio. Darüber bekommen wir beispielsweise auch Zugang zu den Jugendlichen in Lehen und Liefering, was für uns sonst schwierig wäre. Da arbeiten wir intensiv mit anderen Organisationen zusammen, die in den jeweiligen Bereichen aktiv sind, sei es Kinder- und Jugendeinrichtungen oder auch Kultur- und Sozialeinrichtungen wie Lebenshilfe, Toihaus Theater oder dergleichen. Teilweise ist auch noch eine vermittelnde Organisation dazwischengeschaltet. Zum Teil arbeiten wir aber auch direkt, indem wir Leute einfach ansprechen. Viel passiert auch über virale Kommunikation, weil Leute, die bei uns Sendungen machen, natürlich einen Freundes- und Hörer*innenkreis haben, die dann sagen: „Wenn die Elisabeth eine Sendung macht, dann kann und will ich das auch tun.“ Viel passiert auch über Mundpropaganda, glaube ich. Es ist aber schon ein permanentes Dranbleiben notwendig. Ganz von selbst geht nicht so viel.

Man muss auch eine relativ hohe Frustrationstoleranz entwickeln, weil es oft so ist, dass gerade die engagierteren Leute einfach viel zu tun haben: Sie haben schon fünf Ehrenämter und damit oft nicht mehr Zeit dazu und Interesse daran, noch ein sechstes anzufangen. Manche Menschen interessiert es auch einfach nicht. Das ist auch ok. Das muss ja nicht jede*r tun. Aber ich glaube, dass es schon wichtig ist, gerade jenen, die schon dabei sind, immer das Gefühl zu geben, dass es Sinn macht und wir ihr Engagement auch anerkennen. Wir versuchen auch, über Feedback und verschiedene andere Aktivitäten, den Leuten das Gefühl zu geben, eine Community zu sein. Das interessiert aber auch nicht alle. Ein Großteil unserer Radiomachenden macht ihre*seine Sendung und geht. Aber es gibt durchaus einen Kreis, der erfreulicherweise wächst, der an mehr interessiert ist, Austausch haben will und etwa auch zu Stammtischen kommt, die wir veranstalten. Nichtsdestotrotz hören aber viele wieder auf. Beispiele dafür sind Projekte wie *Willkommen in Salzburg*, das gut und erfolgreich war, oder auch das *Stadtteilradio*. Initiativen gehen oft eine Zeit lang gut, dann sinkt das Interesse und dann ist es wieder vorbei damit. Das ist zwar manchmal traurig, aber es ist so.

Besonders viel haben wir mit Flüchtlingen gemacht. Wir hatten das Glück, dass wir gerade 2015/16 einen EU-Freiwilligen aus Ägypten hatten, dessen Muttersprache Arabisch war, sodass er bei uns sehr früh arabische Basisworkshops anbieten konnte. Wir hatten dann wirklich viele Syrerinnen und Syrer oder Iranerinnen und Iraner bei uns im Programm, was großartig war. Ohne dieses Glück des arabischsprechenden EU-Freiwilligen hätten wir das so nicht leisten können. Die waren dann eine Zeit lang da, das ist aber auch schnell wieder abgeflaut, weil sie woanders hingegangen sind oder weil andere Dinge wichtiger wurden. Die Fluktuation ist einfach sehr hoch. Man denkt sich dann oft: „Jetzt haben wir so viel Zeit und Energie hineingesteckt, es war so toll und jetzt sind sie wieder weg.“ Aber ich glaube, dass man lernen muss, damit zu leben, wenn man nicht in der Frustration landen möchte. Ich glaube, dass wir einem Großteil der Menschen, mit denen wir zusammenarbeiten, durchaus etwas mitgeben können und dass sie nicht gehen, wie sie vorher waren. Ich denke, das macht auch den Sinn dieser Tätigkeit aus.

Du hast die Workshops erwähnt. Das Vermitteln von Wissen und Fertigkeiten nimmt bei euch ja einen hohen Stellenwert ein. Könntest du bitte verschiedene Vermittlungsformate, etwa Lehrredaktion oder die Workshops, skizzieren?

Gern. Wir versuchen, diese Ausbildung, wie alles, möglichst niederschwellig zu halten, aber trotzdem einen gewissen Qualitätsstandard zu erreichen. Das ist manchmal auch eine Quadratur des Kreises, aber wir haben die Konzeption so versucht, dass es verschiedene Levels gibt. Es gibt ein Minimum, um bei uns eine Sendung zu starten, oder im Programm mitmachen zu können. Dazu muss man einen Basisworkshop absolvieren, der eineinhalb Tage dauert. Dort lernt man die Grundregeln des Medienrechts. Man lernt, mit dem Studio und mit der Technik umzugehen, man lernt Gestaltungselemente kennen und wie man eine Sendung aufbauen kann. Man geht am Ende dieses Workshops auch gleich das erste Mal gemeinsam live on Air. Das ist das Minimum. Darüber hinaus kann man aus einem recht großen Workshop-Angebot wählen. Es gibt Angebote zu Moderation und Interviewführung, Audioschnitt, etwas zu Stimme, Sprechen und Rhetorik oder Jingle-Produktion. Wenn man will, kann man sich aus

diesem großen Angebot etwas heraussuchen, muss man aber nicht. Nach dem Basisworkshop ist nichts mehr verpflichtend, mit Ausnahme des Feedback-Workshops. Wenn man eine Sendung startet, muss man nach den ersten drei bis vier Sendungen zu einem solchen Feedback-Workshop kommen. In diesem setzen wir uns mit ungefähr vier Sendungsmacher*innen gleichzeitig zusammen und besprechen, wie es läuft, was man vielleicht noch besser machen könnte oder wo es noch Fragen gibt. Diese Feedback-Workshops sind großartig, gewissermaßen auch im Sinne einer Bindung, die aufgebaut wird und weil dadurch die Qualität zunimmt.

Diese Workshops sind für Leute, die beim Verein dabei sind, gratis, oder?

Teilweise ja. Der Feedback-Workshop ist Teil des Basisworkshops. Das heißt, der kostet zusätzlich nichts. Der Basisworkshop kostet für Mitglieder 40 Euro, was für eineinhalb Tage sehr wenig ist, auch im Sinne von Niederschwelligkeit. Für Besitzer*innen des Passes *Hunger auf Kunst und Kultur* sind alle Workshops gratis. Die Workshops haben unterschiedliche Preise für Mitglieder und Nicht-Mitglieder und gerade die Mitglieder-Preise sind wirklich niedrig. Man kann einen eintägigen Stimmworkshop, glaube ich, für 25 Euro besuchen. Die Kosten sind wirklich so gering wie möglich gehalten. Die Meisterklasse unserer Ausbildung ist die Lehrredaktion, die wir jetzt seit zwei Jahren haben. Das ist ein Lehrgang, in dem im Rahmen von sieben Wochenendmodule, verteilt auf ein paar Monate, wirklich umfassende journalistische Grundkenntnisse vermittelt werden. Sowohl im Radio- als auch im Fernsehbereich, weil auch FS1 eingebunden ist. Er beinhaltet auch die volle Bandbreite an Crossmedia-Formaten. Einen Teil der Arbeit in der Lehrredaktion umfasst auch die laufende Mitarbeit an der Redaktion unseres Info-Nahversorgers namens *unerhört!*. Die Inhalte, die in dieser Sendung vermittelt werden, werden gänzlich von Lehrredaktionsabsolvent*innen gestaltet.

Wie kommt ihr zu den Teilnehmenden der Lehrredaktion? Sind es ehemalige Radiomachende, oder sprecht ihr sie direkt an? Es gibt ja einen Call, oder?

Genau. Wir schreiben sie jährlich im Frühjahr aus, 2019 zum zweiten Mal. Wir bewerben sie auf allen Kanälen, die uns zugänglich sind, und man kann sich bis zum Sommer bewerben. Es war bisher beide Male so, dass wir immer etwas mehr Bewerber*innen hatten, als wir aufnehmen konnten. In drei oder vier Fällen haben sich tatsächlich auch Sendungsmachende beworben, die schon länger bei uns sind. Alle anderen waren ganz neu und erfreulicherweise auch aus ziemlich unterschiedlichen Umfeldern. Wir haben auch versucht, nicht nur Kommunikationswissenschaft-Studierende drinnen zu haben, sondern die für die Radiofabrik charakteristische Buntheit auch in der Lehrredaktion zu schaffen. Generell ist es erfreulicherweise so, dass der Andrang, also das Interesse am Radio, durchaus immer noch vorhanden ist. Wir fürchten uns nämlich schon seit ein paar Jahren davor, dass man sagt: „Wir haben Podcasts im Internet - wir brauchen kein Radio.“ Ich will zwar nichts verschreien, aber bis jetzt scheint das nicht zu passieren. Die Themen Radio und Radiomachen interessieren die Leute nach wir vor. Wir kriegen auch unsere Basisworkshops so gut wie immer voll. Im Moment scheint es demnach noch nicht so zu sein, dass Community-Medien überflüssig werden, weil es Social Media gibt.

Du hast jetzt einen Bereich angeschnitten, den ich noch ansprechen wollte, und zwar den Aspekt der Diversität. Der ist ja bei euch generell, auch bei der Lehrredaktion, wichtig. Auf welche Weise geht ihr da vor?

Ich denke, es gibt einen ganz anderen Blick auf die Welt, wenn man in einem Radio Stimmen von ganz vielen verschiedenen Menschen hört und deren unterschiedliche Perspektiven kennenlernt. Wenn ich immer nur mehr oder weniger die gleichen Menschen hören möchte, dann schalte ich den ORF ein. Da habe ich die öffentlich-rechtliche Zugangsweise, die auch absolut ihre Berechtigung hat. Aber was Freies Radio eher möchte, ist, verschiedene Stimmen hörbar zu machen und den Hörer*innen zu ermöglichen, sich anhand dieser verschiedenen Stimmen ein eigenes Bild machen zu können. Die Wahrnehmung verändert sich, wenn ich beispielsweise auch mal Leute höre, die sonst gar nicht oder nur sehr gefiltert in den Medien auftauchen. Gerade im Rahmen unseres Infomagazins, wo unsere Ansprüche an die Qualität und an die Inhalte noch einmal deutlich höher sind als im Rahmen des offenen Zugangs, ist es uns wichtig, möglichst viele Perspektiven originalgetreu abzubilden. Von alt bis jung, mit oder ohne Migrationshintergrund, mit oder ohne Beeinträchtigung, ländliches Umfeld, städtisches Umfeld und alle Varianten, die uns einfallen. Je mehr Vielfalt, desto besser. Das ist auch nicht immer einfach, weil man sich trotzdem in der Redaktion darauf einigen muss, was man denn jeweils tut und wie man auf ein Thema ‚schaut'. Aber ich glaube, dass man durch die Buntheit der Gruppe, die Radio macht, mehr Multiperspektivität in der Berichterstattung erreicht.

Du hast auch den digitalen Raum erwähnt, etwa die Website. Ein starker Aspekt ist ja auch das Community-Building online mit euren Aktivitäten dort. Welche Bedeutung hat der digitale Raum für euch? Beobachtet ihr in Bezug darauf Veränderungen?

Natürlich hat sich sehr viel verändert. Als wir 1998 angetreten sind, war das Radio wirklich noch die einzige Möglichkeit, sozusagen eine Öffentlichkeit für eine Privatperson herzustellen. Natürlich hieß es zwischendurch immer wieder: „Das brauchen wir jetzt nicht mehr", oder „Social Media ist unser Tod." Bis jetzt ist es aber nicht so. Wir haben allerdings versucht, das Internet zu integrieren. Das gelingt mal besser, mal schlechter. Wir machen zum Beispiel crossmediale Publikationen. Das heißt, was bei uns im Radio ausgestrahlt wird, darf mittlerweile sogar unbefristet und inklusive der gesamten Musik online gespeichert bleiben. Beim ORF muss das Material immer noch nach sieben Tagen heruntergenommen werden. Wir können es hingegen endlos speichern und überall einbinden. Den Podcast, der in den letzten Jahren ‚in' geworden ist, machen wir im Grunde schon lange.

Ein großes Defizit, das wir immer schon spüren, ist unsere mangelnde Bekanntheit. Da hilft uns Social Media. Wir haben mittlerweile eine gar nicht so kleine Facebook-Seite mit etwa 9500 Followern. Dort tut sich schon etwas und darüber haben wir auch die Möglichkeit, mehr Leute mit unseren Inhalten zu erreichen. Wir haben rund 180 neue Sendungen pro Monat. Aufgrund dieser großen Anzahl geht dann vieles ein bisschen unter und das ist eine Möglichkeit, die man nutzen kann, um Inhalte unter die Menschen zu bringen. Seit einigen Jahren haben wir auch eine eigene App, über die man

Sendungen abonnieren kann. Das Smartphone erinnert dann daran, wann die jeweils abonnierte Sendung läuft. Das ist auch wichtig, vor allem, wenn eine Sendung nur alle paar Wochen stattfindet. Wir haben mittlerweile auch erkannt, dass das Bild wichtiger wird. Man kann das beurteilen wie man will, aber unsere Programmtipps und all diese Dinge sind zumindest mit einem Foto versehen. Vielleicht schaffen wir es, in Zukunft noch mehr Kurzvideos als Trailer für bestimmte Sendungen zu machen. Ein paarmal haben wir das schon getan und gute Erfahrungen damit gemacht. Unsere Strategie ist sozusagen, Social Media und Co. einfach in unsere Aktivitäten zu integrieren, soweit es uns nützt. Das ist oft auch für die Sendungsmachenden selbst spannend. Nicht alle, aber viele sind auf Facebook und dort entsteht eine ganz eigene Dynamik, die man nur mit Druckerzeugnissen oder Flyern, die man verteilt, wesentlich schwerer erzeugen kann.

Beobachtest du, dass Leute, die mit Social Media aufwachsen, diese partizipativen Medien als selbstverständlicher betrachten? Hat sich in den Menschen dadurch, dass diese Schranke zwischen Rezeption und Produktion weg ist, etwas geändert?

Grundsätzlich glaube ich schon, dass dem so ist. Ich überlege nur, ob es bei uns im Radio so auffällt. Ich glaube nicht, dass die jungen Leute, die sich in allen möglichen Social-Media-Kanälen tummeln, unbedingt auch den Weg zu uns finden. Sie sind nicht mehr geworden. Ich glaube, es ist ihnen oft ein bisschen zu mühsam, weil es bei uns gewisse Strukturen und Regeln gibt, die es im Netz nicht gibt, Richtlinien, an die man sich halten muss. Probleme mit Fake News, Hate Speeches oder dergleichen gibt es bei uns in der Regel nicht. Sollte so etwas auftauchen, behandeln wir es entsprechend. Das geht in unserem Rahmen natürlich wesentlich leichter.

Jetzt komme ich zu meiner letzten, sehr umfassenden Frage, die auch ein großes Thema im Rahmen unserer Forschung ist. Welche Forderungen, Ideen oder Vorschläge hast du oder habt ihr an die Kulturpolitik?

Ich habe schon den Eindruck, dass durchaus einiges passiert. Ich glaube, dass der KEP [Kulturentwicklungsplan], der in Salzburg entstanden ist, sowohl was den Zugang als auch was die Ergebnisse betrifft, eine tolle Sache ist. Ich glaube, dass die Grundherausforderung, mit der der KEP im Allgemeinen und Einrichtungen wie die Radiofabrik konfrontiert sind, darin besteht, dass man immer in einer Art Filterblase bleibt. Der Anspruch besteht darin, über die Gruppe von Menschen, die sich ohnehin schon für Kunst und Kultur interessiert und ohnehin schon in verschiedenen Bereichen aktiv ist, hinaus diese Blase zu öffnen und jene Menschen zu gewinnen, die sich außerhalb befinden. Das fände ich einerseits wichtig. Auf der anderen Seite denke ich oft, dass es wohl nicht unbedingt für alle Menschen dieses Planeten das einzig Glückbringende ist, sich irgendwo aktiv zu beteiligen. Trotzdem wäre eine Öffnung im Sinne der Vielfalt und Vielseitigkeit dessen, was passiert und auch aus der Idee heraus, dass Partizipation im einzelnen Menschen und in der Gesellschaft etwas verändert, wünschenswert. Dieses Thema ist sehr komplex. Aber ich glaube, dass das wichtig wäre und die Kulturpolitik mit dem KEP auf einem ganz guten Weg ist. Da ist sehr viel von dem drinnen, was ich gesagt habe. Die Frage ist, wie man es jetzt schafft, das Festgeschriebene auch zu realisieren. Da bleibt der Optimismus.

//Dilara Akarçeşme //Ayad Salim

Practice _ Changing perspectives through media representation: refugee.tv

Ayad Salim, interviewed by Dilara Akarçeşme

In the late summer of 2015, a comparatively large number of Syrian refugees arrived in central Europe in an attempt to escape the conditions of war. Within global media and academia, this phenomenon was often referred to as the European refugee "crisis"; by those critical voices who wanted to counter the narrative of refugees being the problem, it was called "the long summer of migration". In the face of the contradictory responses of European border securitization as well as the highly divisive rhetoric and discourses surrounding this phenomenon, media coverage on forced migration and the representation of the newly arrived individuals has gained increasing attention. In an effort to promote content created by refugees themselves, a group of German and Austrian filmmakers in Salzburg joined forces with newly arrived refugees, including some who were professional journalists and filmmakers, to co-found the project "refugee.tv".
In this interview, Ayad Salim, one of the founding members of refugee.tv, talks about the origins, development and purpose of the project.

Can you tell us a bit about yourself and how refugee.tv emerged?

> Before I came to Europe, I was a journalist in Iraq for 19 years. I worked for international media associations from Europe and the United States. The initial spark for *refugee.tv* started when Johannes came to the camp, interested in making a video for a competition he wanted to participate in. He was a media artist, involved with wastecooking at that time. My acquaintances at the camp told him about me and that I am a journalist and a director. When we met, the first groundwork for *refugee.tv* was laid. We talked and exchanged some ideas and made a video about the daily life at the refugee camp at Moosstraße in Salzburg. After that, we created some ideas to further work together. Then, I met David Gross, who was excited about my experience. We decided to start a project called refugee.tv. The subtitle was "the other perspective": we wanted this project to be a bridge between the refugees and the society in Salzburg. We wanted to show people the truth about refugees, since they had many misconceptions rooted in the mainstream media coverage about us. We wanted to let people know about the facts and reasons for the flight of refugees.

> The first challenge was the very term *refugee*. It comprises individuals from a vast number of countries. I, personally, was covering Arabic refugees. We share a lot concerning terrorism, war and instability. For instance, for me,

the biggest reason to leave Iraq in spite of my good life there was being a journalist and my religion. I was the chief of the Saudi Arabian channel in Bagdad as well as a political analyst for some channels like Russia Today or France24. I really had a good life and it was not easy to leave it all and flee. However, I had to because militias tried to kill me twice. It was very hard to start from minus – not even from zero. Therefore, my big aim was to provide people with information about the reasons for our presence here. Questions I wanted to elaborate were: 'What are the features of our culture?', or 'What are mutual things between Arabic and European or Austrian culture?'. We found many interesting common features there. Our first report was in October 2015 on borders when in September 2015 many refugees arrived in Salzburg. I had arrived earlier in January in the same year. The first report got a lot of attention.

Then we grew larger in numbers. More people came to us and more people believed in our project. They loved it. We did many interviews with different organizations and explained who we are, what we are doing and what we are planning to do. It grew so fast until we had an interview in Vienna with ORF. That was our first interview. Then *refugee.tv* expanded to four cities: Salzburg, Linz, Vienna and Munich. In Salzburg, we established *refugee.tv media school*, which was a workshop to teach how to work with media, how to use the equipment and how to do reports. We covered many local events, like *One Billion Rising* or other cultural events. We even formed a music band.

At the first anniversary of *refugee.tv*, we had an event at ARGEkultur which many people attended. There were even more Austrians than refugees. We got funded by the government and got donations. All in all, the project lasted around two and a half years and it was very successful. We wanted to get bigger and maybe become a channel, but it did not work out. Also, David Gross went to Japan. At that time, it was a good project and it had a very good reputation.

How did you select the topics to cover in your reports?

At the beginning, David Gross gave us ideas because we did not have much experience with how Austrian people think. I had some experience with Europeans in general because at the beginning of my media life, I worked as a translator for Europeans who came to Iraq and wanted to make some reports, stories, articles etc. They needed a translator. But with Austrian society, we did not have much experience. Later, we developed ideas and David gave us advice about what would work. And it really did work. I have to say that he was a good manager. We discussed things openly. Sometimes we would get a bit upset, but that was just for the work. Then, we got together and had a drink and it was ok again. The work was very important for us, and it was very good.

Who was your target audience?

We aimed for Austrian society. Also, our language in the reports should be comprehensible for everybody. We did not aim for politicians, but for the people. We changed many wrong ideas about refugees.

What kind of reactions did you get?

We got a lot of positive reactions. I think the evidence for that were the donations. Many people supported us. They told us that they had many misconceptions about us and that they now understand why we left our countries. We changed a lot of ideas about Arabic culture and about refugees here. Let me give an example about Arabic refugees: When we came from Iraq and Syria and they saw that we had smartphones, it was a big problem at that time. “Refugee with a smartphone!”, they said. Then we explained to them that we are not necessarily poor people. I am just one example of many, but from 2007 until I came here, my salary was between $ 4,500 and $ 5,000 a month. There are also many people who come here to work because they lack prospects in their home countries, but Iraq is really a rich country. We wanted people to differentiate. We had many discussions after events, at parties, at presentations etc. We made clear that we are here because our lives and families are threatened with death. That’s why we are coming here, and we come with our smartphones. This is an example of how we succeeded in changing ideas. We are all refugees, but we have different reasons to be refugees.

Did you also work with migrants who have been living in Salzburg for a longer period of time? Where they also a target audience?

Yes, they were a target group, but less so than the local Austrian society whom we really aimed for. Many immigrants were active, and they participated in our project because they believed in our cause. They also wanted this project to be successful. We exchanged many ideas. The reason for our cooperation was that our work was going to affect the immigrants here as well: society would also change in how they deal with them, too. That’s why they also felt the importance of this project and why they were active.

For example, when we wanted some ideas and we needed some families to shoot with, they were active and gave us all the tools. They gave us access to many things in their lives and stories of their families and the possibility to shoot with them. But our first aim was Austrian society. Then came the immigrants. They were also somehow hidden crew members of *regufee.tv* as supporters. That was really nice.

The project was successful, you grew and had four offices. You mentioned, though,

that you also wanted to become a channel and it did not work out. What were the reasons for this?

We do not know either. Maybe the head crew was separated. Maybe everyone had other things to do. A project like this needs a budget. At first, we got our budget from the government and some other sources, but we needed more. We were also looking for jobs at the same time, since *refugee.tv* was not our job – it was voluntary. We just occasionally got some money to cover our basic needs to do reports. My aim at that time was just to tell people our stories. I also published my story from Turkey to here on a blog called *fish+fleisch*. It was really very dangerous and eventful – it took 45 days in the middle of winter, from December 1st in 2014 until the 15th of January 2015, walking from Turkey to here. We were lost in the woods for three months with all the snow. It was really horrible.

But we did not have much contact with the other offices. David and Johannes were the coordinators. We had one common event in Salzburg with the office in Linz and Vienna. We had a workshop at *refugee.tv media school* and an event with the *refugee.tv support band*. In the second year, we did some magazines and reports but then it stopped. Also, everybody was busy with their own lives and work. One person from the crew left Austria and went to Turkey. Now, I am working on something else. Recently, I established an Arabic cultural *Verein *(1)* in Salzburg. I have been working on it since 2018. Now it is official. We did the official opening on the 16th of November in 2019.

What kind of Verein is it? Are you planning on being involved with media as well?

The official name is *Arabischer Kulturverein in Salzburg*. Our logo says *marhaba*. It means *servus. *(2)* It is open, and not only for one nationality. My idea is to make a project similar to *refugee.tv*, but not just with media. I want to create one united Arabic voice to explain the different Arab nationalities, ideas and personalities, and also to show the culture. This is about culture, not religion or anything political. We want to have events like music events and also events for children. We want to offer some consulting to Arabic families, to help them with applications and translations, help them in the process of finding flats, here and there. Within the foundation, I used minor connections to the city and state of Salzburg. They know us from *refugee.tv*, since I was a bit active in interviewing organizations. So I met people and they supported us. The state gave as a budget and the city also participated with some amount. Now the initial stage is finished and we are preparing the budget for the next year. Then we will see how it goes. We have big ideas: we want to make some events with Austrian and Arabic people together. Many Austrians are very motivated, and we also have some Austrian members now – not just Arabic members. It is all open. Also, the *Verein* is not only for the city of Salzburg, but for entire state of Salzburg. Now, we are at the beginning and are establishing our basis. We try to be more public. We plan many actions and activities. Also, we are thinking of having special offers for women. The vice deputy is a woman and she does several things for women when it comes to learning the language, finding a job or concerning health issues.

Anyone who has an idea about a project or an activity can come to us. We will discuss it and find ways to do it. For now, we don’t have a stable or

permanent place. Each Friday, we can use the space at *Hilfswerk* and each Wednesday we have a *Fahrradreparatur*. *(3) I hope when we do the budget for next year and we get a better amount, we can rent a place and make it like an Arabic café for meetings, which is open for everybody. This is the big aim. If we had such a place, we could do many things.

We focus on culture because culture is like a museum. People can go to this museum and see things they like and do not like. Often, things they don't like are just unfamiliar things to them. Then, you can try to understand these unfamiliar things. Hence, our aim through this *Verein* is to expand this museum. The beautiful thing about Arabic culture is that we are mutually situated in it. We have many things in common, but these things appear differently in each country. We are all connected by history, language, sometimes also by religion, but this is not our theme. Among Arabic people, there are many religions– including Christians, especially in Iraq, Syria or Egypt. They are also affected by the culture. Culture affects your life, your thinking and your behavior. So I want this Arabic culture and museum with all its beautiful branches to get bigger by connecting with the Austrian culture, or museum. Or others. We are open for all. We already have Austrian members and we hope that more will come. And they will. Because, for example, at the opening party, there were about the same number of Austrians as Arabic people. It was a big opening in a church in Lehen, Salzburg.

Is there anything you want to add?

I want to say something about the society in Salzburg. I have to thank them, really. I know, we are not in paradise. There are some people who are against us, but they are few. I can understand that because the media promotes some misconceptions about refugees. Many people have reacted to us negatively. But in general, society is nice. From 2015 to now it has changed a bit. Some things changed for the better, some for the worse. But in general, people are open. I saw different cities here, but they were not open like Salzburg. With this *Verein*, I really hope to establish or pass on something to the next generation of Arabs to build on and for Austrian society to get to know more about them. For now, it looks like it will work out. The reactions of the society in Salzburg are good. But there is one big problem: the equalization of degrees.

For example, I have 19 years of experience in media. I am a teacher and have also some other qualifications. But until now, I could not use them. I think it is a pity to lose these assets and to now have to work in something I did not know anything about. It worked out, but it is hard. Why don't they use our experience? This society does not only need workers. They also need some minds. The company I am working at consists of 95% *Ausländer. *(4)* But there are different minds. It's wonderful. If society would open up, they would have access to the areas of expertise of these people, too. It would be much better for society as a whole. The people themselves would learn, and society could make use of their experiences. I think probably more than half of the society in Salzburg were and are somehow *Ausländer* and now we live in this situation together. Different minds and an exchange of experiences would contribute to a better life for everybody. If I work in my own job, after they approve it, I will try even more because I want to be successful like I

was before. It is an arena. It is a challenge and a motivation at the same time. We don't just want to be working at a *Lager* *(5) or *Keller*. *(6) That kills all the potential.

//Fussnoten

*1 *Verein means 'association' or 'club' in German. These types of organizations are essential for public life and civil society in Austria. Usually they are formed by people who commit themselves to a specific common activity or cause and are run by a specified member structure and statutes.*

*2 *Servus means 'hello' and 'goodbye' in German and is commonly used in parts of southern Germany and in Austria.*

*3 *'Bike kitchen'*

*4 *Ausländer means 'foreigner' or 'alien' in German. The word is deliberately kept in German, since it is a significant keyword used in discourses of belonging in German-speaking countries (for example, see https://igkultur.at/artikel/der-auslaender-und-seine-erziehung). In the meantime, migrants from the second or third generation have also critically appropriated the term Ausländer for themselves in various contexts.*

*5 *'Warehouse'.*

*6 *'Cellar' or 'basement'.*

//Katharina Anzengruber //Anita Moser //Arne Vogelgesang

Practice _ „Kunst mit politischem Material ist für mich nur dann interessant, wenn es neue Formen von Theatralität enthält“

Der Künstler Arne Vogelgesang im Gespräch mit Katharina Anzengruber und Anita Moser *(1)

Der Berliner Künstler Arne Vogelgesang ist seit vielen Jahre im Theater- und Performancebereich tätig. Sein Fokus liegt insbesondere auf recherchebasierten, intermedialen Projekten, die er unter dem von ihm 2005 mitbegründeten Label *internil* umsetzt. Als jemand, der „Theater mit politischem Material“ macht, setzt er sich mit aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen auseinander, wie etwa mit rechter Propaganda im Internet. Dabei ist der im Zuge seiner künstlerischen Arbeit mit dokumentarischem Material entstehende Aspekt der Aufklärung ein Nebeneffekt, wie er im Interview betont. Ein Gespräch über Gamifizierung in rechten Szenen, die Diskrepanz zwischen Kunst mit politischem Material und politischer Kunst, das ästhetische Mittel des Live Reenactments und dessen Potenzial in Bildungskontexten.

Können Sie kurz skizzieren, was man unter Gamifizierung versteht und wie und wozu sie eingesetzt wird?

> Gamifizierung, oder Spielifizierung in der eingedeutschten Variante, bezeichnet in der gängigsten Definition die Übertragung von Spielelementen in spielfremde Kontexte. Das heißt, Strukturelemente aus Spielen – das können sowohl analoge als auch digitale Spiele sein – werden in andere Zusammenhänge übertragen und dort eingesetzt: Formen von Wettbewerb, etwa das Sammeln von Punkten oder das Erreichen gewisser Level; die Fiktionalisierung bestimmter Sachverhalte und deren Vereinfachung; die Einteilung der sozialen Wirklichkeit in bestimmte Gruppen, die gegeneinander aufgestellt sind und miteinander in den Wettstreit treten etc. Damit können bestimmte Effekte erzielt werden.
>
> Der primäre Effekt, der beim Spielen auftritt, ist die Lusterfahrung. Menschen spielen gerne, unter anderem, weil man im Spiel bestimmte Dinge erproben kann, die in der Realität nicht möglich sind, weil Wettbewerb und Kräftemessen möglich sind, ohne dass reale Konsequenzen damit verbunden wären. Das Sammeln von Punkten oder das Erreichen bestimmter Level sind Belohnungssysteme, die bewirken, in eine Art Flow zu kommen und Menschen bei der Stange zu halten. Das sind verschiedene Effekte, die das Spielen prägen und die sich mit Spielmechaniken auch in anderen Bereichen herstellen lassen, in – moralisch gesprochen – sowohl guter als auch schlechter Absicht und mit dementsprechenden Folgen.

Wie erfolgt Gamifizierung im politischen Kontext, um rechtsextreme Propaganda zu betreiben? Sie haben Elemente der Spielmechanik angesprochen. Welche werden dafür übernommen? Können Sie das an einem Beispiel skizzieren?

Es gibt private Twitterräume, in denen die Weiterverbreitung von Propaganda und Angriffe gegen politische Gegner mit fiktiven Währungen mit Anreiz versehen werden. Es gibt Wettbewerbe bis dahin, wer die meisten Menschen tötet. Es gibt narrative, rollenspielartige Rahmungen, die sprachlich enthemmend wirken sollen. Ein kleines Beispiel, wie an bestehende Spielstrukturen angeknüpft wird, ist eine Art Hack der Spielwelt von *Pokémon-Go!* vor einigen Jahren. Das ist ein Spiel, das Leute dazu bringt, sehr viel in der Öffentlichkeit unterwegs zu sein, um dort mit einer Augmented-Reality-App fiktive Figuren zu jagen. Dieses Spiel wurde von den Neo-Nazis in den USA genutzt, um möglichst viele Rekrut*innen anzuwerben, und zwar in Trainingshallen, also Gyms, wo gleichzeitig Pokémons waren. Der Gedanke dahinter war sozusagen:„Hier überlagern sich zwei junge Zielgruppen, wir klinken uns mal in dieses Spiel ein.“ Dieses Vorhaben war selbst auch als Wettbewerb konzipiert, als Herausforderung. Die Challenge für alle war: „Ihr legt dort Flyer aus und dann schauen wir, wie viel Return wir haben. Wer am meisten neue Leute bei uns hineinbekommt, bekommt einen Preis.“ Das heißt, sie haben ein Propagandaspiel gemacht, das sich an ein Spiel angedockt hat, das schon existierte und gleichzeitig einen Weg gefunden, damit ihre eigenen Leute zu motivieren. Das war ein bisschen tongue-in-cheek und ironisch gemeint, weil Ironie auch zu den Spielen im weiteren Sinne gehört, die im Internet so wichtig sind. Aber es war trotzdem auch ernst, weil es ja tatsächlich gemacht wurde.

Welche Rolle spielt das Internet im Kontext von Gamifizierung? Ist das Phänomen ein eher internetspezifisches?

Ich bin mir nicht sicher, ob es ein internetspezifisches Phänomen ist. Menschen spielen schon seit sehr langer Zeit und dass Spielelemente übertragen werden, ist auch nicht neu. Allerdings sind wir seit mindestens einem Jahrzehnt mit einer gigantischen Spielekulturindustrie konfrontiert, die massive Umsätze macht und Spiele zu einer neuen Art von Leitkultur erhoben hat. Das ist eine digitale Kultur, die sehr stark im Internet verankert ist. Und die neu gebauten digitalen Infrastrukturen im Internet bauen hochgradig auf Mechanismen der Spieleindustrie auf.

Sogenannte soziale Plattformen wie Facebook, die mit Likes, also mit Aufmerksamkeitsökonomien operieren, verwenden Elemente aus dem Spielebereich. Über die Reaktionen der Viewer kann man Aufmerksamkeit sammeln und sich mit anderen vergleichen und messen. Das entfaltet einen spielähnlichen Sog. Bei jenen, die professionell auf Social Media arbeiten – auch politisch – besteht deswegen auch ein Wettbewerb darum, wer beispielsweise die Such- und Empfehlungs-Algorithmen von Plattformen und ihre kollektiven Dynamiken erfolgreicher „gamen“ kann. Aktionen im öffentlichen Raum oder auch parlamentarische Debatten können als Bühne für virale Clips benutzt werden, benutzen Teile der Offline-Welt also als eine Art Spielumgebung für reale Effekte in der Online-Welt. Gerade in diesem sozialmedialen Bereich hat meiner Meinung nach das Internet deutlich zu einer Spielifizierung von Politik beigetragen.

„Soziale Plattformen sind Imitationen von realem Sozialverhalten, die aber viele Möglichkeiten ausblenden, um andere zu verstärken.“

Wie sehen Sie die Verbindung zwischen rechtsextremer Internetpropaganda und realer Welt? Wer wird damit erreicht bzw. ist dafür besonders empfänglich? Gibt es bestimmte Dynamiken zwischen Spielewelten und realer Welt?

Wenn wir über diesen Zusammenhang sprechen, müssen wir mitdenken, dass das Internet Teil der realen Welt ist und reale Effekte erzielt. Die Fiktion liegt eher im Bereich der Spielrahmen, die sowohl digital als auch analog auftreten können und das auch tun. Ich glaube, diese Bereiche beeinflussen sich von jeher gegenseitig. Viele Strukturen im Internet basieren hauptsächlich darauf, reale Verhältnisse zu repräsentieren, oft in vereinfachter Form, indem etwa bestimmte Dinge weggelassen und andere verstärkt werden. Soziale Plattformen sind Imitationen von realem Sozialverhalten, die aber viele Möglichkeiten ausblenden, um andere zu verstärken. Damit funktionieren sie als das, was sie in erster Linie sein wollen: Werbeplattformen, die Geld verdienen.

Empfänglich für rechtsextreme Propaganda sind potenziell erst mal alle. Sie richtet sich in ihrer Weltsicht nicht notwendigerweise an bestimmte Gruppen, aber sie hat in den letzten Jahren sehr daran gearbeitet, ihre Zielgruppenansprachen vielfältiger und passgenauer zu machen: für Leute, die bestimmte Erfahrungen gemacht haben, die sie für diese ideologischen Inhalte empfänglicher machen; für solche, die diesen Inhalten grundsätzlich zugeneigt sind, weil sie zum Beispiel so erzogen wurden; aber auch für jene, deren Unzufriedenheit durch gezielte Anschmiegung an ihre Lebenswelt radikalisiert werden kann. Wichtig dabei ist – wie bei den meisten politischen Kulturen – eine Art von Community-Building. Das ist im Internet etwas leichter, funktioniert aber so wie im sogenannten realen Leben auch. Es wird gezielt in bestimmte Communities hineingegangen, um sie zu beeinflussen, zu politisieren und nach rechts zu rücken.

Es gibt mittlerweile auch Forschung dazu, wie auf diese Weise gezielt in Spieler*innen-Communities Propaganda gemacht wurde und wird. Das ist nicht sonderlich überraschend, weil die Spieleindustrie eine sehr große Kulturindustrie ist, innerhalb derer sich viele Communities und Szenen entwickelt haben. Wie anderswo auch, gibt es dort rechtsradikale Propaganda und Menschen rechter Gesinnung. Ich bin aber vorsichtig mit der Aussage, gerade in Spielekulturen würden viele Menschen besonders empfänglich für rechtsextreme Einflüsse sein. Ich glaube nicht, dass das unbedingt der Fall sein muss.

Wir hatten es in den Anfangszeiten mit einer recht stark männlich geprägten Kultur zu tun, was, glaube ich, zum großen Teil damit zu tun hatte, welche Spiele produziert wurden, wen diese angesprochen haben, was kulturell sanktioniert war, was nicht und wem nahegelegt wurde, sie zu spielen. Das war ein Jungs-Hobby, aus welchen Gründen auch immer. Diese Überzahl an männlichen Spielern hat sich auch auf die Spielekulturen ausgewirkt und tut es nach wie vor. Das sind Kontexte, in denen es Menschen, die rechtsextreme Propaganda betreiben wollen, leichter haben, jemanden zu erreichen, weil ihre ideologischen Inhalte traditionell sehr patriarchal und im Kern frauenfeindlich sind. Sie sprechen eher Männer als Frauen* an, allerdings nicht ausschließlich.

Ich finde, es gibt zwei Bereiche, die man bei den Diskussionen trennen sollte. Das eine sind die Spiele selbst und das andere sind die Communities, die sich darum bilden. Es kann über lange Propagandaarbeit eine Politisierung von tatsächlich radikalen und politischen Communities geben, die nicht auf eine bestimmte Art und Weise dafür geprimed waren, sich nach rechts ideologisieren zu lassen. Da werden bestimmte Schwächen, bestimmte Elemente, bestimmte Zusammenhänge ausgenutzt, die Ansatzpunkte dafür bilden, Propaganda zu machen. Es gibt aber auch einiges, was an Spielen, Spielinhalten und Darstellungen in Spielen selbst zu kritisieren ist und da ist in den letzten Jahren auch viel passiert.

„Speziell in spielifizierten Kontexten ist das Problem das der Uneigentlichkeit, die regiert. ‚Ist es Spiel? Ist es Ernst? Ist es beides?'"

Sie haben in Ihrem Vortrag Beispiele dafür genannt, wie schwierig es ist, rechte Propaganda im Internet zu bekämpfen. Vor allem auch die Gamifizierung rechter Politik. Können Sie kurz skizzieren, was es so schwer macht?

Es sind verschiedene Dinge, die es erschweren, rechte Propaganda zu bekämpfen. Sie müssen nicht zwingend etwas mit dem Internet zu tun haben. Für ein bestimmtes, sagen wir verkürzt „liberales Mindset" ist es wahnsinnig schwierig, mit Leuten umzugehen, die kein demokratisches Gespräch führen wollen. In einer eher zentristischen Ideologie gehört es zur Vorannahme, dass es so etwas wie einen rationalen gesellschaftlichen Diskurs gäbe, in dem alle ihre Argumente austauschen und sich dann irgendwann friedlich miteinander einigen und Verträge schließen würden. Diese Menschen tun sich sehr schwer damit, zu begreifen und damit umzugehen, dass es andere Menschen gibt, die zwar Aussagen treffen, die wie Argumente klingen und die sich sehr gut an diese Mimikry eines demokratischen Diskurses anschmiegen können, die aber kein Interesse daran haben, ihn wirklich zu betreiben, sondern andere Ziele verfolgen.

Ein Austausch von Argumenten müsste auch die Reflexion der eigenen Position miteinbeziehen, was auch in nicht extrem rechten Bereichen nicht so weit verbreitet ist, wie man gerne glauben möchte. Einfach anzugreifen ist viel leichter, als seine eigene Argumentationslinie zu hinterfragen. Es geht schnell, die immer gleichen inhaltlichen Hülsen zu platzieren und bei dieser Gelegenheit den anderen genau das vorzuwerfen. Gegenrede zu betreiben, wenn man dem Glauben anhängt, man müsste Inhalte widerlegen, ist im Vergleich deutlich schwieriger, zeitaufreibender und kraftraubender. Im Internet ist das besonders schwer, denn Unsinn ist schneller in die Welt gesetzt und Memes sind schneller gepostet als etwas begründet dagegen Gesagtes. Speziell in spielifizierten Kontexten ist das zusätzliche Problem das der Uneigentlichkeit, die regiert. „Ist es Spiel? Ist es Ernst? Ist es beides?" – Das ist oftmals nicht eindeutig.

Welche Strategien bzw. konkrete Initiativen gibt es, dagegen vorzugehen? Gibt es überhaupt Möglichkeiten des Widerstands?

Es gibt immer Möglichkeiten des Widerstands. Solange wir die Frage noch

stellen können, ist es schon mal gut. Ich bin allerdings kein Experte, was diese Seite betrifft, weil ich sozusagen aufgrund einer etwas morbiden Faszination mehr Beobachtung der „dunklen“ Seite betrieben habe, als dass ich mich mit der anderen auseinandergesetzt hätte. In Deutschland gibt es aber beispielsweise die Initiative *Keinen Pixel den Faschisten. *(2)* Im Rahmen dieser Initiative vernetzen sich Menschen, die im Bereich der Spieleproduktion arbeiten, um Gegenrede zu betreiben. Darüber hinaus gibt es sehr viele, teilweise lokale, teilweise überregionale Initiativen, die Propaganda und extreme Politik im Internet beobachten, dokumentieren und darüber aufklären. Nicht mit einem Schwerpunkt auf Spiele und Spielekulturen, aber das ist auch – und zunehmend mehr – mit im Fokus.

„Ich mache Theater mit politischem Material. (…) Es handelt sich um künstlerische Strategien, die über bestimmte politische Sachverhalte aufklären.“

„Theater kann nichts vermitteln, sondern vermittelt, was vorher vermittelt wurde.“ „Theater macht den Kollaps der Welt konsumierbar.“ Das sind Sätze, die Sie sinngemäß kürzlich in einer Performance gesagt haben. Die gegen Ende aufgeworfene Frage, was Theater angesichts aktueller Entwicklungen tun könne, wird zwar mit dem Stücktitel Es ist zu spät *beantwortet, aber auch an das Publikum weitergereicht. Wir möchten sie an Sie zurückspielen mit Blick auf Gamifizierung von radikaler rechter Politik: Was können Kunst und Theater tun? Können Sie dazu etwas auf Basis Ihrer eigenen künstlerischen Arbeit und Erfahrungen sagen?*

Ich glaube, das liegt letztlich an den Leuten, die Theater machen und was sie damit wollen - also welchen Zweck sie in ihrer Kunst sehen. Irgendwas tun kann man immer. Sie zitieren hier aus einem Stück, das ich als Produktion eines YouTube-Videos und Aufkündigung des Theaters inszeniert habe. Es ist dieser Rant eingebaut, den man wahrscheinlich, wenn man ihn auf YouTube posten wollte, *Die Zerstörung des Theaters* oder so nennen müsste. Die Produktion selbst ist ja auch Theater und endlich aufzuhören mit dem Theater ist ein sehr alter Topos im Theater, mit dem gerne kokettiert wird.

Im Vergleich zu globalen kulturellen Phänomenen, wie wir sie mit Netz- und Spielekulturen auffinden, ist das Theater ein altmodisches und recht beschränktes Medium. Sowohl was die Zahl des Publikums als auch was die gesellschaftlichen Schichten, die in der Regel damit angesprochen werden, angeht. Wenn Theater dezidiert politisch wird, verliert es darüber hinaus auch große Teile des klassischen Zielpublikums. Und noch einmal mehr, wenn es sich – so etwa im migrantischen oder postmigrantischen Theater – aus Betroffenen-Perspektiven mit den Mitteln des Theaters politisch positioniert. Dann wird es schwieriger, überhaupt noch als Kunst wahrgenommen zu werden von denen, die ihre eigenen politischen Haltungen im Theater vergessen wollen und können, weil sie „normal“ sind. Dazu bleibt auch, zumindest für mein Empfinden, eine Spannung zwischen dem, was man als Vorgehensweisen oder Modus Operandi von Kunst einerseits und politischem Handeln andererseits setzen würde. Ich habe das Gefühl, dass sich diese Modi relativ stark widersprechen.

Während die Kunst, gerade im Theater, Komplexität, Uneindeutigkeit, Ambivalenz oder Aufschub von Entscheidungen zum Thema macht, oder diese sogar zum eigenen Wesenskern erhebt, geht es in der Politik oft um

entgegengesetzte Dinge. Man will Ergebnisse haben, Erfolge verzeichnen, andernfalls ist es kein politisches Handeln. Dazwischen ist ein Bereich, in dem ich mich mit meiner Arbeit in den letzten Jahren verortet habe: Ich mache Theater mit politischem Material. Das ist nicht unbedingt „politisches Theater“, weil ich dabei keine politischen Zielsetzungen habe. Es handelt sich vielmehr um künstlerische Strategien, die über bestimmte politische Sachverhalte aufklären. Dieser Aufklärungsaspekt selbst ist vielleicht nicht unbedingt ein künstlerischer oder kunstinhärenter, aber ein Nebeneffekt, wenn man mit dokumentarischem Material arbeitet.

Wie mir von Leuten, die meine Produktionen gesehen haben, berichtet wurde, zeigte dieser Aspekt wohl auch Wirkungen. Diese Wirkungen würde ich aber stets als begrenzt ansehen, alleine aufgrund der begrenzten Zahl des Publikums. 100 Leute aufzuklären, die zum Großteil ohnehin schon aufgeklärt sind, ist ja keine so große Leistung. Insofern würde ich als jemand, der Kunst betreibt, die Kunst nicht so hoch oben auf der Liste der Dinge ansetzen, die wir unbedingt tun sollten, um politische Veränderungen anzustoßen. Aber es gibt genug Möglichkeiten, Kunst produzierend tätig zu sein und sich nebenher politisch zu engagieren, so wie das andere Leute auch neben ihren Berufen machen. Dem gewissen Zwang, mit dem man in der Kunstproduktion immer konfrontiert ist, alles, was man machen will, in seine Kunst hineinzugießen – in dieses große gefräßige Tier – dem kann man ja auch widerstehen. Und es passiert ja glücklicherweise tatsächlich, dass Künstler*innen und Kunstschaffende sich als Mitglieder der Gesellschaft politisch positionieren und sich auch mit anderen Berufsgruppen vernetzen, um aus dieser Blase herauszukommen.

„Sobald ich ins Internet gehe, das heißt, so etwas wie Online-Theater machen will, ist es noch mal virulenter, wer überhaupt Zugang hat und wer nicht.“

In Ihren Produktionen spielen multimediale Möglichkeiten eine große Rolle. Schränkt der damit verbundene große technische Aufwand nicht stark ein, da mit bestimmten Gruppen oder auch größeren Theatern zusammengearbeitet werden muss, um die Stücke umsetzen zu können?

Nicht nur, wenn ich mit technischen Mitteln Theater mache, muss ich zuerst darüber nachdenken, wen ich damit ausschließe. Wobei ich bisher als jemand, der freies Theater macht, ohnehin immer in der Position war, dass nicht so viele Leute gekommen sind. Insofern war die Breitenwirksamkeit nie im Fokus. Ich hatte aber auch einen blinden Fleck, da ich als jemand, der glücklicherweise mit recht vielen Privilegien und Funktionen durch das Leben gehen kann, über viele Dinge nicht nachdenken musste. Eine aufwändige Rundumprojektion zum Beispiel ist für blinde oder schlechte sehende Menschen wenig eindrucksvoll. Auf die Tatsache, dass manche Leute sich nicht mehr so gut auf den Boden setzen können, bin ich gestoßen, weil meine Mutter zu Stücken gekommen ist und Probleme mit dem langen Herumstehen hatte. Wenn wir mittels multimedialer Mittel auf der Bühne sind, ist es gleichzeitig eine Erweiterung, in den ökonomischen Kosten aber eine Beschränkung. Dass ich zusätzlich auch mit Bildmaterial und Projektionen arbeiten kann, erweitert mein Repertoire. Es bringt aber auch Formeinschränkungen mit sich, mit denen man umgehen muss. Durch

Einschränkungen entsteht meines Erachtens überhaupt erst Kreativität. Deswegen ist es auch ein Mittel in der Kunst, sich bestimmte Dinge hineinzuholen, die Probleme machen, weil man mit den Problemen dann arbeiten kann.

Sobald ich ins Internet gehe, das heißt, so etwas wie Online-Theater machen will, ist es nochmal virulenter, wer überhaupt Zugang hat und wer nicht. Für wen ist es eine Herausforderung, sich ein YouTube-Konto zu erstellen und zu verstehen, wie das funktioniert, und für wen nicht? Was mich im Moment interessiert, ist VR, also Virtual Reality für Theater, weil es durch seine räumlichen und körperlichen Effekte ein großes Potenzial bietet. Es sind aber sehr wenige Leute, die da teilnehmen können. Wenn ich so etwas mache, kann ich mir nicht einbilden, dass ich es für alle mache und damit muss ich einverstanden sein. Das ist auch eine politische Entscheidung, die ich dann treffe. Oder eine politische Entscheidung, die im Widerspruch zum künstlerischen Interesse steht.

„Ein Problem ist, dass es gar nicht so leicht ist, sich erstmal darüber zu verständigen, was gemeint ist, wenn Leute ‚politisch' sagen."

Nochmal zurück zu Theater und Politik: Sie machen unter dem Label internil *Theater mit politischen Inhalten, würden dabei aber nicht von politischem Theater sprechen. In einem Ihrer Texte schreiben Sie, das Adjektiv „politisch" sei im Zusammenhang mit Kunst zu einem moralischen Gütesiegel geworden und politische Kunst oft auch von einer politischen Kläglichkeit gegenzeichnet. Ist dieses Adjektiv im Kontext von Kunst möglicherweise obsolet?*

Ein Problem daran ist, dass es gar nicht so leicht ist, sich erst mal darüber zu verständigen, was gemeint ist, wenn Leute „politisch" sagen. Das ist ein Problem, das sich vergrößert. Ich kann über andere Kunstbereiche wenig sagen, weil ich eher aus dem Theater komme, also spreche ich darüber. Es gab eine Zeit, in der „politisch" eine Art Modelabel war, das sich hauptsächlich auf bestimmte Inhalte und Gesten bezog, die performt wurden. Es ging nicht unbedingt darum, dass damit konkret außerhalb der Kunst politische Ziele verfolgt oder erreicht wurden. Das trifft beileibe nicht auf alle Künstler*innen zu. Einigen ging es in ihren Produktionen sehr wohl darum, politische Kunst zu machen und für diese Fälle halte ich die Bezeichnung auch für legitim und zutreffend.

Daneben gab es aber eben auch viel Gepose. Einfach, weil es chic war, „politisches Theater" zu machen. Das ist eine Diagnose, die ich vor etwa sechs oder sieben Jahren, vielleicht etwas früher, gefällt habe. Das hat sich, wie ich finde, mittlerweile geändert. Einerseits gibt es eine Entwicklung analog zu dem, was wir im Internet sehen, von der ich glaube, dass sie sich verstärken wird: Es gibt zunehmend mehr Community-Bezogenheit oder Zielgruppenspezifität im Theater. Indem man genauer weiß, wen man mit welchen Inhalten anspricht, ist dieser Form des Theaters ein politisches Moment inhärent. Was darüber hinaus in bestimmten Teilen des Theaters relativ stark geworden ist, sind Prinzipien von Empowerment oder Selbstbestätigung. Die goldenen Zeiten des politischen Geposes erfolgten, bevor das anfing, was wir verkürzt „Rechtsruck" nennen. Seitdem ist alles ein bisschen konkreter geworden, weil die Gefahren deutlicher sichtbar

werden.

Es gibt auch, so mein Eindruck, mehr gesellschaftspolitische Positionierungen im Theater, unter Theater- und Kunstschaffenden und darüber hinaus. Den Ansprüchen, die damit einhergehen, gerecht zu werden ist aber kein leichtes Unterfangen. Wenn ich mich gegen radikal rechte Angriffe auf den Kulturbetrieb wehre und sage: „Wir stehen für eine plurale Gesellschaft, für Gleichberechtigung von Menschen und all diese Werte ein“, dann muss sich das in meinem Handeln auch widerspiegeln. Teilweise gelingt das Kunstschaffenden auch, weil es ihre Lebensrealität ist - gerade in Bereichen wie Tanz oder Musik, die sehr international sind und wo es absurd wäre, nationale Grenzen dicht zu machen oder „völkische“ Programme zu fahren.

Was die Repräsentationsaufgaben von Gesellschaft angeht, hinkt das Theater, vor allen Dingen das städtisch-staatliche, hinterher und muss in dem Moment, in dem es sich politisch positioniert, diesen mehr gerecht werden. Das ist, glaube ich, eine gute Sache. Gleichzeitig wäre es kurzsichtig anzunehmen, dass mit einer „Benettonisierung“ der Kunstlandschaft alles getan wäre. Es gibt zunehmend Gruppen innerhalb der radikalen Rechten, die ganz gut damit klarkommen, wenn ethnische Diversität existiert, solange ihre anderen Inhalte darin weitergetragen werden können.

*Rechte beschreiben und argumentieren ihr Tun und Handeln oft mit ehemals linkem Vokabular, zum Beispiel wenn sie sich als Aktivistinnen, Aktivisten bezeichnen, auch mit Begrifflichkeiten aus der Kunstwelt, wie etwa Überhöhung, ironische Brechung oder ästhetische Intervention. *(3) Wie können Theater und Kunst dem begegnen?*

Die Technik der Aneignung von bestimmten Begriffen ist eine Form von Travestie, die auch ein Spiel enthält, nämlich das ironische Spiel, sich gleichzeitig über die Gegner*innen lustig zu machen, indem man ihre Begrifflichkeiten für das eigene Handeln verwendet. So, wie man gleichzeitig den Gegner*innen das eigene Handeln vorwirft, um es bei sich selbst unsichtbar zu machen. Das ist ein ganz normaler Teil des politischen Kampfes, aber auch Ausdruck davon, dass der Rechten nichts Neues einfällt. Das Schmarotzen an der Ideenwelt ihrer Gegner*innen und die Maskerade mit ihnen wird dann zum Problem, wenn die Bestohlenen die Vision hinter ihrem eigenen Vokabular nicht auch anders vermitteln können.

Gerade die Kunst sollte sich in Bezug auf die Anspruchshaltung auf ihre Begriffe entspannen. Denn Kunst muss ja nicht per se links oder progressiv sein. Auch Nazis haben Kunst gemacht. Die kann man schlecht finden, aber Kunstproduktion ist ja nun wirklich kein Privileg von nicht-rechten Menschen. Insofern: Warum sollte es keine rechtsradikalen ästhetischen Interventionen geben? Ich finde, man sollte weniger die Reinheit der Kunst gegen eine Okkupation durch unliebsame politische Gruppen verteidigen, als deren politische Inhalte zu bekämpfen.

„Ich denke, dass man bestimmte Erfahrungen machen muss, um darüber zu sprechen.“

Recherche-basierte Praktiken sind seit einigen Jahren fixer Bestandteil in performativer und bildender Kunst. Bei Ihnen scheint es bei den Recherchen eine besondere Intensität zu geben, indem Sie oft über längere Zeit in Szenen und Milieus eintauchen, teilweise Lifestyles nachahmen, wie zum Beispiel Breiviks Fitnesswahn. Was macht das mit Ihnen? Und wie wirkt es sich auf Ihre Kunst aus?

Ich glaube, das ist eine Art seltsam konventioneller Method-Acting-Ansatz bei mir. Ich denke, dass man bestimmte Erfahrungen machen muss, um darüber zu sprechen. Sie sagen, dass ich eintauche in Szenen und Milieus, aber ich betreibe Internetrecherche – primär tauche ich also in meinen Computer ein. Es gibt tatsächlich Leute, die für Recherche undercover irgendwohin gehen, real mit Menschen sprechen oder in Szenen hineingehen. Das ist eine ganz andere Arbeit, die ganz andere Gefahren mit sich bringt und vor der ich hohen Respekt habe.

Zuhause vor dem Computer zu sitzen und sich sehr viel von dem Zeug anzusehen, ja, das macht auch etwas mit einem. Ich finde, die Effekte sind, auf lange Sicht, vor allem jenseits der Kunstproduktion beunruhigend. Man bekommt einen Tunnelblick, wenn man sich primär damit beschäftigt hat. Es ist sehr schwierig, im Blick zu behalten, was sonst noch alles auf der Welt passiert – etwa sich dessen bewusst zu sein, dass die Nazis nicht in der Überzahl sind. Aber das könnte ja auch Grund für Hoffnung sein. Ich bin sehr sensibel dafür geworden, was die Rückübernahme oder das Diffundieren von bestimmten Begriffen, Redewendungen und Argumentationsweisen angeht.

„Ich teile mit vielen Leuten, die Kunst produzieren, eine gewisse Faszination für das, was in Anführungszeichen „extrem“ oder „nicht normal“ bzw. nicht gewöhnlich ist. Das sind ja letztlich immer die Stoffe für das Theater gewesen.“

Was treibt Sie an, an so schwierigen und belastenden Themen wie Rechtsextremismus im Internet dranzubleiben?

Die Motivation für mich, mit der Arbeit anzufangen, lag in einer Mischung aus der Bedeutung für aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen, die auch schon vor einer Weile ablesbar waren. Breivik ist mit dem, was er gemacht hat, nicht aus Zufall ganz oben im Pantheon des rechtsradikalen Terrors – als frühes extremes Beispiel dafür, was kommen würde und gekommen ist. Das ist auch etwas, das mir als jemand, der Kunst macht, sagt: „Da haben wir etwas, das wichtig ist und deswegen repräsentiert werden muss, weil es ein bedeutsamer Teil von Wirklichkeit ist und zukünftig möglicherweise noch bedeutsamer sein wird.“

Die andere Seite davon ist, dass ich mit vielen Leuten, die Kunst produzieren eine gewisse Faszination für das teile, was in Anführungszeichen „extrem“ oder „nicht normal“ bzw. nicht gewöhnlich ist. Das sind letztlich immer die Stoffe für das Theater gewesen: Die Ausnahmeerscheinungen und diejenigen, die jenseits der akzeptierten Grenzen von dem sind, was wir normal nennen, und die das Machtverhältnis gesellschaftlicher Repräsentation infrage stellen, was ja kein Privileg der Linken ist.

Diese beiden Dinge haben sich in meiner Arbeit teilweise miteinander

vermischt. Dazu kommt: Ich habe im Rahmen meiner Recherchen viel Material gesammelt und das riesige Problem, dass die Realität von Propaganda im Netz ganz viel mit der Fülle an Material und der Dauer, über die man sich damit auseinandersetzt, zu tun hat, sodass man sich selbst dort sehr schnell verlieren kann. Die Radikalisierung online kalkuliert auch mit diesem Sturz in die Kaninchenlöcher alternativer Wahrheiten. Das ist in Theatervorstellungen, die ein oder zwei Stunden dauern, sehr schwer abzubilden. Was also tun? Aus dieser Frage heraus entsteht das nächste Stück, und dann das folgende.

Ich bin mittlerweile aber an einem Punkt, wo ich das Gefühl habe, nicht noch mehr Stücke über Nazis im Netz produzieren zu wollen, denn viel Interessantes ist dazu künstlerisch nicht mehr zu sagen. Das heißt nicht, dass ich nicht trotzdem noch Aufklärung jenseits von Theater betreiben könnte. Aber als jemand, der Kunst mit politischem Material betreibt, ist das für mich nur dann interessant, wenn dieses Material auch neue Phänomene enthält, zum Beispiel neue Spielweisen oder andere Formen von Theatralität, als ich bisher gesehen habe.

„Es gab so vieles in dieser Zeit, von dem es sehr wichtig gewesen wäre, es stärker zu thematisieren. Wir haben bei vielem nicht geschafft, das in diesen Frame zu bringen. Das fand ich persönlich und politisch frustrierend.“

Weist Ihr jüngstes Stück in eine andere, neue Richtung? Gemeinsam mit Marina Miller Dessau inszenierten Sie während des coronabedingten Lockdown Ihr Dasein im abgeschotteten Home-Office via Live-Stream und produzierten darauf basierend Videos. Worum ist es Ihnen in diesem Stück gegangen?

Wir hatten eigentlich vor, ein Stück auf einer Bühne zu machen und dann ist uns das Gleiche passiert, wie allen anderen am Theater auch. Da ging plötzlich nichts mehr. Ich glaube, wir unterlagen dem gleichen psychischen Stress wie der Großteil der Kulturschaffenden, nämlich zu denken: „Unsere Bühnen werden geschlossen, was sollen wir jetzt tun? Wenn wir nichts produzieren, existieren wir de facto nicht mehr, weil wir als künstlerisch Produzierende davon leben, wahrgenommen zu werden. Ganz abgesehen davon bekommen wir ökonomische Probleme. Das Theater ebenso. Wir müssen doch irgendetwas machen. Können wir dafür irgendwie das Internet nutzen?“ Wir dachten uns, nach jahrelangen Theaterproduktionen über Phänomene im Internet wäre es für uns an der Zeit, den Fuß in das kalte Wasser zu strecken und zu schauen, ob man auch im Internet Theater machen könnte. Ich selbst habe jahrelang behauptet, dass die Leute dort eigentlich nur Theater spielen würden. Warum das nicht auch selbst machen? Sehr weit haben wir uns nicht getraut. Wir haben Videos produziert. Im Grunde war das von Arbeitsweise und Material her gar nicht viel anders als vorherige Produktionen – nur dass wir uns selbst mehr als eine Art Filter und Gegenstand der Beobachtung gesetzt haben.

Für den Anfang hatten wir nicht viel mehr, als die Prämisse, zu sagen: „Uns geht es wie sehr vielen. Wir schließen uns ein und können nicht hinaus. Wir stellen uns selbst als prototypische deutsche Subjekte vor und fiktionalisieren dieses Verhältnis, in dem wir uns mit- und zueinander befinden. Wir geben uns Figurennamen dafür und überlegen, wie diese

Figuren sich in dem verhalten, was wir ihnen aufsetzen.“ Das waren dann Heiko und Sandra, das deutsche bildungsbürgerliche Paar in seiner Wohnung in Berlin. Dann gingen die ‚Hygienedemonstrationen‘ los. Da sind wir einmal hingegangen, um uns ein Bild von der Situation vor Ort zu machen. Wir haben auch gefilmt. Es hat sich herausgestellt, dass Vieles dieser politischen Bewegung auf den Straßen über Internetorganisation lief. Darüber kam mir sehr schnell der Gedanke, in dutzenden Telegram-Gruppen nachzuverfolgen, wie die Kommunikation dort abläuft, was ausgetauscht wird, was deren Videoproduktionen sind und wie sich die Initiatoren inszenieren. Das wurde dann in der letzten Folge auch zum größeren Teil des Stücks selbst.

Das ist ein gutes Beispiel dafür, was ich mit der Diskrepanz zwischen Kunst mit politischem Material und politischer Kunst meine. Denn vieles von dem, was wir gemacht haben, ist auf einer oberflächlichen Ebene, politisch gelesen, extrem unbefriedigend. Wir sind Mann – Frau, deutsches bürgerliches Paar, und genau das repräsentieren wir in dieser Produktion. Wir waren sehr auf eine vermeintliche Normalität bezogen – vielleicht, weil die Situation so außergewöhnlich war. Dabei gab es so Vieles in dieser Zeit, von dem es sehr wichtig gewesen wäre, es stärker zu thematisieren. Wir haben bei Vielem nicht geschafft, das in diesen Frame zu bringen. Das fand ich persönlich und politisch frustrierend. Dass wir zum Beispiel nicht über die Lage an den EU-Außengrenzen reden konnten. In diesem ganzen Chaos, in dem wir waren, hätte das künstlerisch und dramaturgisch keinen Sinn gemacht. Trotzdem wäre es wichtig gewesen.

Das, was wir produziert haben, die ironischen Layers, die Distanz, die wir zu uns selbst haben und die Figurensetzungen, die wir gemacht haben, kann man auch als eine total reaktionäre Produktion lesen. Das ist etwas, das mich an dieser ad-hoc entstandenen Arbeit ein bisschen stört, für die wir keine lange Vorbereitungszeit hatten, auch keine Reflexionszeit darüber nachzudenken, was wir eigentlich produzieren und was nicht. Auf einer anderen Ebenen finde ich persönlich sehr passend und auch lustig, was wir gemacht haben. Heiko und Sandra, die versuchen, mit Meditation und Pseudoradikalismus sich dieser Situation zu widersetzen und sie zu verstehen. Das ist die Janusköpfigkeit an solchen Arbeiten.

„(…) ein Mittel, das gut zur Perspektivübernahme in der kulturellen oder politischen Bildung taugen könnte, wenn man es schafft, mit dem Vorgang umzugehen, dass Dinge aus dem eigenen Mund kommen, die man sonst vielleicht nicht so sagen würde.“

Sie arbeiten im Theater- und Performancekunstbereich, halten Workshops, Vorträge und sind beratend tätig. Wie verbinden sich diese Bereiche miteinander? Wie beeinflussen sie sich gegenseitig? Arbeiten Sie zum Beispiel in Workshops auch mit künstlerischen Mitteln?

Das ist unterschiedlich. Ich habe einerseits Workshops gegeben, die relativ nahe an einem aufklärenden Vortragsformat sind. Ich habe mit meiner Kollegin Marina Miller Dessau auch Workshops im Kontext von Theaterwissenschaft und Theaterpädagogik gegeben, in denen wir mit künstlerischen Mitteln gearbeitet haben, und wo es auch um diese künstlerischen Strategien selbst ging. Das muss ich vielleicht erklären: Der

Umgang mit dem dokumentarischen Material, das wir recherchiert haben, besteht seit vielen Jahren darin, dass wir die Videodokumente im Theater live reenacten.

Unser künstlerisches Verfahren als Performer*innen ist es also, die zusammengeschnittenen und collagierten Dinge, die wir recherchiert und in einen dramaturgischen Zusammenhang gebracht haben, mit technischen Mitteln einzuspielen und mit einer Sekunde Verzögerung nachzusprechen. So schlagen wir die Brücke zwischen Dokument und Gegenwart, zwischen Netz und Theaterraum, mit unseren eigenen Spielkörpern. Das ist das, was wir für viele Jahre gemacht haben und in Workshops als Technik vermitteln. Diese kann nicht nur im Theater eingesetzt werden, sondern wäre auch ein Mittel, das gut zur Perspektivübernahme in der kulturellen oder politischen Bildung taugt, wenn man es schafft, mit dem Vorgang umzugehen, dass Dinge aus dem eigenen Mund kommen, die man sonst vielleicht nicht so sagen würde. Das braucht aber Zeit, damit die Teilnehmer*innen Gelegenheit haben, sich Material anzuschauen, zu überlegen, womit sie wie arbeiten wollen und was möglich ist.

Das sind künstlerische Workshops, aber daneben gebe ich auch aufklärend-informative. Das geht dann eher in die Richtung Vortrag – wie den, den ich für Sie gehalten habe. Denn sobald die Zeit zu knapp für tatsächliches Arbeiten ist, finde ich, dass man mit Infos ganz gut beraten ist. Ich versuche dann die Vermittlung kurzweilig und mit vielen Beispielen zu gestalten und natürlich beeinflusst meine Perspektive auch deren Auswahl und meine Gedanken. Gelegentlich schneide ich für einen Vortrag Videos so zusammen, dass sie an die Grenze zum Künstlerischen gehen, ich habe auch schon unangekündigt mit kurzen Reenactments gearbeitet und Verwirrung damit ausgelöst. Meine Erfahrung hat aber gezeigt, dass im Rahmen eines Vortrags, also von Wissensvermittlung, das Publikum schnell desorientiert ist durch künstlerische Elemente und sich das nicht immer ohne Aufwand auffangen lässt. Wenn wir im Theater hingegen Wissensvermittlung reinszenieren, ist der buchstäbliche Spielraum deutlich größer. Womit wir auf eine Art wieder am Anfang sind, oder?

//Fussnoten

*1 *Herzlichen Dank an Elisabeth Klaus für den Austausch und die konstruktiven Anregungen in Bezug auf das Interview.*

*2 *www.keinenpixeldenfaschisten.de*

*3 *Als solche bezeichneten beispielsweise die Identitären ihre Stürmung einer Aufführung der Schweigenden Mehrheit im Wiener Audimax.*

//Timna Pachner //Reinhold Tritscher

Practice _ „Partizipation setzt nicht nur voraus, dass ein Projekt offen ist“

Reinhold Tritscher im Gespräch mit Timna Pachner

Der Salzburger Theatermacher und Schauspieler Reinhold Tritscher, unter anderem künstlerischer und organisatorischer Leiter des Theater ecce, spricht über die Umsetzung kultureller Teilhabe in verschiedenen, von ihm (mit-)initiierten Projekten sowie über Hürden, mit denen man in diesem Zusammenhang konfrontiert ist: über zu wenige Ressourcen für die Betreuung von Projekteilnehmer*innen, über Armut als Ausschlusskriterium und – als bestimmender Ausschlussfaktor, was die Projektarbeit am Land betrifft – über die fehlende Mobilität potenziell Interessierter. Das Interview wurde im Jänner 2019 geführt.

Wie setzen Sie in Ihren Projekten kulturelle Teilhabe um?

> Ein Projekt, das wir initiiert haben, ist Hunger auf Kunst und Kultur. Da geht es darum, armutsgefährdeten Menschen den Zugang zu Kunst- und Kulturveranstaltungen zu ermöglichen. Diese Aktion wurde ursprünglich vom Wiener Schauspielhaus und dem Netzwerk der österreichischen Armutskonferenz initiiert. Wir haben sie dann in Salzburg umgesetzt, daraufhin hat sie sich in ganz Österreich etabliert. Mit dem sogenannten Kulturpass haben Menschen, die es sich sonst nicht leisten könnten, Zugang zu mittlerweile über 100 Kultureinrichtungen in Stadt und Land Salzburg. Dieser Kulturpass wird sehr stark angenommen. Es ist allerdings ein großes Stadt-Land-Gefälle beobachtbar, weil am Land auch das Thema Mobilität eine große Rolle spielt. Hunger auf Kunst und Kultur ist ein Projekt, in dem wir seit 2005 ehrenamtlich aktiv sind, gemeinsam mit dem Dachverband Salzburger Kulturstätten, der Laube und dem Netzwerk der Salzburger Armutskonferenz.
>
> Darüber hinaus gibt es zwei Basisprojekte: Das eine ist in der Stadt Salzburg die Laube-VOLXtheaterwerkstatt. Das ist eine Improvisationstheaterwerkstatt, die einmal wöchentlich in der ARGEkultur stattfindet, die auch Projektpartnerin ist. Die VOLXtheaterwerkstatt ist ein sehr niederschwelliges Projekt. Jede*r ist eingeladen daran teilzunehmen, auch ohne jegliche Vorkenntnisse mitzubringen. Dezidiert werden Menschen mit Beeinträchtigungen eingeladen. Partnerorganisationen sind die Lebenshilfe und die Laube. Die VOLXtheaterwerkstatt läuft schon sehr lange und führt in der Regel zu einer Produktion im Jahr, die wir auch zeigen, etwa 2017 in der Stadt Salzburg Schlafstörungen. 2018 haben wir unter dem Titel Heimatabend eine Produktion in Kooperation mit der VOLXtheaterwerkstatt Saalfelden gemacht, die wir gemeinsam mit dem Kunsthaus Nexus, den dortigen Kulturvereinen, der Laube und der Lebenshilfe umsetzen. Das Angebot in Saalfelden basiert im Prinzip auf demselben Modell wie in der Stadt, ist also offen für alle, die teilnehmen wollen. Das Alter der Teilnehmer*innen reicht von 12 bis 65. Das besondere Problem, mit dem wir im ländlichen Raum konfrontiert sind, ist die bereits angesprochene Mobilität. Ich weiß zum Beispiel von Menschen mit Beeinträchtigung, die an

der Werkstatt deshalb nicht teilnehmen können, weil sie den Weg vom Oberpinzgau ins Nexus nicht mit öffentlichen Verkehrsmitteln schaffen und auch keine andere Gelegenheit haben, dahin zu kommen. Das heißt, Partizipation setzt nicht nur voraus, dass ein Projekt offen ist, sondern ganz banal auch die Möglichkeit, zum Ort, an dem es umgesetzt wird, kommen zu können. Gemeinsam mit Querbeet konnten wir beispielsweise einigen Menschen ermöglichen, an der VOLXtheaterwerkstatt teilzunehmen, weil Querbeet den Transport organisiert und übernommen hat. Das ist etwas, das uns allein überfordern würde.

Stehen die VOLXtheaterwerkstätten in Verbindung mit den Produktionen des Theater ecce?

Die VOLXtheaterwerkstätten sind unsere Basisprojekte, aus denen wir Amateurschauspieler*innen casten, die in weiterer Folge an Theaterprojekten des Theater ecce teilnehmen. Sie werden in professionelle Theaterprojekte eingebunden. Für mich sind auch die Produktionen der VOLXtheaterwerkstatt professionell, unter Beteiligung von Amateur*innen. Die Abgrenzung zum Amateurtheater ist eine schwierige und sie ist mir auch nicht wichtig. Wichtig ist mir, welche Inhalte behandelt werden, wie sie formal und ästhetisch umgesetzt werden und was sie bewirken. Eine weitere Initiative bilden die inklusiven Projekte des Theater ecce. In diesen Produktionen beläuft sich das Verhältnis zwischen professionellen Schauspieler*innen und Menschen, die aus anderen Bereichen kommen, also Amateurschauspieler*innen mit und ohne Beeinträchtigung, mit und ohne Migrationshintergrund und aus unterschiedlichsten Bevölkerungsgruppen, auf ungefähr je die Hälfte. Die Projekte sind meistens sehr groß angelegt, und um die Qualität sicherzustellen, ist ein gewisser Anteil an Profis notwendig.

Dann gibt es noch ein paar kleinere Projekte wie diverse Workshops mit Kindern und Jugendlichen, die teilweise in Schulen und teilweise in Zusammenarbeit mit Jugendinstitutionen und mit Kulturvereinen stattfinden. Das sind eher zeitlich begrenzte Projekte, die über eine Woche, über zehn Tage oder auch als Workshopreihe über einige Monate gehen können. Wie alle unsere Angebote sind sie grundsätzlich offen für unterschiedlichste Menschen. Das heißt, wir schreiben sie bewusst inklusiv aus.

Sie haben mehrfach angesprochen, dass es manchmal an der Mobilität scheitere. Wie begegnen Sie diesem Problem? Gibt es diesbezüglich Möglichkeiten?

Manchmal arbeiten wir mit Sozialeinrichtungen zusammen, die dann den Transport und teilweise auch die Betreuung übernehmen. Es geht ja zum Teil um Menschen, die Betreuung brauchen. Das würde unsere Möglichkeiten übersteigen. Oft sind diese Menschen allerdings schlicht aufgrund mangelnder Mobilität von der Teilnahme ausgeschlossen, und wir sehen auch keine Möglichkeit, das zu ändern. Es ist für uns nicht schaffbar, zum Beispiel für einen Workshop in Saalfelden quer durch den Pinzgau zu fahren, um Interessierte ins Nexus zu bringen.

Für beides – Transport und Betreuung – mangelt es uns an Ressourcen. Wir haben zwar bei den großen inklusiven Projekten immer Betreuungspersonal

engagiert, aber auch in einem bescheidenen Ausmaß. Wir haben jetzt zum Beispiel einen Schauspieler in einem Projekt, der eine persönliche Assistenz hat. Das ist nicht so einfach, weil wir in diesem Fall am Land spielen. Er hat einen Weg von etwa 100 Kilometern zum Spielort. Wenn wir das nicht anders gelöst hätten, hätte er mit seiner persönlichen Assistenz mit dem Auto dorthin gefahren werden müssen. Damit die Betreuungsperson aber ihre Arbeitszeit einhalten kann, wäre sie wieder retour gefahren, hätte das Auto an die Person, die die nächste Schicht gehabt hätte übergeben, und diese wäre dann denselben Weg wieder gefahren. Damit das nicht nötig ist, übernehmen wir die Betreuung in solchen Fällen selbst. Das führt aber dazu, dass Künstler*innen zusätzlich Betreuungsaufgaben übernehmen müssen. Wir sind ein freier Theaterverein. Wir beschäftigen die Künstler*innen in zum Teil sehr prekären Arbeitsverhältnissen, weil diese Sparte leider immer noch sehr unterdotiert und weit weg von Fair Pay ist. Wenn diese in einem ohnehin schon schwierigen Produktionsgefüge auch noch Betreuungsaufgaben übernehmen müssen, dann geht das an die Belastungsgrenzen und zum Teil darüber hinaus. Um so etwas zu ermöglichen, müsste man die Systeme besser aufeinander abstimmen und flexibler gestalten. Die Betriebsstrukturen eines Vereins für Behindertenbetreuung und eines Theaters sind wie Tag und Nacht. Diese beiden Systeme zusammenzubringen, wäre nicht ganz einfach, aber möglich, wenn die Strukturen dafür geschaffen würden und es beide Seiten auch wollen. Menschen, die an einem unserer Theaterprojekte teilnehmen, sind etwa drei Monate bei uns, in der Probenzeit und bei den Aufführungen. Die sind, wenn man so will, in dieser Zeit von uns betreut. Normalerweise sind sie in einer Lebenshilfewerkstatt oder in einem Wohnheim oder wie auch immer. Die Finanzierung dieser Institutionen funktioniert über Tagessätze für diese Menschen. Es ist aber nicht möglich, dass Anteile dieser Tagessätze für Menschen, die in unsere Projekte involviert sind, dann auch uns für die Betreuung zur Verfügung stehen. Dann würde die ganze Betreuungsstruktur zusammenbrechen. Wir können aber mit unserem Budget auch nicht einfach Betreuungspersonal engagieren. Das heißt, wir haben einen relativ hohen Betreuungsaufwand, den wir finanzieren müssen, was aber nicht über diese Tagessätze funktionieren kann. Ich glaube, da könnte man schon flexiblere Systeme finden. Da könnte man kreativer sein.

Wie beurteilen Sie im Allgemeinen die Förderlandschaft in Salzburg?

Grundsätzlich macht die Stadt Salzburg meiner Meinung nach seit Jahren eine sehr vernünftige Kulturpolitik. Die kulturelle Landschaft ist im Vergleich zu vielen anderen Städten unheimlich reich und bunt. Die freie Szene ist aber im Gegensatz zu institutionalisierten Bereichen noch immer unterdotiert. Das Land Salzburg hat mit dem Kulturentwicklungsplan einen großen Schritt gemacht. Da ist abzuwarten, wie weit er tatsächlich umgesetzt wird. Es gibt im Allgemeinen immer noch eine große Diskrepanz zwischen den sehr hoch dotierten Institutionen und einem sehr prekären, freien Bereich, wobei ich persönlich glaube, dass es nicht um unmögliche Summen ginge, um die Arbeitsbedingungen zu verbessern. Mit wenigen Ausnahmen am Land sind die Institutionen ganz gut aufgestellt. Jetzt sollte es meiner Meinung nach noch um die Künstler*innen gehen. Vor allem was die faire Bezahlung von Künstler*innen angeht, sehe ich noch großes Verbesserungspotenzial.

Wenn Sie zurückdenken: Aus welchen weiteren Gründen haben Menschen in den vergangenen zwei Jahrzehnten nicht an Projekten teilnehmen können? Mobilität und Betreuung sind Faktoren, damit in Verbindung fehlende Ressourcen. Gibt es noch andere Gründe?

An den Basisprojekten, also den theaterpädagogischen Projekten, kann grundsätzlich jede*r teilnehmen, die/der es schafft, zu den Werkstattterminen zu kommen. Abgesehen davon gibt es für mich ein einziges Ausschlusskriterium. Wenn jemand gar nicht gruppenfähig ist oder Gewalt gegen andere Gruppenteilnehmer*innen anwendet, ist das ein Ausschlussgrund.

Was bedeutet für Sie persönlich kulturelle Teilhabe?

Die Frage ist, wo kulturelle Teilhabe beginnt. Wir haben zum Beispiel seit einigen Jahren ein Projekt mit der Neuen Mittelschule Hof. Das ist ein theaterpädagogisches Projekt an einer Schule, an der wir mit dem gesamten zweiten Jahrgang arbeiten. Ich mag dieses Projekt gern, weil es dort sein kann, dass Menschen ein einziges Mal in ihrem Leben an einem Theaterprojekt mitwirken. Das ist für mich auch eine Form kultureller Teilhabe: Menschen eine neue Welt zu eröffnen. Ich finde es wichtig, bereits im jungen Alter damit zu beginnen, weil es große Bevölkerungsgruppen gibt, die ein Leben lang von Kunst ausgeschlossen sind, weil sie nie damit in Berührung gekommen sind. Deswegen ist für mich der Begriff der kulturellen Teilhabe eigentlich ein sehr, sehr breiter.

Von welcher Seite ist hier der Impuls für die Kooperation gekommen?

Da war sicher die Direktorin die wesentliche Initiatorin, aber mittlerweile ist es so, dass acht, neun Lehrer*innen beteiligt sind und drei bis vier Künstler*innen die Workshopleitung machen. Das Projekt ist inzwischen ein Fixpunkt an dieser Schule. Da ist über Jahre etwas gewachsen und hat sich gut entwickelt. Beide Seiten waren bereit, sich aufeinander einzulassen. Wir haben im Laufe der Jahre gelernt, wie die Zusammenarbeit am besten funktioniert und mittlerweile steht die Schule sehr hinter dem Projekt und hat es auch in den Lehrplan integriert. Das ist für mich der Idealfall. Klar gibt es dort auch Zeitmangel und man muss schauen, wie man alles unterbekommt. Das ist ganz normal, aber grundsätzlich hat man das Gefühl, dass unsere Arbeit an dieser Schule gewünscht ist, und das finde ich klasse.

Wir sind außerdem seit letztem Jahr dabei, in der Region Saalfelden-Leogang ein kleines Festival unter dem Titel VOLXOMMER aufzubauen. Es hat 20 Jahre lang die Leoganger Kinderkultur gegeben, die eine der renommiertesten österreichischen Kinderkulturveranstaltungen war. Die haben großartige Dinge auf die Beine gestellt. Als es sie nicht mehr gab, haben wir gesagt, dass wir etwas in diesem Bereich machen müssen und haben eine Kinderkulturwoche ausgeschrieben. Alle Künstler*innen waren drei Wochen lang vor Ort, und wir haben das einfach gemacht. Wir hatten auf Anhieb 80 Anmeldungen und mussten irgendwann sagen, dass Schluss ist. Unter den Teilnehmer*innen waren ‚normale' Leoganger*innen, Saalfeldner*innen bis hin zu Migrantenkindern. Das finde ich wichtig. Da fängt für mich kulturelle

Teilhabe an. Sie bezieht sich nicht nur auf einen Aspekt. Zum Beispiel ist auch Armut ein Thema. Das, was wir angeboten haben, hat es in der Stadt Salzburg auch von einem anderen Anbieter gegeben. Da hat die Woche für ein Kind 350 Euro gekostet. Wir haben die ganze Woche um 50 Euro angeboten, weil wir über Partner*innen Geld zusammenbekommen haben. Das heißt, man schließt Leute über Geld aus.

Also das wäre auch eines dieser Themenfelder neben fehlender Mobilität als Ausschlussfaktor: Armut als Ausschlussfaktor?

Natürlich. Wobei in diesem Fall auch Aktionen wie Hunger auf Kunst und Kultur Grenzen haben. Was nützt einer Alleinerzieherin in Krimml der Kulturpass, wenn sie unter oder an der Armutsgrenze lebt? Wie soll sie ins Nexus kommen und zurück?

Das heißt, da bräuchte man deiner Ansicht auch noch andere Zugänge?

Man muss gesamtgesellschaftlich denken. Es genügt nicht zu sagen: Ja, da kann man eh hingehen.

Sondern man muss die Wege auch möglich machen.

Ich glaube, vor allem auch Kontinuität ist ein wichtiges Thema. Man merkt schon, dass Dinge wachsen, wenn sie kontinuierlich passieren. Von Eintagsfliegen halte ich relativ wenig. Die sind zwar nett, aber Eventisierung haben wir bereits genug. Das muss man nicht forcieren.

Wie begeben Sie sich auf die Suche nach inhaltlichen Stoffen? Sie sprachen ja davon, dass der Inhalt eigentlich vorrangig sei.

Ich kann das am besten an einem Beispiel verdeutlichen: Wir sind letztes Jahr in der VOLXtheaterwerkstatt Saalfelden von Texten von Franz Innerhofer ausgegangen, der eine Bergbauerngesellschaft der Nachkriegszeit beschrieben hat. Eineinhalb, maximal zwei Generationen später sind aus diesen Bergbauernhöfen Vier-Sterne-Ressorts mit Rezeptionsrobotern geworden. Das ist tatsächlich so schnell gegangen. Wir haben dann versucht, diesen Weg anhand einer Fahrt mit der Pinzgaubahn durch den Oberpinzgau zu beschreiben. Wir haben schlicht aus dem Fenster gefilmt, wo der idyllische Bergbauernhof neben einem Chaletdorf steht. Mit diesen Bildern haben wir gearbeitet. Gespielt haben wir dann auch in einem Chalet, dem Chalet Pinzgau. Dort hat die Frau vermietet, der Mann war Nebenerwerbsbauer, der im Winter auf der Gemeinde Schneepflug fuhr und im Sommer mit der Kehrmaschine. Dann sind syrische Gäste gekommen und der Großvater war im Dachkammerl, videoüberwacht, damit er nicht lästig ist. Das war das Spannungsfeld. Das sind Geschichten, die in Improvisationen von den Teilnehmer*innen entstanden sind. Wir haben ausgehend davon dann ein Gesamtkonzept entwickelt. Was wir hier gemacht haben, hatte ganz massiv mit den Menschen, die dort leben, zu tun.

Die Inhalte kommen also von den Menschen?

Die kommen nur von ihnen. Die Menschen im Pinzgau leben vom Tourismus, dementsprechend kommt man an diesem Thema dort nicht vorbei.

*Das heißt, Sie sehen Ihre Aufgabe darin, Inputs, die von den Akteur*innen kommen, aufzugreifen und basierend darauf einen Rahmen zu schaffen?*

Ich sehe meine Aufgabe darin, quasi den Köder auszuwerfen. Ich lasse mich dann aber auch überraschen. Letztendlich wird das Stück von den Teilnehmer*innen entwickelt und ich versuche einen Zusammenhang und einen Bogen herzustellen. Meine Aufgabe ist es, Stücke zu machen, die funktionieren und mit den Menschen zu tun haben, die wir als Zuschauer*innen ansprechen wollen. Warum soll ich denn in eine Region gehen und Geschichten machen, die nichts mit den Menschen, die dort leben, zu tun haben?

//Anita Moser //Stefania Pitscheider Soraperra

Practice _

„Gerade in ländlichen Räumen ist es wichtig, mit dem Begriff Feminismus zu arbeiten“

Stefania Pitscheider Soraperra im Gespräch mit Anita Moser über Entwicklungen, Herausforderungen und Teilhabestrategien des Frauenmuseum Hittisau

Das seit 20 Jahren bestehende Frauenmuseum Hittisau ist im Bregenzerwald in Vorarlberg beheimatet – und damit weltweit das einzige Haus dieser Art in einer ländlichen Umgebung. Die Aufgabe des Museums ist, Frauengeschichte und Kulturschaffen von Frauen zu dokumentieren, zu erforschen und sichtbar zu machen und dabei auch breite Bevölkerungskreise vor Ort einzubinden. Welche Strategien kultureller Teilhabe dabei zum Einsatz kommen, zeigt Stefania Pitscheider Soraperra, seit 2009 Direktorin des Museums, im folgenden Gespräch auf. Sie gibt außerdem Einblicke in die Entwicklung des Hauses, in kulturpolitische Herausforderungen und in die Rolle des Museums als Ort der Ermächtigung von Frauen sowie als „Ort der Reibung“. Schwierige Aspekte – etwa die patriarchalen Strukturen, „die hier vielleicht ausgeprägter sind als anderswo“, oder Unterfinanzierung – kommen ebenfalls zur Sprache.

Kulturarbeit im ländlichen Raum gewinnt zusehends an Aufmerksamkeit. Die Stärkung von Kunst und Kultur in ländlichen Gebieten wird auch in dem partizipativ erarbeiteten und 2018 präsentierten Kulturentwicklungsplan des Landes Salzburg als einer der zentralen zukünftigen kulturpolitischen Schwerpunkte benannt.

> Das finde ich sehr wichtig. Denn ich bin davon überzeugt, dass es eine kulturelle Nahversorgung braucht. Das Urbane und das Ländliche rücken mit den heutigen Kommunikationsmöglichkeiten zunehmend zusammen. Es ist auch dringend notwendig, dass man den Kulturbegriff erweitert und Kultur als etwas Gesellschaftsimmanentes sieht.

Von welchem Kulturbegriff gehen Sie im Frauenmuseum aus?

> Wir begreifen Kunst und Kultur als etwas, das das Leben und die Gesellschaft durchdringt. Kultur spielt auf sehr vielen Ebenen eine entscheidende Rolle. Kulturarbeit und die Möglichkeit in Kulturprozessen zu partizipieren, halte ich für sehr wichtig, auch für die Lebensqualität. Das ist gerade für den ländlichen Raum von großer Bedeutung und dort für Frauen ganz besonders. Expertinnen und Experten sind sich einig: Wenn die Frauen abwandern, sterben ländliche Regionen. Ich war vor einiger Zeit im Bergell in der reichen Schweiz. Die Ersten, die von dort weggegangen sind, waren gut ausgebildete junge Frauen. Es bleiben nur mehr Fassadendörfer. Sie sind zwar sehr schön, und reiche Menschen aus Mailand oder Zürich kaufen die Häuser, aber es ist kein Leben mehr dort.

Die Soziologinnen Tatjana Fischer und Gerlind Weber haben bereits 2010 in Bezug auf die Steiermark eine Studie gemacht, die das bestätigt: Es sind in erster Linie junge, gut ausgebildete Frauen, die abwandern. Das führt nicht nur zu einer Überalterung, sondern auch dazu, dass patriarchale Strukturen noch stärker werden. Braucht es gerade in ländlichen Räumen verstärkt feministische Kulturarbeit?

Ja. Gerade dort ist es wichtig, mit dem Begriff Feminismus zu arbeiten. Manchmal ist das aber nicht so einfach, denn es gibt einige Kunst- und Kulturvermittlerinnen auf dem Land, die sagen, dass sie natürlich für Gleichbehandlung und Gleichberechtigung auf allen Ebenen sind, aber nicht Feministin genannt werden wollen. Da muss viel Überzeugungs- und Erklärungsarbeit geleistet werden. Was ist Feminismus überhaupt? Was bedeutet das? Zu den Kulturvermittlerinnen sage ich oft: „Eigentlich ist das, was du hier jeden Tag tust, eminent feministische Arbeit.“ Wenn ich Johanna Dohnals Definition von Feminismus heranziehe, können sie dann alle mit. Sie sagte 2004: „Ich denke, es ist Zeit, daran zu erinnern: Die Vision des Feminismus ist nicht eine ‚weibliche Zukunft‘. Es ist eine menschliche Zukunft. Ohne Rollenzwänge, ohne Macht- und Gewaltverhältnisse, ohne Männerbündelei und Weiblichkeitswahn.“

„Ich bin überzeugt davon, dass die Arbeit, die passiert, um das Frauenmuseum aufrechtzuerhalten, bezahlte Arbeit sein muss.“

Außenansicht des Museums. Foto: Ines Agostinelli

Das Frauenmuseum wurde 2000 gegründet. Wie hat es sich über die Jahre verändert?

Eröffnet wurde das Frauenmuseum 2000, die Arbeit daran hat 1999 begonnen. Damals wollte die Gemeinde ein Feuerwehr- und Kulturhaus errichten, und zwar mit einer musealen Einrichtung – denn jede Gemeinde, die etwas auf sich hält, hat auch ein Museum. Ich glaube, die meisten Menschen haben damals in Richtung Heimatmuseum gedacht. Interessanterweise war es das Land Vorarlberg, das einen anderen Weg eröffnet hat. Es wollte kein weiteres Heimatmuseum kofinanzieren und meinte, dass sich Hittisau etwas anderes einfallen lassen müsse. Das war die Stunde von Elisabeth Stöckler, die das Museum gegründet hat. Sie hat der Gemeinde ein Konzept für ein Frauenmuseum vorgelegt, das ohne Gegenstimme durchgegangen ist, was mir bis heute wie ein kleines Wunder vorkommt.

In Bezug auf die Personalsituation hat es im Frauenmuseum damit begonnen, dass Elisabeth Stöckler eine Halbtagsstelle hatte und die anderen Mitarbeiterinnen ehrenamtlich gearbeitet haben. Der nächste Schritt war, dass alle im Museum arbeitenden Frauen Honorarnoten gestellt und kleine Aufwandsentschädigungen erhalten haben. Es hat sich gezeigt, dass das wichtig ist, auch um die Motivation aufrechtzuerhalten. Elisabeth Stöckler war acht Jahre am Haus und wollte sich schließlich beruflich verändern. Die Arbeit im Museum war einfach sehr fordernd. Ich sage immer, sie war über viele Jahre die eigentliche Sponsorin dieses Hauses, weil sie sehr viel Zeit und Energie für wenig Geld investiert hat. Die Kulturvermittlerinnen sind schließlich zum Bürgermeister marschiert und haben gesagt: „Entweder ist die nächste Leiterin ganztags angestellt oder wir hören auf."

Als ich 2009 begonnen habe, hatte ich also eine andere Ausgangsposition. Ich bin überzeugt davon, dass die Arbeit, die passiert, um das Frauenmuseum aufrechtzuerhalten, bezahlte Arbeit sein muss. Deshalb war der nächste Schritt, alle Kulturvermittlerinnen geringfügig anzustellen. Geringfügigkeit ist zweischneidig und kann für Frauen auch eine Falle sein, das ist mir bewusst. In der Genese des Hauses war es aber ein großer Schritt. Es war ein Kampf, dorthin zu kommen. Wir teilen uns das Haus mit der Feuerwehr und dem Musikverein – und da heißt es immer, dass die anderen Leben und Häuser retten, und zwar ehrenamtlich. Wir mussten klarmachen, dass Bereitschaftsdienst und die Aufrechterhaltung eines Betriebs zwei unterschiedliche Paar Schuhe sind – und dass die Arbeit im Frauenmuseum bezahlt werden muss. Nicht zuletzt, weil Frauen ohnehin den Löwenanteil an unbezahlter Arbeit für die Gesellschaft leisten, etwa in den Familien oder in der Pflege. Das war ein langer, schwieriger Prozess, vor allem auf Gemeindeebene, letztlich aber erfolgreich. Seit mittlerweile sechs Jahren gibt es neben meiner eine zweite 70-Prozent-Stelle. Jetzt stehen wir an der Schwelle zur nächsten Entwicklung: Wir brauchen eine zusätzliche Person für Marketing, Vermittlung und Koordinierung.

Neben den personellen Veränderungen gab es auch strukturelle. Es hat sich ziemlich schnell gezeigt, dass es sehr mühsam ist, quasi als Abteilung der Gemeinde zu arbeiten. Man ist mit dem Haus Teil der Kameralistik, was schwierig ist, und man muss sich dauernd gegenüber 18 Gemeindemandataren erklären, von denen viele überhaupt nichts anfangen können mit dem, was hier passiert. Daher haben wir schon damals, als ich hier zu arbeiten begonnen habe, eine Ausgliederung aus der Gemeinde angestrebt. 2018 ist das Frauenmuseum schließlich in eine autonome

Trägerschaft übergegangen. In diese entsenden die Gemeinde und das Land Vorarlberg je drei Personen, und die Obfrau unserer Fördergesellschaft ist auch Teil davon. Die Struktur ist viel klarer geworden. Für mich persönlich ist die Arbeit mehr geworden, trotzdem ist es aber eine ganz andere Arbeit, weil es nun ein Gremium mit sieben Menschen gibt, die ein großes Interesse daran haben, dass sich dieses Haus gut entwickelt.

Ausstellung „Gestickte Moral“. Foto: Ines Agostinelli

Heißt das auch, dass man inhaltlich anders arbeiten kann, weil die Nähe zur Gemeinde nicht mehr so stark ist?

Ich hatte bei meinem Arbeitsbeginn gar nicht erwartet, dass es keinerlei politische Interventionsversuche geben würde – es hat sie aber tatsächlich nie gegeben. Ein einziges Mal gab es einen Aufschrei, als Christian Fiala einen Vortrag über das heikle Thema Abtreibung halten hätte sollen. Es gab in Kirchenkreisen großen Protest und man sagte, dass man zum Bischof und zum Landeshauptmann gehen würde. Die Aufregung passierte, nachdem der Vortrag ohnehin schon wegen Krankheit abgesagt worden war. Das war das erste und einzige Mal, dass es wegen inhaltlicher Fragen richtig emotional geworden ist. Und das, obwohl viele Themen nicht so bequem sind. Emotional wurde es aber oft auf einer anderen Ebene, nämlich immer dann, wenn es um Geld ging.

„Ein Museum muss sich mit dem Ort, wo es sich befindet, in Beziehung setzen.“

Welche Rolle hat das Frauenmuseum in einer Gemeinde wie Hittisau? Oder allgemeiner gefragt, welche Aufgaben haben Museen in Gemeinden bzw. können sie im besten Fall haben?

Das ist eine sehr wichtige Frage. Museen können ganz unterschiedliche Aufgaben erfüllen – sie gehen von Repräsentation bis hin zu einer Bedienung eines Marktes. Wir glauben, dass ein Museum ein Ort der Diskussion, der Auseinandersetzung und der Reibung sein soll. Ein Museum muss sich mit dem Ort, wo es sich befindet, in Beziehung setzen. Zu Beginn waren wir das Frauenmuseum. Irgendwann haben wir aber begriffen, dass wir uns auch über den ländlichen Raum definieren und deswegen nennen wir uns jetzt selbstbewusst Frauenmuseum Hittisau, weil dieser Ort ganz entscheidend ist.

Dieses Sich-In-Beziehung-Setzen ist nicht einfach. Man muss Strategien entwickeln. Am schwierigsten ist das in der Gemeinde selbst, also das ganze nahe Umfeld zu erreichen. Es ist viel direkte Vermittlungsarbeit notwendig. In der Region ist es schon einfacher. Je weiter man sich entfernt, desto leichter ist es.

Was sind Strategien, Formate oder Zugänge, um die Menschen zu erreichen?

Einerseits setzen wir stark auf partizipative Formate. Unsere nächste Ausstellung ist zum Thema Geburtskultur, letztes Jahr hatten wir eine Ausstellung zum Thema Pflege. Das sind Themen, die viele Menschen betreffen, ob jung, alt, Gepflegte oder Pflegende. Deshalb nehmen viele Menschen an unseren Open Spaces im Vorfeld teil, um sich aktiv in den Entwicklungsprozess einer Ausstellung einzubringen. Wir bieten andererseits auch kleinere Formate an – etwa Erzählcafés oder Projektschmieden – und haben Plattformen gegründet, zu denen wir alle wichtigen Stakeholder in der Region eingeladen haben. Dabei entstehen nachhaltige Beziehungen, denn wer schon einmal einen Schritt ins Museum gewagt hat, kommt immer wieder.

Eine andere nicht unwichtige Strategie sind Aufrufe, die wir machen, wenn wir für eine Ausstellung Objekte suchen. Es gibt Menschen, die uns Objekte schenken oder uns diese leihweise zur Verfügung stellen. Wir nennen das unsere „dislozierte Sammlung“, das heißt, diese Objekte kommen zu uns, werden erfasst, dokumentiert, fotografiert, historisch eingeordnet und gehen in einem anderen Status zurück, als sie gekommen sind, weil sie mit Geschichte und Bedeutung angereichert sind. Konservatorisch halte ich das für kein Problem. Erstens sind es keine Objekte von sehr hohem finanziellen Wert und zweitens werden die Sachen anders behandelt, nachdem sie zurückgehen. Auch da entsteht eine nachhaltige Beziehung.

Ausstellung „Frauenwahlrecht“. Foto: Lutz Werner

Es gibt auch ein monatliches Frauencafé, das angeboten wird.

Das ist daraus entstanden, dass plötzlich viele Geflüchtete hier waren, in Hittisau waren es immerhin fünf Prozent. Es waren auch viele Familien mit Kindern dabei. Wir haben uns überlegt, wie man die Frauen integrieren könnte. Wie kann es einen Raum geben, der anders funktioniert? Wie kann man sie mit den Leuten in Beziehung bringen, die schon länger hier leben? Zu Beginn hieß es Begegnungscafé. Es war eine gezielte Maßnahme, um ein Inklusionsklima zu schaffen. Jetzt ist es ein Frauencafé, und es ist offener geworden. Die Frauen aus Afghanistan, aus dem Irak und Syrien kommen immer noch – und die bereits länger hier wohnenden Frauen kommen inzwischen auch. Am Anfang haben wir das Frauencafé mit Kinderbetreuung angeboten. Inzwischen finden die Frauen, dass ein gewisser Freiraum förderlich für die Gespräche ist und es besser wäre, wenn die Kinder woanders betreut wären. Deshalb machen wir das Frauencafé am Vormittag, wenn die Schul- und Kindergartenkinder nicht da sind, sondern nur die Kleinkinder. Das funktioniert eigentlich ganz gut. Es ist vor allem für die zugezogenen Frauen sehr wichtig, dass es das gibt.

Gibt es Personen, die bis jetzt nicht teilhaben konnten? Haben Sie Vermutungen, warum?

Es gibt Menschen in Hittisau, die noch nie bei uns waren. Es ist eine Herausforderung dahingehend zu überlegen, wie wir diese Menschen erreichen können. Seit der Pflegeausstellung versuchen wir aktiver die Frage anzugehen, wie wir damit umgehen, wenn jemand die Sprache nicht kann oder beeinträchtigt ist und zum Beispiel an Demenz erkrankt ist. Wir haben diesbezüglich ein starkes Bewusstsein und entsprechende Angebote. Es gibt aber natürlich viel Luft nach oben. Manchmal habe ich das Gefühl, wir agieren wie eine Realsimulation von einem großen Museum – und das ist oft sehr nahe an der Selbstausbeutung.

Es ist wahrscheinlich auch eine finanzielle Frage, was man – beispielsweise baulich –

machen kann?

Eben. Es ist immer ein Arbeiten am Limit. Wir haben sehr wenig Raum und keine wirklichen Entwicklungsmöglichkeiten, aber wir haben immerhin ein barrierefreies Haus. Natürlich versuchen wir, auch aktiv Inklusionsmaßnahmen zu setzen, indem wir zum Beispiel Führungen auf Farsi oder Arabisch anbieten. Wir haben einen Behindertenparkplatz, wir versuchen auch, möglichst in einfacher Sprache zu schreiben. Wir schauen, dass die Punktgröße so ist, dass sie gut lesbar ist. Wir versuchen, alle diese Dinge zu machen, aber darüber hinaus ist noch ganz viel möglich.

Gibt es Diversity-Konzepte, mit denen Sie arbeiten, oder andere Ansätze, damit Vielfalt auf unterschiedlichsten Ebenen, beispielsweise in Bezug auf das Personal, repräsentiert wird?

Das passiert eher auf der Praxisebene, nicht so sehr auf der Konzeptebene – und spiegelt sich schon in der Art, wie das Team zusammengesetzt ist. Es besteht aus 20 Frauen, die Jüngste ist 16, die Älteste ist 76. Irma ist letztes Jahr quasi in Pension gegangen und jetzt gerade 90 geworden. Die Frauen haben sehr unterschiedliche Backgrounds, eine hat zum Beispiel Gender Studies studiert, eine andere ist Bäuerin. Wir hatten eine Syrerin im Team, die inzwischen weggezogen ist und studiert. Wir überlegen jetzt, dass eine der geflüchteten oder zugezogenen Frauen das Frauencafé übernimmt und dabei geringfügig angestellt wird. Das heißt, die Offenheit ist durchaus da. Generell ist unser Team für eine ländliche Region sehr gemischt. Eine kommt aus Dänemark, andere aus Deutschland und der Schweiz, ich bin ladinischer Muttersprache und italienische Staatsbürgerin.

„Ich finde es unerlässlich, über den Tellerrand hinauszuschauen."

Was ist das Spezifische, wenn man Kulturarbeit in ländlichen Räumen macht?

Ich halte das duale Arbeiten für ganz entscheidend. Auf der einen Seite geht es darum, den Ort und alle, die hier wohnen, gut im Blick zu haben. Gleichzeitig ist eine Nabelschau nicht produktiv. Ich finde es unerlässlich, sich mit dem, was es weit draußen gibt, in Beziehung zu setzen, über den Tellerrand hinauszuschauen. Erst in der Beziehung zum Anderen können wir verstehen, wer wir sind, was wir sind und was wir hier tun. Für uns ist es zum Beispiel wichtig zu fragen, wie es Frauen in Afrika geht. Man muss intersektionale Dinge im Blick haben, um wirklich gut arbeiten zu können.

Eine „Mia san mia"-Haltung halten wir für nicht sehr produktiv. Das ist auch mit dem Team ausverhandelt. Was die Arbeit aber schwierig macht, sind die patriarchalen Strukturen, mit denen wir es zu tun haben und die hier vielleicht ausgeprägter sind als anderswo. Mittlerweile glaube ich, dass die Anzahl an offenen Menschen oder an Menschen, die bereit sind, anders zu agieren, in urbanen Räumen prozentuell nicht höher ist als in ländlichen Räumen, in absoluten Zahlen aber schon. Das heißt, du musst dir hier die Partnerinnen und Partner bewusst suchen – vielleicht mehr als in Großstädten oder Städten, wo sich Szenen bilden.

Ausstellung „Frauenwahlrecht“. Foto: Lutz Werner

Ist Mobilität ein Thema?

Ja, Mobilität ist ein großes Thema im ländlichen Raum. In den Diskussionen um CO2-Steuern hat man gesehen, welche Projektionen es in Bezug auf Mobilität im ländlichen Raum gibt. Mobilität ist entscheidend – und ich staune immer wieder, wie sehr die Menschen bereit sind, in Bewegung zu bleiben und in Bewegung zu gehen. Man muss sagen, dass dafür die Rahmenbedingungen in Vorarlberg sehr gut sind. Es ist ein kleines, überschaubares Land. Die Busnetze sind gut, jede halbe Stunde gibt es einen Bus nach Hittisau. Es geht recht flott von Dornbirn und von Bregenz. Die Gegend ist schön, man kann auch gut essen, weshalb es vielleicht mehr Motivation gibt, sich nach Hittisau zu begeben.

Was bräuchte es von kulturpolitischer Seite, damit Kulturarbeit in ländlichen Räumen gestärkt wird?

Geld ist sehr wichtig. An dem dreht und wendet sich viel. Mich persönlich ärgert immer, dass das Frauenmuseums ein praktisches Feigenblatt ist, mit dem man glaubt, das Thema gendersensible Kulturarbeit im ländlichen Raum abgedeckt zu haben. Aber wir sind schwer unterfinanziert. Unser Maßstab ist das jüdische Museum in Hohenems, das ausgezeichnete Arbeit macht – dort ist das Budget dreimal höher. Da möchten wir hin. Bei uns ist es in den letzten 20 Jahren zwar mehr geworden, aber es ist einfach zu wenig da. Der Gender Pay Gap spiegelt sich auch in der Art und Weise, wie Fraueninstitutionen finanziert sind.

Wir wollen aber nicht immer die Bittstellerinnen sein. Es war irgendwann notwendig, zu sagen: „Entweder ihr finanziert uns weiter, oder wir stellen uns zur Diskussion für andere Gemeinden. Bei all dem, was wir mitbringen, finden wir garantiert in kurzer Zeit fünf Gemeinden in Vorarlberg, die bereit sind, uns dieses Geld zu geben und ein Haus zur Verfügung zu stellen."

Wir haben ein Selbstbewusstsein entwickeln müssen, um der Gemeindepolitik gegenüber zu vermitteln, dass wir ein Geschäft für sie sind und nicht andersrum, und zu sagen: „Jeder Euro, den ihr investiert, bringt der Gemeinde mindestens vier weitere Euro." Ich bin überhaupt nicht der Meinung, dass Kultur sich tragen und wirtschaftlich etwas bringen muss, aber im Fall unseres Museums ist es so, dass es für die Gemeinde lukrativ ist. Das wird einerseits auf der Werbe- und Kommunikationsebene sichtbar, wenn man zum Beispiel im Rahmen einer Äquivalenzanalyse alle redaktionellen Beiträge, in denen Hittisau vorkommt, aufzeigt. Andererseits achten wir auch darauf, das Geld, das uns zur Verfügung steht, lokal und regional auszugeben. Außerdem bekommen wir zusätzliche Förderungen und Subventionen von anderen Stellen. Das heißt, in die Gemeinde kommt über unser Museum Geld, das es sonst nicht geben würde. Wir haben auch abgefragt, wie viel Geld unsere Besucherinnen und Besucher im Ort lassen. Es sind ungefähr 14.000 Personen pro Jahr – wenn jede im Schnitt 35 Euro im Ort lässt, ist das insgesamt viel Geld.

Kultur darf ruhig etwas kosten, aber in unserem Fall entschieden wir uns dazu, anders zu argumentieren, weil das Ringen um Finanzierung schon zwei Jahre gedauert hatte und das Museum immer wieder zum Spielball der Lokalpolitik wurde.

„Kultur ist mindestens so wichtig wie Straßenbau, Mobilität oder Landwirtschaft.“

Abgesehen von mehr Geld, was bräuchte es darüber hinaus von der Kulturpolitik?

Es braucht ein breites Bewusstsein auf politischer Ebene, dass Kulturarbeit mehr ist, als Veranstaltungen zu machen. Kultur gehört zu den tiefen Bedürfnissen von Menschen. Es ist sehr wichtig, dahingehend eine Nahversorgung zu sichern. Das muss die Politik begreifen. Kultur ist mindestens so wichtig wie Straßenbau, Mobilität oder Landwirtschaft.

Wie kommt ihr zu den Inhalten eurer Ausstellungen oder Projekte? Gibt es Prozesse mit der Bevölkerung, wo diese generiert werden?

Wir sammeln immer Themen, haben aber kein standardisiertes Prozedere dafür, wie das passiert. Eigenproduktionen sind für uns und den Ort wichtiger als Projekte, die wir von außen holen. Weil aber unsere finanziellen und zeitlichen Ressourcen begrenzt sind – für eine gute Ausstellung brauchen wir zwei Jahre –, können wir nicht immer Eigenproduktionen machen. Gerade bei diesen ist es sehr wichtig hinzuhören, was das Team sagt. Wir haben eine Altenpflegerin im Team und sie sagte, dass Pflege ein Thema sei, das hauptsächlich Frauen betrifft. „Können wir da einmal hinschauen?“, fragte sie. Das fing dann an zu gären und daraus entstand die Pflegeausstellung. Prinzipiell werden alle Themen im Team diskutiert, bei den Sonderprojekten gibt es Unterteams.

Welche Rolle spielen digitale Möglichkeiten der kulturellen Teilhabe? Gibt es Angebote dazu?

Wir würden in dem Bereich gerne sehr viel machen, aber wir stoßen sehr schnell an unsere Grenzen. Wir merken, dass selbst die Bestückung von sozialen Medien nicht einfach ist. Das Interesse und die Offenheit sind aber absolut da und auch das Bewusstsein, dass es sehr wichtig ist.

Gibt es ein Projekt, bei dem Ihrer Meinung nach kulturelle Teilhabe sehr gut funktioniert hat?

Ein sehr gutes Beispiel für ein gelungenes Projekt ist die Pflegeausstellung. Das ist natürlich auch ein Thema, das so viele Menschen betrifft. Das Thema der Ausstellung im Sommer ist die Geburtskultur; da ist es ähnlich. Das ist ein so universelles Thema, ob jung, ob alt, geboren sind wir alle. Wir alle haben eine Vorstellung davon und deswegen gibt es auch ein großes Interesse und eine große Lust, sich da einzubringen.

Ausstellung „pflege das leben“. Foto: Ines Agostinelli

Meinen Sie mit dem Einbringen, dass die Menschen Objekte zur Verfügung stellen?

Zum Beispiel, aber nicht nur. Wir veranstalten auch Open Spaces, wo es darum geht, die Fragen abzuholen, die die Leute haben. Was interessiert sie wirklich an dem Thema? Wo drückt der Schuh? Wenn es um Geburtskultur geht, geht es um Designerbabys oder Abtreibung oder Hausgeburten? Und um die Frage: Wie sollen unsere Kinder geboren werden? Bei diesen Veranstaltungen ist sehr gut zu sehen, wo es viel Interesse gibt oder wo Menschen viele Ideen haben. Es geht darum, diese abzuholen und zu schauen, wie sie sich mit dem Ausstellungskonzept decken, das parallel entworfen wird. Wir stellen uns immer die Frage, wie wir die angesprochenen Themen integrieren, wie wir sie dokumentieren können und wir die Prozesse in der Ausstellung sichtbar machen können.

Teilhabe passiert auch über Interviews. Gerade bei der Pflege haben wir sehr viele Interviews mit Betroffenen gemacht – Ich glaube, es waren 35. Pflegerinnen aus der Slowakei waren genauso dabei wie Menschen mit beginnender Demenz oder die Eltern einer Tochter mit Angelman-Syndrom, die ihr Kind schon viele Jahre pflegen. Auch ein Mann, der seine Frau dreißig Jahre lang jeden Abend vom Pflegebett im Wohnzimmer in das gemeinsame Ehebett im Schlafzimmer gebracht hat, hat seine Geschichte erzählt. Wenn es darum geht zu schauen, wer eine Geschichte erzählen kann, spielen die Frauen in unserem Team eine wichtige Rolle, weil sie die Leute kennen, auf sie zugehen, sie motivieren.

Wie viele Personen nehmen an so einem Open Space teil?

Beim letzten waren es ungefähr 90. Es war eine große, professionell moderierte Veranstaltung – und die Fragen, die aus diesem Pool von Menschen kamen, waren sehr markant. Aus dem Open Space sind schließlich

zwölf Themen hervorgegangen. Jenen Menschen, die aktiv ein Thema einbringen, ist dieses meistens ein großes Anliegen, das sie diskutieren möchten. Es gibt auch Leute, die solche Formate für Informationen nutzen und beispielsweise wissen möchten, ob es eine Möglichkeit gibt, in einer Alten-WG in einem Dorf zu leben, wenn sie in 20 Jahren so weit sind. Das sind auch interessante Fragen und oft kommen auch interessante Lösungsvorschläge.

„Diese Frauen verändern die Gesellschaft und den ländlichen Raum durch ihre Arbeit im Museum."

Sie werden später noch im Rahmen einer öffentlichen Veranstaltung an unserem Programmbereich Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion über Selbstermächtigung durch Kulturarbeit sprechen. Haben Teilhabeformate, wie die eben beschriebenen, Aspekte der Selbstermächtigung?

Ja, das würde ich schon sagen. Mit der im Vortragstitel angesprochenen Selbstermächtigung beziehe ich mich aber ganz besonders auf unser Vermittlerinnenteam. Die Arbeit im Kulturbereich und im Museum spielt eine sehr wichtige Rolle für diese Frauen. Insgesamt waren es in den 20 Jahren des Bestehens des Frauenmuseums 70 Frauen, die hier gearbeitet haben. Wir sind jetzt gerade dabei, sie sichtbar zu machen: Es wird von jeder ein Porträt geben. Diese Frauen verändern die Gesellschaft und den ländlichen Raum durch ihre Arbeit im Museum. Diese Frauen haben alle Familien – dort passiert etwas, das zieht weite Kreise.

Für die Mitarbeit in unserer Institution ist es nicht relevant, welche Ausbildung die Frauen haben, ob sie nun ein Universitätsstudium oder eine Berufsausbildung haben. Es ist auch nicht so, dass die Institution sie ermächtigen muss zu sprechen. Es ist nicht relevant, wie lange sie beim Museum sind oder wo sie im ohnehin sehr flach gehaltenen Organigramm stehen. Das Einzige, was von den Mitarbeiterinnen verlangt wird, ist eine tiefe Auseinandersetzung mit den Themen. Dadurch ermächtigen sie sich selbst zu sprechen und mit dem Publikum in Beziehung zu treten. Es gibt von einer Kulturvermittlerin immer so etwas wie eine Einführung. Es gibt Hard Facts, die stimmen müssen, aber darüber hinaus ist der Zugang der einzelnen Vermittlerinnen zum Thema ein ganz individueller. Ich finde, es geht gut auf, weil die Frauen sich ausnahmslos ganz intensiv mit jedem Thema auseinandersetzen. Es ist ein Wachsen an der Auseinandersetzung mit den Themen und das finde ich fantastisch.

Also hat das Frauenmuseum eine Ankerfunktion für viele Frauen im Ort?

Die hat es ganz sicher. Die Frauen kommen ja alle aus der Region. Manche kommen aus Familien, die seit Jahrhunderten dort sind und andere sind aus familiären oder sonstigen Gründen zugezogen und haben nach einer Möglichkeit gesucht, da anzudocken. Für beide ist es gut und beide finden sich darin.

Ausstellung „Ich am Gipfel“. Foto: Ines Agostinelli

Könnte man sagen, dass das Frauenmuseum auch so etwas wie eine Gegenkultur oder Alternativkultur bietet?

Nein. Das würde ich mir wünschen. Für manche Frauen, die zugezogen sind, ist es sicher ein Ort, wo sie in unserer doch sehr konservativen, patriarchal geprägten Gesellschaft ein bisschen etwas Anderes leben können. Zum Teil ist es so, dass die Frauen auch aus diesen Strukturen kommen und am Anfang vielleicht affirmativer damit umgehen, aber durch die Auseinandersetzung mit anderen Lebensrealitäten schließlich eine kritische oder differenziertere Haltung entwickeln.

Gibt es im Ort besondere Allianzen über den Kulturbereich hinaus, die für die Arbeit wichtig sind?

Der Tourismus und der Handel haben inzwischen verstanden, dass wir wichtig für die Ortschaft sind. Da erlebe ich eine wachsende Unterstützung. Gerade im ländlichen Raum sind Kooperationen generell sehr wichtig. In Vorarlberg gibt es ein sehr hohes Maß an Kooperationswillen zwischen den Institutionen, auch mit einer Handschlagqualität. Das vorarlberg museum – das wichtigste Museum und zudem eine Landeseinrichtung – hat ein starkes Selbstverständnis als Primus inter Pares. Es gibt von ihm viel Unterstützung und die Bereitschaft zur Einbindung auch kleinerer Institutionen – und das auf Augenhöhe. Ich finde diese Kooperation wichtig, weil Vereinzelung natürlich auch die Gefahr der Verstummung birgt.

Was sind die größten Herausforderungen in der alltäglichen Arbeit?

Für mich ist es eine große Herausforderung, zu schauen, dass die

Kommunikationswege nach innen und außen gut funktionieren und hier die Balance zu halten. Es ist auch eine Herausforderung, mit der Arbeit nicht über die Stränge zu schlagen. Wir tendieren dazu, immer sehr viel zu tun, sehr viel zu wollen und dann auch sehr schnell in einen Bereich zu kommen, wo es zu viel wird, auch weil das Geld nicht da ist. Das Geld zu lukrieren und die ganzen verwaltungstechnischen Dinge sind manchmal große Herausforderungen, ebenso die Balance zwischen Work und Life zu halten. Sie betrifft nicht nur mich, sondern alle im Museum.

//Dilara Akarçeşme //Diana Schmiderer

Practice _ „Alle arbeiten alleine an gleichen Problemstellungen dahin“

Diana Schmiderer im Gespräch mit Dilara Akarcesme über LEADER Saalachtal und die Rolle der Vernetzung in der ländlichen Kunst- und Kulturarbeit.

LEADER steht für „Liaison Entre Actions de Développement de l’Économie Rurale *(1) und ist ein Programm der Europäischen Union, in dessen Rahmen seit 1991 Projekte zur Entwicklung unterschiedlicher Bereiche in ländlichen Räumen gefördert werden. Diana Schmiderer ist in der Salzburger Region LEADER Saalachtal für den Bereich der Kultur-, Bildungs- und Sozialprojekte zuständig und spricht über ihre Erfahrungen in der Region sowie über Potenziale und Herausforderungen des LEADER-Programms. *(2)

Was ist LEADER Saalachtal und wie setzen Sie in Ihren Projekten kulturelle Teilhabe um?

> LEADER Saalachtal ist ein EU-Projekt für ländliche Entwicklung, wobei die Fördergelder zum Teil auch vom österreichischen Bund sowie vom Land Salzburg stammen. In Salzburg gibt es einige LEADER-Regionen. Das Saalachtal ist eine von zwei geförderten Regionen im Pinzgau. Die Region von Zell am See Richtung Oberpinzgau bildet die LEADER-Region Nationalpark Hohe Tauern. Im Pinzgau haben wir das Glück, dass LEADER schon sehr etabliert ist. Projekttreibende kommen von selbst auf uns zu, was in anderen Regionen nicht so selbstverständlich ist.
>
> Für jede Region wird in einem gemeinsamen Prozess mit lokalen Akteur*innen eine Strategie entwickelt. Diese wird eingereicht, woraufhin man eine Genehmigung für die nächste Förderperiode erhält. Aktuell befinden wir uns in der Periode 2014-2020 und haben Projekte in den drei Arbeitsfeldern „Erhöhung der Wertschöpfung“, „Natürliche Ressourcen und kulturelles Erbe“ und „Gemeinwohl, Strukturen und Funktionen“. Im Rahmen dessen betreue ich als eine von drei Mitarbeiter*innen vor allem Kultur-, Bildungs- und Sozialprojekte. Obwohl wir für nicht-wertschöpfende Projekte in diesem Bereich einen 80-prozentigen Fördersatz haben, ist es schwierig, da die restlichen 20 Prozent selbst zu finanzieren sind. Zudem muss die gesamte Summe vorfinanziert werden und wird erst im Nachhinein abgerechnet. Das ist für viele kleine Projektträger eine große Hürde.
>
> Umso schöner ist es, dass wir in dieser Periode wirklich viele tolle Projekte haben. Wir haben zum Beispiel ein kleines Radioprojekt, das gemeinsam von einer Schule, der HBLW Saalfelden, dem Bildungszentrum Saalfelden, Akzente und dem Kunsthaus Nexus durchgeführt wird. Es wurde Radioequipment angekauft, sodass nun Radio gemacht und im Zuge dessen über andere kulturelle Projekte berichtet werden kann. Das Radio nennt sich *Wos sogga? Radio Pinzgau* und wird über das Freie Radio Salzburg, die Radiofabrik, gestreamt. Daraus hat sich mittlerweile sogar ein kleines, feines Außenstudio der Radiofabrik im Pinzgau entwickelt.

Das ist in gewisser Hinsicht eine Ausnahme, denn klassische LEADER-Projekte sehen anders aus. Oft sind es touristische Projekte im Bereich der Infrastruktur, da wir in der Region sehr tourismusstarke Gemeinden wie Saalbach-Hinterglemm oder Maria Alm haben. Bei Infrastrukturprojekten handelt es sich auch um ganz andere Summen, die zur Verfügung stehen. Während wir bei dem kleinen Radioprojekt zum Beispiel von ca. 5.000 Euro sprechen, geht es bei Infrastrukturprojekten um Beträge wie etwa 150.000 Euro. Ein Beispiel für ein solches Projekt ist der Motorikweg in Saalbach. Nichtsdestotrotz tut sich viel und wir haben auch im Kulturbereich ein Projekt, das ungewöhnlicherweise mehr Mittel zur Verfügung hat, und zwar *Querbeet*. Hier geht es um „Soft-Skill- Themen“ wie kulturelle Vielfalt und Bildung. *Querbeet* hat eine Personalstelle mit 30 Stunden und im zweiten Jahr zusätzliche 15 Stunden für die Koordination vor Ort. Wir sind gerade dabei, das Projekt abzurechnen und sehen, dass es für jedes Jahr einen vollen Ordner mit unzähligen Veranstaltungsankündigungen und Pressemeldungen dazu gibt. Da sieht man, was möglich ist, wenn eine bezahlte Personalstelle vorhanden ist. *Querbeet* ist eines unserer Vorzeigeprojekte. *(3)

Wie sieht die Struktur von LEADER Saalachtal aus?

Wir als LEADER-Management wurden in der aktuellen Periode auf 60 Stunden aufgestockt. Damit sind mehr Ressourcen vorhanden und wir können die Projektträger*innen wirklich unterstützen, weil es sehr viel bürokratische Arbeit ist, ein LEADER-Projekt einzureichen. Sie kommen auf uns zu und wir helfen ihnen dabei, ihre Projektanträge so aufzubereiten, dass sie dem Vorstand präsentiert werden können. Der Vorstand besteht aus Bürgermeister*innen und Personen aus unterschiedlichen regionalen Einrichtungen. Dazu gehören beispielsweise Akzente, die Wirtschaftskammer, das AMS, die Arbeiterkammer, das Studien & Management Center Saalfelden, SalzburgerLand Tourismus, der Verein Einstieg, die Landwirtschaftskammer und der Naturpark Weißbach.

Zum Glück haben wir eine Quotenregelung, sodass auch viele Frauen dabei sind. Ich glaube nicht, dass es ohne diese so wäre. Der Vorstand entscheidet, welche Projekte in unserer Region verwirklicht werden. Manchmal werden sie zur Bearbeitung eine Runde weitergeschickt, aber wenn wir selbst von den Projekten überzeugt sind, ist es meistens auch so, dass der Vorstand zustimmt. Sobald wir alle notwendigen Unterlagen für die Einreichung haben, kommt der Projektantrag zu unserer Sachbearbeiterin des Landes Salzburg. Danach geht er weiter an die AMA, die die auszahlende Stelle ist. Ich glaube, in den ländlichen Regionen ist LEADER wirklich etwas Wertvolles, weil es gerade in den Bereichen Soziales, Bildung und Kultur Dinge ermöglicht, die sonst nicht entstehen könnten. Dadurch, dass wir viel mit Regionalverbänden und Gemeinden zusammenarbeiten und die regionale Entwicklung bei uns liegt, sind wir stark vernetzt. Wir kennen die Leute in der Region. Diese Vernetzung untereinander ist einer unserer wichtigsten Aufgabenbereiche.

Können Sie einige Beispiele für kleine Kulturprojekte nennen?

Es gab zum Beispiel das DJ-Projekt *Elektrotüte* vom Kunsthaus Nexus. Die

Ausgangslage war jene, dass wir kaum DJs in der Region haben, vor allem keine jungen. Darum gab es einen DJ-Workshop, an dem viele Junge teilnahmen, aber zum Beispiel auch eine ältere Dame. Es ging dabei nicht nur um die Techniken des Musikauflegens, sondern auch darum, wie man ein Event oder Ähnliches organisiert. Begleitend dazu gab es das Projekt *Elektro rent* von Akzente. Es wurde teures Equipment angekauft. Wir hatten nämlich die Vermutung, dass das fehlende, nicht leistbare Equipment einer der Gründe sei, warum es keine jungen DJs gibt. Dieses Equipment kann seither bei Akzente ausgeliehen werden, egal ob für private Partys oder für öffentliche Veranstaltungen in den Gemeinden. Dieses Angebot wird wirklich gut angenommen, die Geräte kommen stets in gutem Zustand zurück und funktionieren nach wie vor.

Zum Thema Jugend gibt es im Allgemeinen einige Projekte. *MASH* ist beispielsweise ein Kulturprojekt an Schulen, wo es um DIY, also um das Selbermachen im Kontext Kunst geht. *Jugend vor Ort* ist ein Gemeindeprojekt, das Jugendliche in die Gestaltung ihrer Gemeinde miteinbezieht, zum Beispiel in Form von Online-Befragungen. Des Weiteren gibt es noch die Initiative *Neuland bespielen* gemeinsam mit dem Theater ecce und Reinhold Tritscher, der die VOLXtheaterwerkstätten in Saalfelden macht.

Ein weiteres Beispiel ist das Projekt *Alles Fakten?* des Bildungszentrums, das Themen wie Fake News behandelt. Dieses Projekt lief im letzten Jahr und wurde gemeinsam mit dem Institut für Medienbildung und dem Projekt *Lernende Region Oberpinzgau* gemacht. Es gab verschiedenste Workshops, die in den Bibliotheken der einzelnen Gemeinden stattfanden. Es gibt ja viele Dinge nur in der Stadt Salzburg, die es im Pinzgau gar nicht gibt. Und wenn es etwas im Pinzgau gibt, dann nur in den Städten im Pinzgau, also in Saalfelden, Zell am See oder in Mittersill. Es gibt aber viele Gemeinden, die weit von diesen Zentren entfernt sind. Dazu kommt die schwierige Situation mit dem öffentlichen Verkehr, die es unmöglich macht, am Abend nach Hause zu fahren. Deshalb ist man mit *Alles Fakten?* in die örtlichen Bibliotheken gegangen. Zum Beispiel gab es das Argumentationstraining *Paroli den Parolen* vom Friedensbüro Salzburg oder Workshops zum kritischen Umgang mit modernen Medien und auch Trickfilmworkshops für Kinder. Teilweise hatten wir aber ein bisschen Probleme mit den Besucher*innenzahlen. Gerade die Auftaktveranstaltungen im Kongress Saalfelden waren sehr hochkarätig besetzt, sodass wir uns mehr Publikum erwartet hätten. In den Büchereien war es so, dass wir einige Veranstaltungen aufgrund geringer Anmeldungszahlen absagen mussten. Wir haben uns daraufhin überlegt, wie wir die Menschen erreichen und in der zweiten Runde hat es besser funktioniert.

Welche Maßnahmen wurden getroffen, sodass es in den nächsten Runden besser funktioniert hat?

Bei *Paroli den Parolen* in Unken waren beim ersten Mal kaum Anmeldungen, sodass wir gemeinsam mit Andrea Folie von *Querbeet* überlegt haben, dass das für Ehrenamtliche im Flüchtlingsbereich spannend wäre. Ich habe den Workshop nämlich auch selbst besucht und mir gedacht, dass ich mir so ein Angebot für die Ehrenamtlichen wünschen würde, weil sie oft in Situationen kommen, in denen sie sachliche Argumente brauchen. Oder manchmal

müssen sie auch einfach lernen zu sagen: „Nein, da diskutiere ich jetzt nicht. Die Meinungen gehen zu weit auseinander. Da rege ich mich nicht auf.“ Auch das lernt man nämlich in diesem Workshop. So konnten wir Ehrenamtliche gewinnen. Wir haben außerdem recherchiert, wo es in der Gemeinde Ansprechpersonen gibt, die das weiter streuen könnten. Manchmal funktioniert so etwas auch über Elternvereine von Schulen.

Gibt es in dieser Hinsicht große Unterschiede zwischen den Gemeinden?

In manchen Gemeinden sind Menschen daran gewöhnt, Angebote zu bekommen. Manchmal gibt es auch eine*n aktiven Bildungswerkleiter*in. Solche Gemeinden unterscheiden sich deutlich von jenen, in denen Menschen nicht an Angebote gewöhnt sind oder in denen die Bibliothek nicht so bekannt ist. In solchen Fällen versuchen wir, den*die Bildungswerk- oder Bibliotheksleiter*in zu unterstützen. Hier kommt wieder die Vernetzung ins Spiel, denn alle arbeiten in ihren Zellen an gleichen Problemstellungen dahin. Diese Personen untereinander zu vernetzen tut oft ganz gut und ist in ländlichen Regionen auch oft erfolgreich. Darin besteht eines der Erfolgsrezepte von *Querbeet*. *Querbeet* hat 2015 begonnen und damals war das aktuelle Thema die Ankunft von Geflüchteten. Das musste thematisiert werden. Die Ehrenamtlichen zu vernetzen, war dabei etwas ganz Wichtiges, also dass die Saalfeldner Ehrenamtlichen die Loferer Ehrenamtlichen kennen, sich austauschen und sich gegenseitig helfen. Das war wirklich wertvoll.

Gibt es neben Jugendlichen und Ehrenamtlichen auch andere Gruppen, die erreicht werden sollen?

Ich glaube, es gibt in allen Gemeinden einerseits alteingesessene Menschen, die immer mitreden und bei den Vereinen, etwa bei der Feuerwehr oder bei der Musikkapelle, aktiv sind und sich gegenseitig kennen. Sie sind immer dabei, wenn es um Beteiligungsprozesse geht, oft sind sie auch in der Gemeindevertretung. Andererseits gibt es viele Menschen, die nicht gesehen werden, beispielsweise mit Migrationshintergrund, schon in zweiter, dritter Generation. Sie reden nicht mit, sind nicht in diesen traditionellen Vereinen und man muss gut aufpassen, dass die Gemeinden das nicht übersehen. Sie sagen zum Thema Jugend ganz oft: „Wir haben ohnehin so eine gute Vereinsarbeit.“ Aber es gibt ganz viele Familien, deren Kinder nicht in diesen Vereinen sind. Das ist schade und da muss man aufpassen. Es gibt auch so viel Traditionelles und wenn man als Familie ein bisschen moderner oder zeitgenössischer unterwegs ist, ist man in diesen Landgemeinden oft nicht so gut aufgehoben, denn es gibt dafür relativ wenig Angebot. Allen Menschen Teilhabe zu ermöglichen, das ist ein Thema, auf das man in jeder einzelnen Gemeinde achten muss. Es ist wichtig, sie nicht zu übersehen, weil sie so still sind oder das Gefühl haben, nicht das Recht zu haben, mitzureden. Wir haben zum Beispiel in den *Agenda-21*-Prozessen das schöne Instrument, dass mindestens ein Teil des Prozesses aus Menschen bestehen muss, die mit einem Zufallsgenerator herausgesucht und persönlich eingeladen werden. Bei uns in St. Martin – ich bin aus St. Martin bei Lofer – sind etwa 100 Personen eingeladen worden. 40 davon sind gekommen. Dann sind ganz andere Menschen dabei, die mitreden und das ist wertvoll. Dann sind auch mehr Frauen dabei. Bei uns ist immer noch der Frauenanteil in den

Gemeindevertretungen ein Thema. Am Land wird der Frauenanteil in der Politik, glaube ich, mehr thematisiert als in der Stadt. In diesem Zusammenhang gibt es das Projekt *Frauen gestalten*, in dessen Rahmen es einen Politiklehrgang gab.

Von wem ging dieses Projekt aus?

Von der Frauenberatungsstelle Kokon und dem Frauennetzwerk Pinzgau. Neben dem Politiklehrgang gab es außerdem einen Workshop für Mädchen. Es gab auch einen Plakatwettbewerb, in dem es darum ging, sein individuelles Wahlplakat zu gestalten: „Mein Wahlplakat, wenn ich Bürgermeisterin wäre.“ In Saalfelden hatten die Mädchen den Slogan: „Mädchentreff statt Whats-App-Chat!“ Das war eines der Gewinnerinnenplakate. Sie haben, glaube ich, den dritten Preis gewonnen und haben es daraufhin im Do-Lab realisiert. Do-Lab ist ein Worker-Space in Saalfelden. Für Saalfelden ist das schon sehr modern. Dort haben wir einen Workshop zum T-Shirt-Drucken gemacht. Sie haben diese Slogans erarbeitet, grafisch gestaltet und auf die T-Shirts gedruckt. Das war eine der Umsetzungen. Im Rahmen von *Frauen gestalten* haben wir auch versucht, die Gemeindevertreterinnen zusammenzubringen und zu vernetzen, was ganz schwer war, weil es so wenige gibt, und die wenigen, die es gibt, sehr viel zu tun haben. Sie sind in der Elternvertretung, sind Gemeindevertreterinnen und arbeiten für die Bibliotheken. Das sind die Frauen, die in einer Gemeinde wirklich alles machen. Wir haben uns gefragt: „Was können wir trotzdem tun?“ Denn so leicht geben wir nicht auf, wenn etwas nicht funktioniert. Wir haben dann die Bezirkssprecherinnen, bzw. politischen Frontfrauen von jeder Partei an einen Tisch zusammengeholt. Wir waren wirklich bunt und haben gemeinsam erarbeitet, was es braucht. Wir haben angefangen, einen Empfehlungskatalog für die Gemeinden zu schreiben, was sie tun können, damit sich mehr Frauen in das politische Amt trauen und damit Gemeindevertretung familienfreundlicher wird, was ja auch für die Männer sinnvoll ist. Dieser Empfehlungskatalog ist in Frauenworkshops laufend erweitert und vor der Wahl an die Gemeinden ausgeschickt worden.

Es gibt Projekte, wo wir als *LEADER*-Manager*innen mehr involviert sind. Wir merken einfach, dass manche Projekte unsere Mitarbeit brauchen. Ein Beispiel dafür ist eben dieses Frauenprojekt, an dem wir aktiv mitgearbeitet und nach Lösungen gesucht haben. Andere Projekte hingegen laufen ganz von selbst.

In vielen Interviews wurde das Mobilitätsproblem in Salzburg angesprochen. Was kannst du zu diesem Thema auf Basis deiner Erfahrungen sagen?

Im Saalachtal ist es generell nicht einfach, wenn man kein Auto hat. Die Jungs, die im Flüchtlingshaus in Lofer waren, hätten zum Beispiel nicht an Theaterworkshops in Saalfelden teilnehmen können, wenn es *Querbeet* nicht gegeben hätte. Sie wären nicht nach Hause gekommen. Hermann Hollaus, der bei *Querbeet* damals die Koordinationsstelle innehatte, ist deshalb mit ihnen dorthin gefahren, sie haben teilgenommen und sind gemeinsam mit dem Auto wieder nach Hause gefahren. Wir gehen auch viel direkt in die Gemeinden, weil es notwendig ist, Projekte vor Ort zu haben. In Saalfelden

erreicht man natürlich viele Menschen, weil dort einfach mehr Menschen wohnen. Für gewisse Projekte macht das auch Sinn. Aber um bestimmte Zielgruppen zu erreichen und wirklich eine Entwicklung zu ermöglichen, muss man in die Gemeinden selbst gehen. In der Stadt wird das oft übersehen, da die Verwaltung und viele Initiativen dort angesiedelt sind. Das ist auch ein Thema im Kulturentwicklungsplan. Es wäre so wichtig, dass man Initiativen in den Gemeinden unterstützt. Vor allem, wenn sie in Richtung zeitgenössische Kunst gehen. Ehrenamt ist ohnehin ein großes Thema, da vieles dadurch funktioniert. Wenn man im Bereich Ehrenamt sagt: „Wir brauchen eine finanzierte Stelle“, haben Bürgermeister*innen große Sorge, dass dadurch das restliche Ehrenamt auch in Frage gestellt werden könnte. Ganz nach dem Motto: „Dann sagt ja jede*r: Wenn die*der Geld bekommt, will ich das auch!“, oder: „Wenn die*der Leiter*in des Kulturvereins Geld bekommt, dann will die Feuerwehr auch Geld für ihre Arbeit.“ Das ist die Sorge. Das war auch das große Thema bei *Querbeet*. Deshalb war es ganz schwierig, das Projekt im Vorstand durchzubringen. Es gibt aber so viele Ehrenamtliche, die Hilfe brauchen. Viele sind am Ausbrennen. *Querbeet* hat bewiesen, dass professionelle Unterstützung genau das ist, was die Ehrenamtlichen brauchen. Und obwohl es bei *Querbeet* so großartig funktioniert hat und alle einsehen müssen, dass die Sorge über die Ehrenamtlichen völlig unbegründet war, haben wir das Thema wieder. Es ist ein Knackpunkt, diese Ehrenamtlichkeit zu bewahren. Wenn es sie nicht geben würde, würde in den Gemeinden vieles zusammenbrechen.

Welche Rolle spielt der Tourismus?

Das ist natürlich ein großes Thema bei uns, weil wir eine Tourismusregion sind. Wir kämpfen ein bisschen mit dem Image des Tourismus. Es gibt eine Generation in der Bevölkerung, die darunter ein Stück weit gelitten hat. Wenn viele Gäste da waren, musste sie ihre Zimmer räumen und im Keller wohnen, weil es genügend Zimmer geben musste. Die Gäste waren sehr wichtig und alles hat sich nur um sie gedreht. Was Häuser, Hotels und Infrastruktur angeht, sind wir im Bereich Tourismus, denke ich, wirklich gut aufgestellt. Wo wir an unsere Grenzen stoßen, das ist der Bereich des Personals. Vor allem ist es nicht leicht, Einheimische zu finden, aber genau sie werden gebraucht. Das wünscht sich auch der Gast. Deshalb schaut man, dass man das Image verbessert, vor allem für Jugendliche und Lehrlinge, und auch die Vorzüge betont, die man hat, wenn man eine Ausbildung im Bereich Tourismus macht. So kann man zum Beispiel als Koch auf der ganzen Welt arbeiten. Man muss einfach Positivbeispiele aufzeigen, wie es funktionieren kann. In diesem Bereich gibt es das wirklich gute Projekt *Komm Bleib* von der Wirtschaftskammer. Es geht dabei darum, dass man Fachkräfte in der Region hält bzw. sie wieder zurückholt. Menschen, die in Städte wie Wien oder Innsbruck studieren gehen, sollen auch die Möglichkeit haben zurückzukommen und sehen, welche Arbeitsplätze es in der Region gibt. Umgekehrt haben Betriebe über *Komm Bleib* auch Zugang zu aufliegenden Bewerbungen von Leuten, die sich in der Endphase ihres Studiums befinden oder in der Region Praktika machen. Es sollen einfach nicht alle weggehen. Auf der anderen Seite ist es auch wichtig, Facharbeiter*innen in die Region zu holen und zu zeigen, welche Vorzüge die Region hat. Dieses Projekt funktioniert wirklich gut. Hier werden spannende Jobs vermittelt, die nicht beim AMS ausgeschrieben und die gar nicht so leicht zu finden sind, wenn man fünf Jahre in Wien oder Innsbruck war.

Birgt die Digitalisierung Ihrer Meinung nach Potenziale für den ländlichen Raum?

Bei *Querbeet* hat die Arbeit mit digitalen Tools wie etwa Zoom-Meetings gut funktioniert. Daraufhin haben wir auch einen Workshop für *LEADER*-Manager*innen mit David Röthler organisiert. Wir wollten schauen, wie das in mehrere Projekte eingebaut werden kann. Es geht nämlich auch um die Vernetzung der *LEADER*-Manager*innen untereinander. Oft ist es schwierig, sie alle zu einem Vernetzungstreffen zusammenzubringen. So kommunizieren wir zum Beispiel auch über Zoom-Meetings. Man darf die digitalen Formate nicht als vollständigen Ersatz für persönliche Treffen sehen, weil das natürlich etwas anderes ist. Ich glaube aber, dass die Kluft an Angeboten zwischen Stadt und Land dadurch ein bisschen überbrückt werden könnte.

Der Kulturverein Binoggl ist zum Beispiel in einem digitalen Meeting mit einer Drohne vorgestellt worden, mit der etwa der genaue Standort des Vereins gezeigt wurde. Auch das Theater wurde präsentiert und darüber berichtet, wie es entstanden ist und wie der Kulturverein arbeitet. Ich denke, dass digitale Formate auch eine Möglichkeit bieten, dass sich Kulturvereine untereinander vernetzen und mehr austauschen. Es steckt so viel Potenzial in Vernetzung und Austausch!

Könnte es auch eine Chance sein, um weniger mobile Personen zu erreichen zum Beispiel?

Ich denke, dass man zum Beispiel Diskussionen oder Gemeindevertretungssitzungen übertragen und damit mehr Menschen daran teilhaben lassen könnte. Das habe ich unter anderem im Empfehlungskatalog für die Bürgermeister*innen erwähnt. Es sollte möglich sein, dass Personen, die aus beruflichen Gründen nicht anwesend sein können, oder Personen mit Betreuungspflichten an Sitzungen teilnehmen können.

Zudem könnte man Theater oder Konzerte übertragen. Das ist nicht das Gleiche wie das Live-Erlebnis, aber es ist mehr als nichts. Im Seniorenheim meiner Oma wurde zum Beispiel die Aufnahme des Bauerntheaters in Unken gezeigt. Die Menschen, die in dem Heim sind, kennen die, die mitspielen und das ist für sie sehr spannend. Die Ton- und Bildqualität war allerdings schlecht. Ich denke, es wäre eine große Bereicherung, wenn das auch in einer besseren Qualität gemacht werden könnte. Diese Menschen können sich tatsächlich zum Großteil nicht dorthin bewegen, wo eine Veranstaltung stattfindet, hätten in dieser Form aber noch ein bisschen Teil daran. Oft sind sie ja auch nicht mehr im eigenen Ort und bekämen dadurch noch etwas von „daheim“ mit. Im Senior*innenbereich braucht es natürlich auch die Übertragung von ganz traditionellen Dingen. Wenn sie zum Beispiel am Palmsonntag die Messe der eigenen Kirche mit den Kindern sehen könnten, wäre das etwas ganz Wertvolles.

Man kann auch in einer Schule am Land etwas übertragen, das in der Stadt passiert oder Ähnliches. Es gibt auch oft Filmvorführungen oder Vorträge mit anschließender Diskussion. Da könnte man auch digital Fragen stellen. Natürlich wäre das möglich. Oft gibt es aber die Sorge, dass dann gar niemand mehr kommt. Das Digitale ist zwar kein Ersatz, aber es ist besser,

dass Leute in dieser Form teilnehmen, als wenn sie es gar nicht tun.

//Fussnoten

*1 *Zu Deutsch: Verbindung zwischen Aktionen zur Entwicklung der ländlichen Wirtschaft*

*2 *Das Gespräch wurde bereits Februar 2019 geführt.*

*3 *Querbeet läuft mittlerweile ohne LEADER-Förderung mit Unterstützung des Salzburger Bildungswerks, des Landes Salzburg und der Gemeinden weiter und wird derzeit von Sabine Hauser (Obfrau des Kulturvereins Binoggl) geleitet.*

//Anita Moser //Andrea Hummer

Practice _ Nicht wie ein UFO in einer Region landen, sondern das, was vor Ort ist, mit lokaler Bevölkerung weiterentwickeln

Andrea Hummer im Gespräch mit Anita Moser über Möglichkeiten und Grenzen kultureller Teilhabe beim Festival der Regionen

Seit 1993 findet das oberösterreichische Festival der Regionen alle zwei Jahre außerhalb städtischer Ballungsräume zu jeweils wechselnden Themen statt. Mit dem Ansatz, soziale Fragen und alltägliche Lebenswelten mit zeitgenössischer Kunst zu bearbeiten, zielt das Festival auf den Dialog zwischen der Bevölkerung vor Ort und lokalen, regionalen und internationalen Künstler*innen ab. Wie werden solche Dialoge in Gang gesetzt? Und wodurch verhindert? Andrea Hummer, seit 2018 kaufmännische Leiterin des Festivals, spricht über verschiedene Ansätze, kulturelle Teilhabe zu ermöglichen, Menschen in der Region für Kunst- und Kulturprojekte zu begeistern und in diese einzubinden. Dabei betont sie, dass ein Festival versuchen kann, breite Zugänge zu schaffen, es notgedrungen aber auch immer wieder scheitert, weil vielfach umfassendere politische Lösungen fehlen.

Welche Rolle kann – oder sollte – ein Format wie das Festival der Regionen in ländlichen Regionen haben?

> Unser Ziel war von Anfang an, die kulturellen Initiativen am Land zu stärken. Das war die Gründungsidee des Festivals der Regionen vor etwa 26 Jahren. Wir versuchen seither, vor allem auch Gegenwartskunst und neue Kulturformate in ländliche Regionen zu bringen. Es soll auch Kunst und Kultur jenseits der traditionellen Einrichtungen und Initiativen ihren Platz finden. In diesem Zusammenhang ist es wichtig festzuhalten, dass ländliche Regionen keine Wüsten sind, was Kunst und Kultur betrifft. Das ist uns bei unserer Arbeit auch immer bewusst. Kulturschaffende und Kulturinitiativen am Land leisten wertvolle Arbeit. Sie sind die kulturellen Nahversorger und bringen unter anderem neue künstlerische und kulturelle Impulse in den ländlichen Raum. Sie initiieren inhaltliche Auseinandersetzungen mit verschiedensten Themen und binden die lokale Bevölkerung ein. Am Land haben traditionelle Kunst- und Kulturvereine einen viel höheren Stellenwert als im urbanen Raum. Kulturelle Initiativen, die sich auf politische und inhaltliche Auseinandersetzungen sowie neue künstlerische Formate konzentrieren, haben es in diesem Umfeld oft schwer. Das ist eine große Herausforderung für das Festival, aber gleichzeitig unser Ziel, neue Impulse zu setzen bzw. zu verstärken.
>
> Als Festival könnte man leicht Gefahr laufen, wie ein UFO in einer Region zu landen, wenn die – die bestehenden Ansätze und die vielfältigen kulturellen Aktivitäten vor Ort ignorierende – Devise lauten würde, Kultur in die Region bringen zu wollen. Genau das wollen wir nicht. Wir wollen das, was vor Ort ist, aufgreifen und gemeinsam mit der lokalen Bevölkerung weiterentwickeln. Aber wir wollen auch Impulse von außen in die Regionen bringen.

„Was sind die Besonderheiten einer Region? Wo liegen besondere Bedürfnisse? Ausgehend von solchen Fragen entwickeln sich Ideen für das Thema.“

Das Festival findet zu jeweils unterschiedlichen Themen statt. Wie kommt ihr zu diesen?

Das jeweilige Thema hat in unterschiedlicher Intensität mit der Region zu tun. Der erste Schritt, unmittelbar nach jedem Festival, ist sich zu überlegen, wo das nächste Festival stattfinden soll. Dann beginnt eine Phase der Netzwerk- und Recherchearbeit. Was sind die Besonderheiten einer Region? Wo liegen besondere Bedürfnisse? Ausgehend von solchen Fragen entwickeln sich Ideen für das Thema. Darauf folgt ein interner Diskussionsprozess der künstlerischen Leitung mit dem Vorstand und der Geschäftsführung und anschließend wird das Thema in Zusammenarbeit mit den wichtigsten Playern vor Ort, Bürgermeistern und Initiativen, weiterentwickelt und endgültig festgelegt.

Beim letzten Festival beispielsweise, das unter dem Motto *Soziale Wärme* in der Region Perg-Strudengau stattfand, war das Thema ein wenig abstrakter als in manchen anderen Regionen. Dort befindet sich die „Bewusstseinsregion“ um die Konzentrationslager Mauthausen und Gusen, in der versucht wird, die Erinnerung an die Verbrechen des Nationalsozialismus aufrechtzuerhalten und auf Kontinuitäten hinzuweisen. Das war für uns ein zentraler Ausgangspunkt der Überlegungen in Bezug auf das Thema. Die „Bewusstseinsregion“ hat sich in der Flüchtlingsfrage 2015 bis heute sehr hervorgetan. Viele haben die Geflüchteten wohlwollend empfangen und begleitet und tun es immer noch. Das war für uns ein besonderer Ausdruck sozialer Wärme und es war naheliegend, dieses Thema in der Region zu platzieren. Gleichzeitig war uns dieses Thema gesellschaftspolitisch ein Anliegen, in einer Zeit, in der soziale Kälte überhandnimmt. Wie kann man dem entgegensteuern? Wie fühlen sich die Menschen in einem Klima sozialer Kälte? Dabei haben wir die Erkenntnis gewonnen, dass die Menschen sich nach sozialer Wärme sehnen – nicht nur für sich selbst, sondern durchaus in einem solidarischen Sinn auch für andere. Das hat uns eigentlich überrascht, weil wir das aufgrund der politischen Entwicklung der vergangenen Jahre in Österreich und darüber hinaus anders eingeschätzt hätten.

„Die Gütigen“ (hier mit Rosa Prodromou) von Elli Papakonstantinou. Foto: Nick Mangafas

„Wir haben Menschen, die Geld haben, aufgefordert großzügig zu sein und etwas mehr zu geben, um denjenigen den Besuch zu ermöglichen, die nichts oder wenig geben können.“

Der Dialog mit der Bevölkerung ist ein wichtiger Aspekt. Durch welche Aktivitäten, Angebote und Formate ermöglicht das Festival Teilhabe für verschiedene Anspruchsgruppen?

> Uns ist wichtig, Barrierefreiheit – die oft auf Rollstuhlgerechtigkeit enggeführt wird – in einem erweiterten Sinn zu begreifen und Bedürfnisse verschiedenster Personengruppen aufzugreifen. Zum einen versuchen wir, darauf Rücksicht zu nehmen, dass Menschen oft deshalb nicht in der Lage sind, kulturelle Veranstaltungen zu besuchen, weil sie am oder unter dem Existenzminimum leben. Wir wollen niemanden ausschließen, unsere Veranstaltungen zu besuchen, weil er oder sie kein Geld hat. Daher haben wir 2019 erstmals das Pay-as-you-can-Prinzip eingeführt. Das heißt, wir haben Menschen, die Geld haben, aufgefordert großzügig zu sein und etwas mehr zu geben, um denjenigen den Besuch zu ermöglichen, die nichts oder wenig geben können.
>
> Ein wesentlicher Punkt dabei war, dass sich niemand beobachtet fühlen oder seine Armut outen musste. Wir haben einfach Spendenboxen aufgestellt. Dabei haben wir bewusst nicht von Spenden gesprochen, weil wir eine soziale Verantwortung mit ansprechen und das Bewusstsein dafür wecken wollten, dass es bestimmte Gründe hat, wenn jemand mehr Geld hat als andere. Dieser Aspekt war uns wichtig. Die Erfahrung hat jedenfalls gezeigt, dass wir mehr eingenommen haben als beim Festival davor, wo es noch fixe Veranstaltungspreise gab. Vielleicht lag es auch am Thema. Vielleicht funktioniert es bei einem anderen Thema nicht so gut. Das wissen wir zum

jetzigen Zeitpunkt noch nicht.

Eine wichtige Frage war und ist für uns auch, wie wir Menschen erreichen können, die physisch oder psychisch besondere Bedürfnisse haben. Wir haben beispielsweise bei jedem Informationsabend und auch bei Aufführungen eine Übersetzung in ÖGS (Österreichische Gebärdensprache) angeboten. Es war uns klar, dass eine solche Initiative nicht sofort dazu führt, dass die Gehörlosen voll mitmachen, aber wir wollten auf diese – oft vergessene – Personengruppe aufmerksam machen und ihr die Möglichkeit zur Beteiligung geben. Punktuell haben wir Gehörlose damit erreicht, was wir als wunderbaren Erfolg verbuchen. Natürlich gab es ihrerseits Vorbehalte, die man nicht von einem Tag auf den anderen auflösen kann. Im Bereich der Kultur gibt es noch nicht sehr viele Initiativen, die ihre Bedürfnisse aufgreifen. Wir wollen einen Beitrag leisten, das zu erreichen.

Darüber hinaus haben wir fast alle Veranstaltungsorte für Rollstühle zugänglich gemacht. Bis auf das Stadttheater Grein, wo das aus Denkmalschutzgründen nicht möglich war, haben wir sämtliche Veranstaltungsorte so ausgestattet, dass es für Rollstuhlfahrer*innen möglich war, diese zu besuchen. Wir hatten auch Behindertenbusse bei unseren Projektfahrten. Diese sind nicht über die Maßen angenommen worden, aber ich glaube, es sollte Grundprinzip sein, an verschiedenste Bedürfnisse zu denken.

Zusätzlich haben wir versucht, Geflüchtete auf der Projektebene einzubinden, was uns allerdings nicht wirklich gelungen ist. Wir hätten auch die Möglichkeit der Übersetzung in Farsi oder Paschto angeboten. Da kann man sich durchaus noch weitere Strategien überlegen. Auf der Ebene der Zusammenarbeit ist es uns aber sehr wohl gelungen, Geflüchtete anzusprechen. Sie haben uns unterstützt und auch Kulturveranstaltungen besucht. Das hat zum Beispiel beim Volxfest zu einem wunderbaren Bild geführt: Dort wurde stark mit traditionellen Gruppen vor Ort zusammengearbeitet und zahlreiche Menschen sind in Tracht erschienen. Auch Personen in afghanischer Tracht waren dabei.

„Es sollte ermöglicht werden, dass Geflüchtete leben, überleben und arbeiten können. Das ist nicht gegeben und Kultur ist nicht der zentrale Anker, wo man ansetzen kann.“

Die Einbindung hat auf der Projektebene nicht so gut funktioniert. Gibt es Vermutungen wieso?

Einerseits liegt es daran, dass Geflüchtete noch immer in Heimen untergebracht sind. Es ist relativ schwierig, sie aus den Heimen ‚herauszuholen‘ und sie für Kultur zu begeistern. Wir haben versucht, etwas mit der „Bewusstseinsregion“ zu entwickeln und die Geflüchteten in die Erarbeitung eines Projekts einzubeziehen. Es war uns wichtig, nicht nur etwas *mit* Geflüchteten oder gar nur *für* sie etwas zu machen, sondern es sollte etwas aus ihren Bedürfnissen, die sie selbst artikulieren entstehen. Dass dabei nichts herausgekommen ist, ist teilweise ein Scheitern unsererseits, aber auch dem geschuldet, dass die Situation von Geflüchteten in Österreich immer noch katastrophal ist. Man kann nicht hergehen und

sagen: „Jetzt sind wir mit dem Festival da und alles ist super.“ Grundsätzlich ist es eher das Ziel der Geflüchteten, am Leben teilhaben zu dürfen und in die Arbeitswelt integriert zu sein. Es sollte ermöglicht werden, dass Geflüchtete leben, überleben und arbeiten können. Das ist nicht gegeben und Kultur ist nicht der zentrale Anker, wo man ansetzen kann. Wir können nach Kräften auf die Situation der Geflüchteten aufmerksam machen. Aber in ihrer Situation ein volles Interesse am kulturellen Leben zu erwarten, wäre etwas viel verlangt.

„Genau“ – Eröffnungskonzert der Bürger*innen von Ondamarela. Foto: Nick Mangafas

Bleiben wir bei der letzten Ausgabe des Festivals: Wo funktionierte Teilhabe gut?

Wir haben viele Künstlerinnen und Künstler eingeladen, die partizipativ arbeiten. Wir hatten über 100 Workshops im Vorfeld des Festivals und haben mit den Leuten vor Ort Projekte auf verschiedenen Ebenen entwickelt. Teilhabe kann in unterschiedlichen Intensitäten und auf mehreren Ebenen stattfinden.

Es sollte zum Beispiel ein Männerchor beim Theaterstück *Die Gütigen* mitmachen. Es war relativ schwierig, einen dafür zu begeistern, aber mit viel Überzeugungsarbeit ist es uns gelungen. Das war eine Form der Partizipation, bei der vorgegeben war, was der Chor unter Anleitung einer Künstlerin und eines Künstlers zu tun hat. Die Mitglieder konnten in Bezug auf Einzelheiten schon mitsprechen, diskutieren und etwas verändern, aber im Wesentlichen war der Rahmen vorgegeben.

Anders war es zum Beispiel bei *Ondamarela*, unserem Eröffnungskonzert. Die beiden Künstler – einer aus Portugal, einer aus England – setzten auf eine intensivere Form der Partizipation: Sie haben in zahlreichen Workshops im Vorfeld gemeinsam mit Mitwirkenden aus der Bevölkerung die Texte, die

Musik und den gesamten Ablauf entwickelt. Das heißt, da war tatsächlich jede Person, die mitgemacht hat, sowohl in den Gestaltungsprozess als auch in die Aufführung eingebunden. Das ist eine sehr intensive Form der Partizipation.

„Bei Partizipation finde ich einen emanzipatorischen Gedanken zentral."

Beim Ansatz der Partizipation ist uns wichtig, dass die Leute mitmachen, weil sie Spaß daran haben, dass etwas durch ihr Mitwirken entsteht und/oder weil sie etwas bewegen wollen.

Wir – ich und auch Airan Berg als künstlerischer Leiter – sind der Ansicht, dass es wichtig ist, dass sich bei den Menschen etwas verändert: ihr Verhalten, ihr Denken, ihre Zugänge. Das ist beispielsweise beim Chor, den ich erwähnt habe, sehr augenscheinlich gelungen. Die Sänger haben gesagt, sie würden in Zukunft sofort mitmachen, wenn jemand mit etwas Neuem kommt. Das ist ein schöner Erfolg.

Wie haben die Menschen von den Workshops erfahren?

Durch sehr viel Kommunikationsarbeit auf verschiedensten Kanälen: insbesondere über Social Media sowie die Tages- und Wochenmedien in der Region. Vor allem mit den Workshops zielen wir hauptsächlich auf ein regionales Publikum ab, während wir mit dem Festival selbst auch ein überregionales Publikum gewinnen möchten. Die Workshops sind immer in die jeweilige Gegend eingebettet und dementsprechend nutzen wir viele Kanäle: Bürgermeisterbriefe, Gemeindezeitungen, Wochen- und Tagesmedien vor Ort, Freies Radio, Freie Fernsehstationen, Social Media, Mundpropaganda und vieles mehr.

Wer sind die Personen, die nicht zum Festival kommen, die nicht teilhaben konnten?

Gerade beim Thema *Soziale Wärme* war es relativ klar, wen wir damit nicht erreichen würden. Es gibt eine Menge Leute, die eher nicht „sozial warm" denken und agieren, sei es im Zusammenhang mit Migration und Flucht, sei es in der sozialen Frage. Wir haben mit diesem Thema natürlich eher Interessierte oder Indifferente erreicht. Es ist für mich in Ordnung, wenn gewisse Menschen nicht dabei sein wollen. Da geht es also nicht um einen aktiven Ausschluss, sondern um eine realistische Einschätzung, wen wir mit dem Festival nicht erreichen. Dagegen anzukämpfen oder sich gar inhaltlich verbiegen, würde keinen Sinn machen.

Natürlich gibt es auch ein Gefälle in der Rezeption von Kunst und Kultur zwischen Menschen mit mehr Geld, und jenen, die weniger Geld haben – das kann man auch mit „pay as you can" nicht so einfach ausgleichen. Das hängt mit vielen verschiedenen Dingen zusammen, beispielsweise mit Bildung, die ja in vielen Fällen sozusagen vererbt wird. Um ökonomische Ungleichheit und darauf basierende Ausschlüsse zu lösen, bedarf es einer viel umfassenderen Politik, die ein Festival nicht leisten kann. Das geht in die

Kulturpolitik, die Sozialpolitik und auch in die Flüchtlingspolitik.

Wir können versuchen, Zugänge herzustellen, aber es gibt Dinge, an denen wir notgedrungen scheitern. Wichtig ist es trotzdem, darüber nachzudenken und sie mitzudenken. Auch Gesundheits- und Behindertenpolitik können wir nicht ändern. Wir können nur versuchen, mit unseren kleinen, begrenzten Möglichkeiten zu agieren und die bestmögliche Arbeit zu leisten.

„Volxfest“ von Simon Mayer und Teresa Distelberger. Foto: Nick Mangafas

„… bei der Tradition ansetzen im Bewusstsein, dass auch sie sich verändert.“

Gibt es weitere Gründe der Nicht-Teilhabe?

Es gibt ein potenzielles Publikum, das sich eher in traditioneller Kultur zuhause fühlt und einem innovativen, künstlerischen Festival am Puls der Zeit manchmal skeptisch gegenübersteht. Wir haben versucht, Formate zu schaffen, die speziell Traditionsvereine eingebunden haben, wie 2019 zum Beispiel das Volxfest. Dabei ging es darum, bei der Tradition anzusetzen im Bewusstsein, dass auch sie sich verändert und nichts ist, was stehenbleibt. Mit einzelnen Projekten konnten wir an Traditionsvereine wie Goldhaubengruppen andocken und sie aktiv ins Festival einbinden. Wir sehen das als Erfolg und sind überzeugt, dass diese Involvierung auf verschiedensten Ebenen etwas Positives bewirkt hat.

Ein weiterer Punkt ist, dass es ein reichhaltiges Angebot an Kunst und Kultur gibt, auch am Land. Die Leute sind sehr aktiv, etwa in Gesangsvereinen oder in der Blasmusik. Unser Festival findet in einem Zeitraum statt, in dem viele Aktivitäten wie Blasmusikwettbewerbe oder Gesangsvereinstreffen

stattfinden. Das ist natürlich ein Ausschlussgrund, weil die Menschen dann weder an den Projekten teilnehmen können noch als Publikum erscheinen. Damit hat man sowohl in der Stadt als auch am Land zu kämpfen. Am Land vielleicht noch mehr, weil so viele Menschen in Vereinen aktiv sind. Das war mir so nicht bewusst.

Außerdem gibt es natürlich Leute in der Region, die zum Arbeiten in die Stadt fahren, in die VOEST zum Beispiel. Sie fangen in der Früh an zu arbeiten und kommen dann heim zum Essen und Schlafen. Sie haben oft nicht mehr die Energie, Kulturveranstaltungen zu besuchen.

*Wenn man als Festivalveranstalter*in über Teilhabe nachdenkt, auf welchen Ebenen passiert das? Wir haben vom Publikum gesprochen, vom Thema und von den Projekten. In der Organisation selbst spielt Teilhabe vermutlich auch eine wichtige Rolle?*

Man sollte immer die Frage mitdenken, welche gesellschaftlichen Gruppierungen in der eigenen Organisation repräsentiert sind. Mittlerweile sind in Kulturorganisationen viele Frauen eingebunden. Aber immer noch gibt es ein Gefälle, auf welchen Ebenen sie mitwirken. Selbst im Kulturbereich sind sie weniger an den gut bezahlten Schaltstellen zu finden als bei ausführenden bzw. unbezahlten Tätigkeiten. Auch Migrant*innen oder Geflüchtete sind viel zu selten in die Organisationen eingebunden – oft nicht einmal in den unbezahlten Bereichen wie zum Beispiel Vorstandstätigkeiten und noch weniger in bezahlten oder gar gut bezahlten Positionen. Bei einer Organisation in der Größenordnung des Festivals der Regionen hat man nicht sehr viel Spielraum. Aber wir versuchen, diese Dinge zu berücksichtigen, also dass auch Frauen in Entscheidungspositionen sitzen, dass wir Menschen mit Migrationshintergrund miteinbeziehen und Ähnliches. Aber natürlich ist das ein Anliegen, das noch lange nicht erfüllt ist bzw. das immer im Werden bleiben wird.

„Vor lauter Feigheit gibt es kein Erbarmen“ von Andreas Gruber. Foto: Nick Mangafas

„Eine andere Herausforderung ist die Erreichbarkeit. An der sind wir sehr oft gescheitert.“

Wo siehst du die größten Unterschiede zwischen dem städtischen und dem ländlichen Raum?

Ich glaube, dass es in Ballungszentren mehr Publikum gibt, also mehr Personen, die am Abend Zeit und Lust haben, auf eine Kulturveranstaltung zu gehen, während es am Land mehr Menschen gibt, die selbst Produzentinnen und Produzenten sind. Dort gibt es aber aus unterschiedlichen Gründen, wie vorher schon gesagt, weniger Publikum.

Eine andere Herausforderung ist die Erreichbarkeit. An der sind wir sehr oft gescheitert. Zum Beispiel haben wir für unser Eröffnungskonzert im Rahmen von *Soziale Wärme* viele Workshops an Schulen durchgeführt, wo wir großartige Erfahrungen mit den Schülerinnen und Schülern gemacht haben. Es war unglaublich, wie schnell sie von *Ondamarela* begeistert waren. Es hätten sicher viele bei diesem Projekt mitgemacht, wäre da nicht die Frage der Erreichbarkeit gewesen. Am Land müssen Schülerinnen und Schüler oft von ihren Eltern irgendwohin gebracht werden. Man kann zwar im Vorfeld, in der Schule, mit ihnen arbeiten, aber ob sie dann tatsächlich zur Aufführung kommen können, ist fraglich. Die Eltern sind verständlicherweise nicht immer bereit, sie – zusätzlich zum Reitunterricht oder Kindertheater – zu noch einer weiteren Veranstaltung zu bringen. Mobilität ist ein großes Thema am Land.

In Salzburg findet 2021 ein neues für den ländlichen Raum konzipiertes Festival statt. Was sind deine drei wichtigsten Empfehlungen für so ein Festival?

Wir sind mit unserem Festival jedes Mal in einer völlig anderen Region. Wir stellen uns manchmal die Frage, ob es nicht klug wäre, eine Region zweimal oder dreimal zu bespielen oder mit dem Festival zwei Jahre später in die Nachbarregion zu gehen. Man erzielt idealerweise positive Effekte in einer Region, die man für das nächste Festival nutzen könnte und kann auf Mitwirkende, Publikum und Netzwerke zurückgreifen. Es ist ziemlich zeitraubend, jedes Mal wieder alles von Neuem aufzubauen.

Etwas anderes ist die Größe der Region. In der Leader-Region Perg-Strudengau beispielsweise fährt man von einem Ende bis zum anderen etwa zwei Stunden mit dem Auto oder mit dem Bus. Der öffentliche Verkehr ist am Land oft problematisch. Wir haben daher Shuttledienste eingerichtet, aber diese kann man nicht so gestalten, dass die ganze Region bedient wird. Insofern wäre eine Anregung für das Festival in Salzburg, mit einem relativ kompakten, kleinen Gebiet zu beginnen. Man kann dann immer noch größer werden.

Auf der Programmebene ist der Weg des Festivals der Regionen ein

interessanter – und es wäre sicher gut darüber nachzudenken, ob das in Salzburg auch funktionieren könnte: Wir treten nicht als Importeur von Kulturprojekten auf. Wir finden es wesentlich, die Bevölkerung mit ihren Bedürfnissen in die Programmentwicklung und in die Programmgestaltung einzubinden. Ich glaube, sowohl in Oberösterreich als auch in Salzburg ist es für ein Festival im ländlichen Raum wichtig, dass etwas bleibt – durch die aktive Einbindung der Bevölkerung bereits in der Programmgestaltung ist das eher gewährleistet. Wir haben aus diesem Grund unser Konzept bei der Ausschreibung für das Festival der Regionen 2021 umgestellt. Wir haben die Künstler*innen eingeladen, nicht wie bisher fertige Projekte einzureichen, sondern sich als „KulturNaut*innen“ zu bewerben. Die ausgewählten Künstler*innen werden über längere Zeiträume gemeinsam mit der Bevölkerung vor Ort Projekte entwickeln und dann beim Festival umsetzen.

„Die Gütigen“ (hier mit Blaine L. Reininger und Liedertafel Naarn) von Elli Papakonstantinou. Foto: Nick Mangafas

„Eigentlich ist aber die Politik gefragt: Wollen wir, dass Kunst und Kultur stattfinden können und wenn wir das wollen, wie können wir das am besten ermöglichen, erleichtern und Zugänge schaffen?“

Was braucht es von kulturpolitischer Seite, damit man in ländlichen Räumen bestmöglich arbeiten kann? Was ist die Rolle von Kulturverwaltungen in diesem Zusammenhang?

Ich glaube, dass die Rahmenbedingungen von der Kulturpolitik vorgegeben werden. Natürlich hat die Verwaltung Spielräume, die sie nutzen kann. Eigentlich ist aber die Politik gefragt, die für sich klar definieren muss: Wollen wir, dass Kunst und Kultur stattfinden können und wenn wir das wollen, wie können wir am besten ermöglichen, erleichtern und Zugänge

schaffen?

In Linz hat man es gegenwärtig zum Beispiel mit der Situation zu tun, dass die Budgets stagnieren, wenn nicht sogar zurückgehen. Das heißt, dass bestehende Initiativen finanziell mehr schlecht als recht ausgestattet werden. Neue Initiativen haben es besonders schwer. In den ländlichen Regionen ist es ähnlich oder noch schlimmer. Ich glaube, viele würden sich eine Weiterentwicklung am Land wünschen, aber dafür müssten verstärkt Gelder für neue Initiativen freigemacht werden – für junge Menschen, die ihre eigenen Ideen haben, um ihre Entwicklung zu fördern.

Es gibt kulturpolitische Überlegungen in Hinblick auf die Schaffung besserer Rahmenbedingungen, aber es gibt da immer noch genug zu verbessern. Als Beispiel möchte ich die „Lustbarkeitsabgabe“ anführen, die oft noch für Kulturveranstaltungen mit Musik und Tanz eingehoben wird. Die Stadt Perg hat diese abgeschafft. Das ist ein Schritt in die richtige Richtung. Denn man sollte froh sein, wenn die Menschen ihre privaten Räume verlassen und in einen Kommunikationsraum mit anderen treten, und das nicht noch extra besteuern. Auf bürokratischer Ebene, etwa was Genehmigungen betrifft, gibt es auch Hürden, die man reduzieren könnte. Natürlich ist Sicherheit wichtig, aber das könnte auch ein wenig kooperativer funktionieren, als das derzeit oft der Fall ist. Wir haben zwar in Perg-Strudengau durchwegs gute Erfahrungen gemacht, aber es gibt auch andere Fälle. Ich habe kürzlich in einer größeren Stadt eine Veranstaltung organisiert, wo die Kommunikation mit den Behörden dermaßen kräftezehrend war, dass ich verstehen kann, wenn manchen die Lust vergeht, etwas zu veranstalten – mehr Miteinander wäre wünschenswert. Im Vordergrund sollte stehen, Kulturveranstaltungen zu ermöglichen, bei denen Menschen zusammenkommen und gemeinsam tanzen, feiern, diskutieren und mehr können.

Spielen digitale Möglichkeiten der kulturellen Teilhabe beim Festival der Regionen eine Rolle, zum Beispiel Aufzeichnungen?

Wir hatten mit Dorf TV, dem Freien Fernsehsender in Oberösterreich, eine Kooperation und stellten für deren Projekt *Durchlauferhitzer* Geld zur Verfügung. Dorf TV war sehr begeistert vom Festival und hat über unsere Vereinbarungen hinaus Sendungen gemacht. Diese sind im Online-Archiv zu finden. Wir versuchen auch mit den Freien Radios zusammenzuarbeiten. Das Radio B138 ist zum Beispiel aus dem Festival der Regionen heraus entstanden.

Es ist uns wichtig, die Freien Medien als Partner zu stärken, weil das auch Kulturinitiativen sind. Das Festival der Regionen hat in diese Richtung immer wieder Impulse gesetzt.

„Wir sind auf einem sehr intensiven Level von Partizipation gelandet.“

Das Festival der Regionen gibt es nun seit einem Vierteljahrhundert. Wie hat es sich über die Jahre verändert hat?

Es hat sich enorm viel verändert. Das liegt unter anderem auch daran, dass der finanzielle Rahmen viel kleiner ist als zu Beginn. Damals war es noch möglich, ganz Oberösterreich zu bespielen. Das ist zwei oder drei Festivals lang passiert, war aber logistisch sehr aufwändig. Dass das möglich war, lag sicher vor allem am Geld, aber auch am speziellen Spirit in den Initiativen, für die das Festival gegründet worden war.

Eine weitere Änderung ist die verstärkte Internationalisierung. Das Festival der Regionen von 2019 war die erste Ausgabe, bei der es ein EU-Projekt gab. Airan Berg hat gemeinsam mit einem Kollegen, Tile von Damm, *Centriphery* eingereicht. Das ist ein Projekt, bei dem es um regionale Mythen und ihre Weiterentwicklung geht. Es ist von der EU finanziert und wird noch bis 2022 mit neun Partnern aus ganz Europa umgesetzt. Diese Hinwendung zu Europa ist eine Veränderung.

Ich habe außerdem den Eindruck, dass die Partizipation beim letzten Festival stärker geworden ist. Das Festival der Regionen war immer partizipativ, aber die über 100 Workshops, mit denen wir ein halbes Jahr vor dem Festival begonnen haben, waren 2019 eine neue Qualität. Wir sind auf einem sehr intensiven Level von Partizipation gelandet.

//Bewohner*innen der virtuellen WG

Open Space _

Die virtuelle WG

Wie es zur Idee der virtuellen WG kam

Die klassische WG besteht aus Personen, die im selben Haushalt leben. Gemeinsames Kochen, Filme-Schauen, bei einem Gläschen Wein zusammensitzen und auch einmal gemeinsam Weggehen und Party machen sind für WG-Bewohner*innen nichts Unübliches. Doch Corona hat dieses Konzept etwas durcheinandergebracht: Viele von uns Student*innen fuhren zurück in ihre Heimatorte, da die Universitäten ohnehin geschlossen waren, oder um sich um ältere Angehörige zu kümmern. Das WG-Leben war plötzlich nicht mehr vorhanden! In diesen Zeiten des „Social Distancing“ wurden viele Aktivitäten in den virtuellen Raum verschoben: Home-Office bzw. Home-Schooling, Skype-Treffen mit Freund*innen oder Online-Partys … – Warum also nicht auch eine virtuelle WG gründen und so die Sachen machen, die man sonst auch in einer WG erlebt? Diese Frage stellten wir uns kurz nach dem Shut-Down und beschlossen, es doch einfach auszuprobieren. In der Tat unternahmen wir infolgedessen – via Computer-Live-Schaltungen – verschiedene „WG-typische“ Aktivitäten zusammen, von denen wir im Folgenden kurz berichten werden. Zunächst aber möchten wir uns – die Mitglieder der WG – vorstellen und unsere Wohnsituation im vergangenen Semester skizzieren:

Melanie Gastberger: wohnte während des Shut-Downs in der Stadt Salzburg in einer knapp 70 Quadratmeter großen Wohnung mit ihrem Freund.

Kathrin Buschmann: genoss zusammen mit ihrem Freund das Landleben im Salzburger Lungau. Ihre Oma wohnt im Haus nebenan und verwöhnte sie mit „Omas Gourmet-Essen-Vor-Die-Haustüre-Lieferservice“.

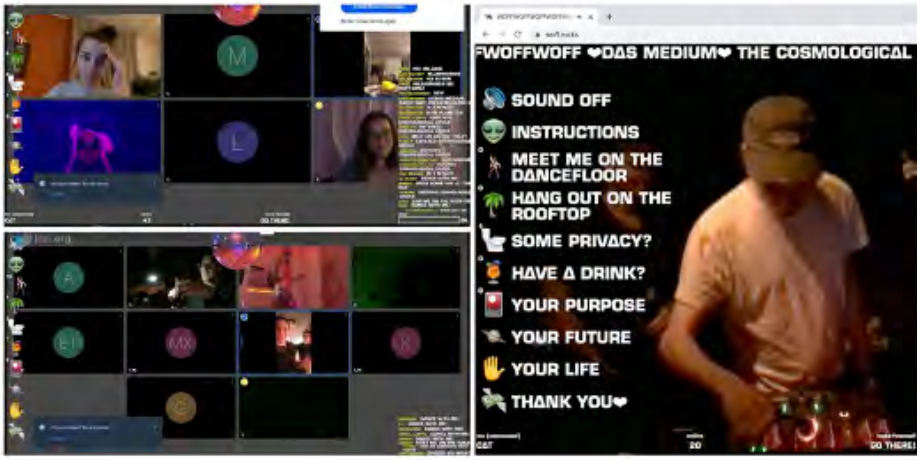
Julia Romanin: wohnte in dieser Zeit zu Hause bei ihren Eltern in einer Wohnung in Klagenfurt.

Manuel Gruber: wohnte weiterhin in der Stadt Salzburg in einer WG. Abgesehen von einer Mitbewohnerin waren aber die anderen beiden Mitbewohner Corona-bedingt nach Hause gefahren.

Die Aktivitäten der virtuellen WG

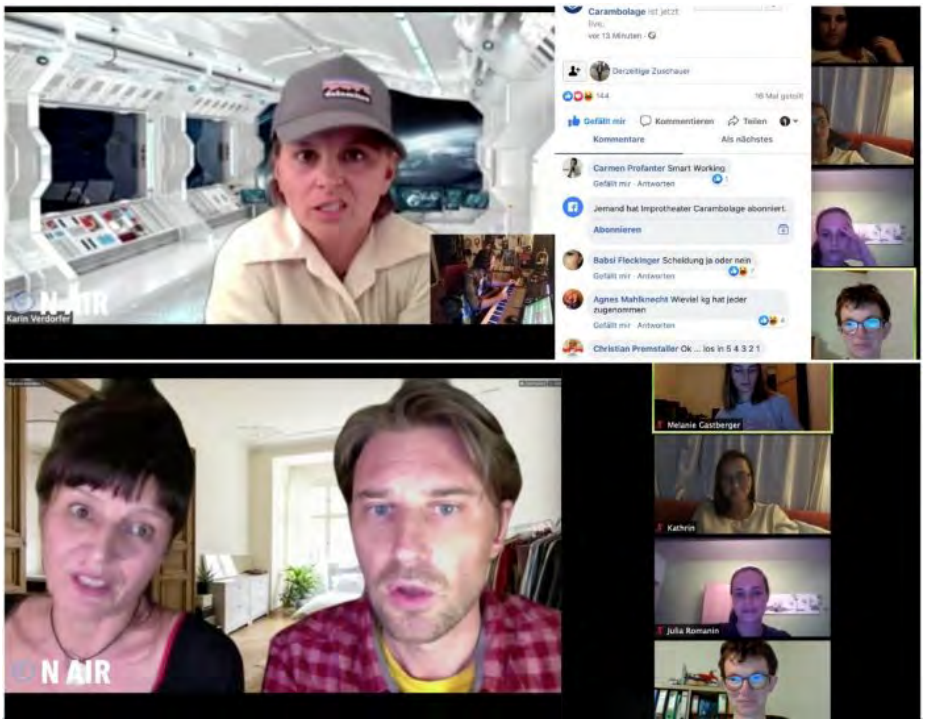
Online-Party

Am 3. April feierten wir sozusagen unsere WG-Einweihung -– natürlich online. Eine Party musste her und da zwitscherte uns ein Vöglein, dass eine Künstler*innen-Gruppe aus Zürich virtuelle Online-Partys durchführen würde. “WOFF WOFF WOFF WOFF WOFF WOFF WOFF WOFF WOFF – THE COSMOLOGICAL ORDER” lautete der Slogan auf dem Flyer. Das Motto der Party orientierte sich rund um den Kosmos. Die Gruppe hatte sich viele unterschiedliche Programmpunkte überlegt: Es gab einen Dancefloor, wo DJs auf einen warteten und ausgelassen getanzt wurde, aber beispielsweise auch eine Live-Lesung aus dem Horoskop und aus Tarot-Karten. Die verschiedenen Floors waren auf der Startseite als Navigationspunkte wählbar.



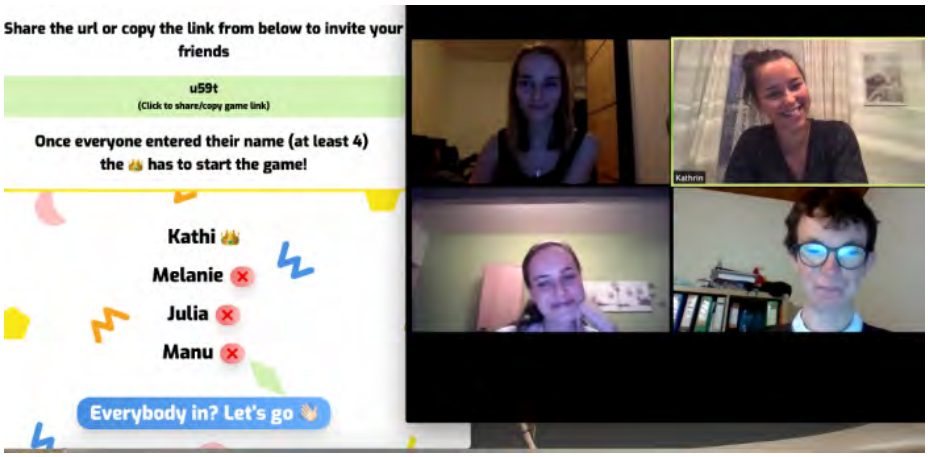
Improtheater Carambolage

Am Dienstag, 14. April, besuchten wir spontan das erste Online-Improtheater des Kleinkunstheaters Bozen. Dieses wurde über Facebook-Livestream sowie über YouTube gestreamt. Während das Theater im Normalbetrieb rund 100 Besucher*innen Platz bietet, schauten sich etwa 600 Personen die Vorführung live an (etwa 500 auf Facebook und 100 auf YouTube). Den Besucher*innen war es anhand von Kommentaren, die sie im Facebook-Chat posten konnten, möglich, die Entwicklung der Handlung mitzubestimmen. So wurden von den beiden Moderator*innen immer wieder Fragen gestellt, auf welche die Teilnehmer*innen ihre Rückmeldungen geben konnten.



Spiele-Abend

Am 16. April traf sich unsere Gruppe zu einem gemeinsamen Spieleabend. Wir entschieden uns für das Online Spiel *HappyCap*. Grundsätzlich funktioniert dieses wie das Spiel *Activity*. Zwei Spieler*innen bilden ein Team und eine*r davon versucht dem anderen ein Wort zu erklären, welches diese*r erraten muss. Das Wort darf dabei nicht genannt werden, es muss entweder durch Pantomime, Zeichnen oder Reden erklärt werden. Um sich gegenseitig zu sehen und miteinander kommunizieren zu können, verwendeten wir das Online-Tool Zoom. Unsere erste Aufgabe bestand darin, pro Person jeweils vier Wörter aufzuschreiben, welche zu erraten waren. Von eher einfachen Wörtern wie „Holz“, bis hin zu Zusammensetzungen, die uns doch herausforderten, beispielsweise „Osterhasenschokoladenei“ war alles dabei. In jeder Runde wurde die Art, wie die Worte zu erklären waren (reden, pantomimisch darstellen), geändert. Fazit: Ein toller Abend, an dem wir uns großartig amüsiert und viel gelacht haben.

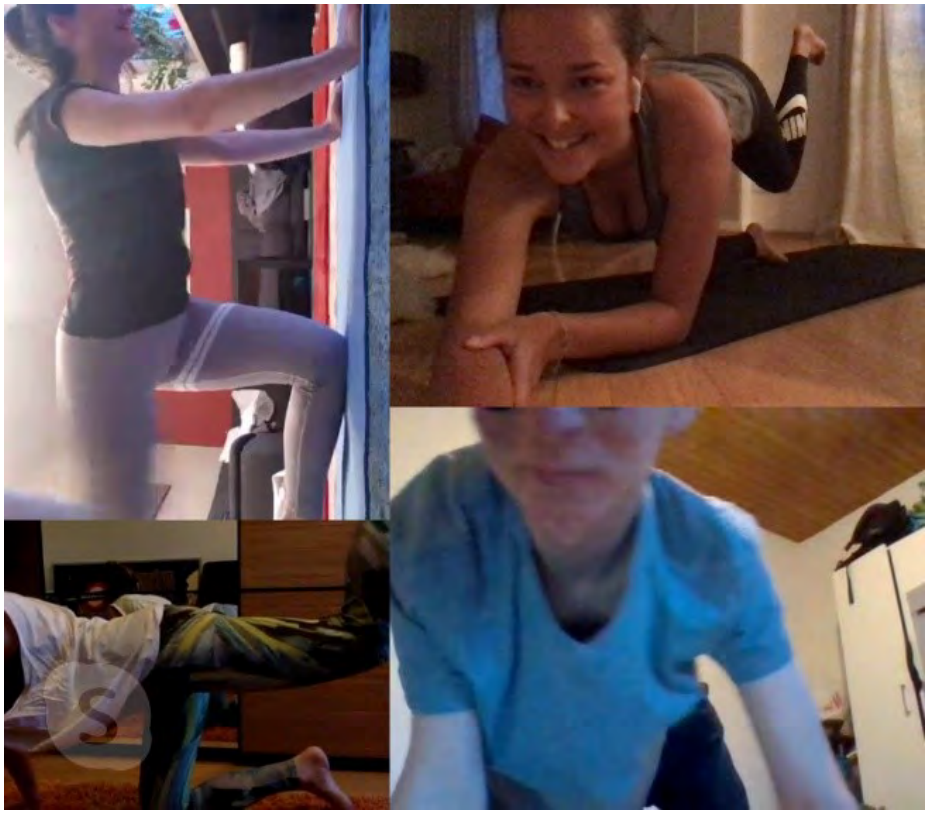


Back-Abend

Als nächste Aktivität entschieden wir uns dazu, einen gemeinsamen Backabend zu veranstalten. Wir vereinbarten im Vorfeld via WhatsApp, einen klassischen, einfachen Schokokuchen zu backen. (Dabei kann in der Regel wenig schief gehen. ;-)) Die Zutaten posteten wir ebenfalls in unserer WhatsApp-Gruppe. Nachdem wir alle einkaufen gegangen waren und die Zutaten in unseren Küchen vorbereitet hatten, konnte es losgehen. Wir trafen uns über Skype und buken zusammen Schritt für Schritt unsere Kuchen. Es machte Spaß, sich mit den anderen darüber auszutauschen, wie sie bestimmte Back-Schritte machten, ob bei ihnen der Teig auch zu flüssig sei etc. Mit einem Glas Wein warteten wir anschließend darauf, bis unsere Kuchen fertig waren. Insbesondere diese Phase war noch sehr lustig. Als es schließlich so weit war, verkosteten wir natürlich alle zusammen noch ein Stück.

Sport-Abend

Der Sport-Abend sollte der krönende Abschluss für unser virtuelles WG-Leben sein. Wir trafen uns wieder per Skype und nach ein paar Aufwärmübungen ging es los. Julia startete mit ihren liebsten Yoga-Übungen. Vom Sonnengruß über den Krieger bis hin zur Kobra waren ziemlich anstrengende Übungen dabei. Mit den ersten Schweißperlen auf der Stirn setzten wir mit Cardio-Moves fort. Die Burpees gaben uns den Rest, so mussten wir eine kleine Trinkpause einlegen. Nach der kurzen Pause wollten wir noch speziell unseren Bauch für die Bikinifigur (oder in Manuels Fall für die Badehosenfigur) trainieren. Nach den Sit-Ups, dem Plank, den Crunches und der anderen Übung, deren Name ich nicht weiß, waren wir alle fix und fertig, aber stolz auf uns.



Rückblick der „WG-Bewohner*innen“

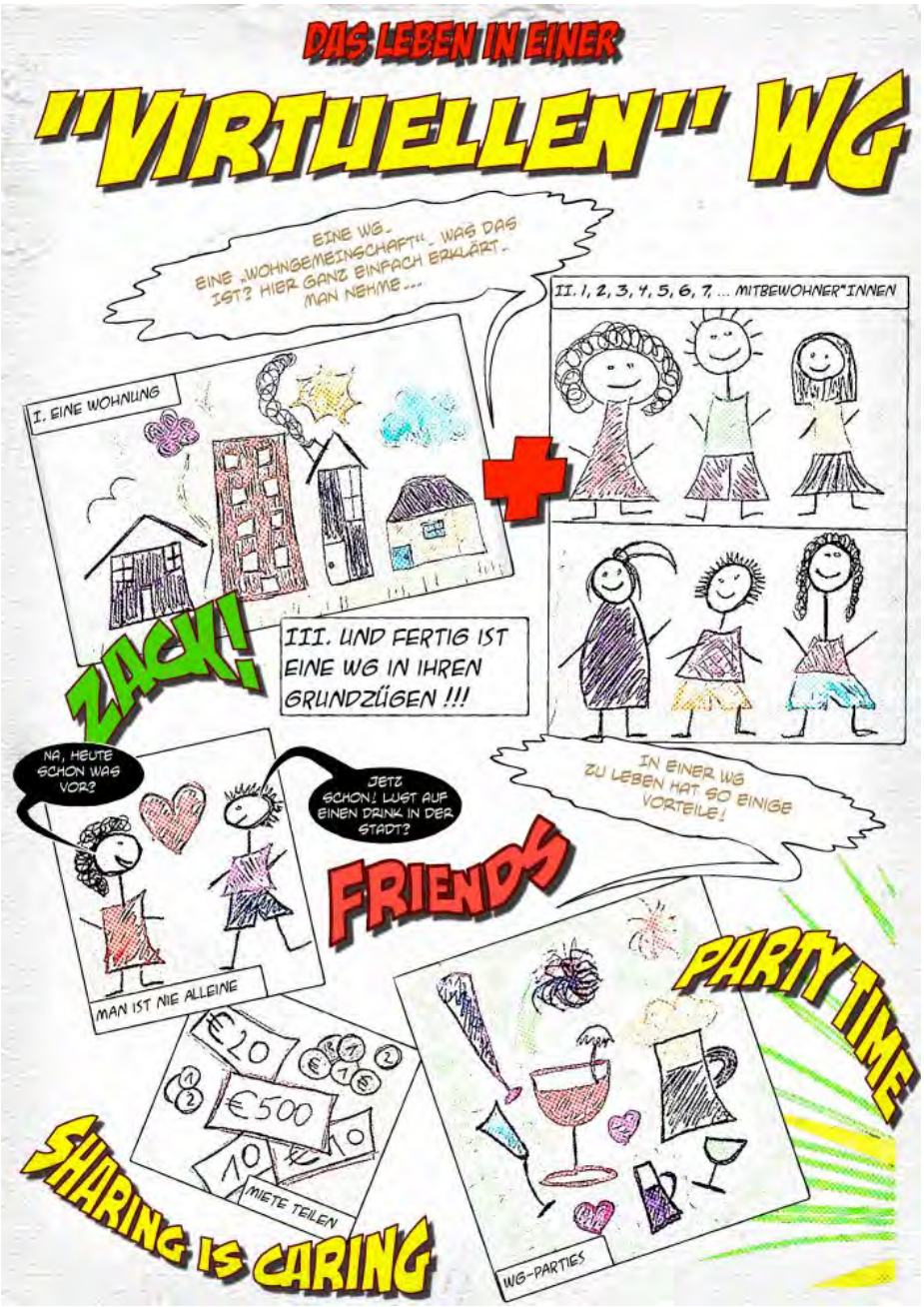
Unsere gemeinsamen Aktivitäten als virtuelle WG machten uns sehr viel Spaß. Die Idee für eine digitale Online-Party fanden wir spitze. Gerade in Coronazeiten ist man offen für alle möglichen Formen der Partizipation. Die Hürde, seine Hemmungen zu überwinden, ist allerdings auch im digitalen Raum sehr hoch. Es brauchte viel Mut und Überwindung, bei der WOFF-Party am Dancefloor ausgelassen zu feiern. Der Besuch des Online-Improtheater Carambolage war für uns alle eine ganze neue Erfahrung. Obwohl es sich hierbei um einen improvisierten Auftritt handelte, hatten wir nicht immer den Eindruck, dass alles zu 100 Prozent improvisiert war. Eine Online-Veranstaltung wie diese ist unseres Erachtens eine sehr gute und wichtige Möglichkeit, auch für kleinere Theaterstätten, während der COVID-19-Pandemie weiter bestehen zu können. Unser gemeinsamer Spieleabend war ebenfalls ein voller Erfolg. Ohne die Corona-Krise hätten wir wohl nie einen Online Spieleabend ausprobiert. Im Großen und Ganzen waren wir positiv überrascht, dass alles so gut geklappt hat und wir auch Spaß hatten. Jedoch kann ein Online Spieleabend keinen analogen Spieleabend ersetzen, bei dem man sich mit Freund*innen trifft und persönlich kommunizieren kann. Der gemeinsame Back-Abend war für uns eine nette Abwechslung. Von unserem gemeinsamen Sport-Abend hatten wir am nächsten Tag noch Muskelkater. Wir hatten zwar zuvor alle schon von Sport-Live-Streams auf Instagram und Co. gehört, jedoch hatte noch niemand von uns ein solches Format ausprobiert. Vor allem die Videofunktion war für uns Ansporn und Motivation. Schließlich konnten so die anderen „kontrollieren“, ob jeder/jede tatsächlich auch mitmachte. Alleine hätte man wahrscheinlich früher aufgehört oder mehr Pausen gemacht. Wir sind der Meinung, dass der Online Sport-Abend einem realen Sport-Abend doch sehr nahegekommen ist: Beim Ausführen der Übungen konzentrierte sich jede*r auf sich selbst und doch hatte man seine Freund*innen

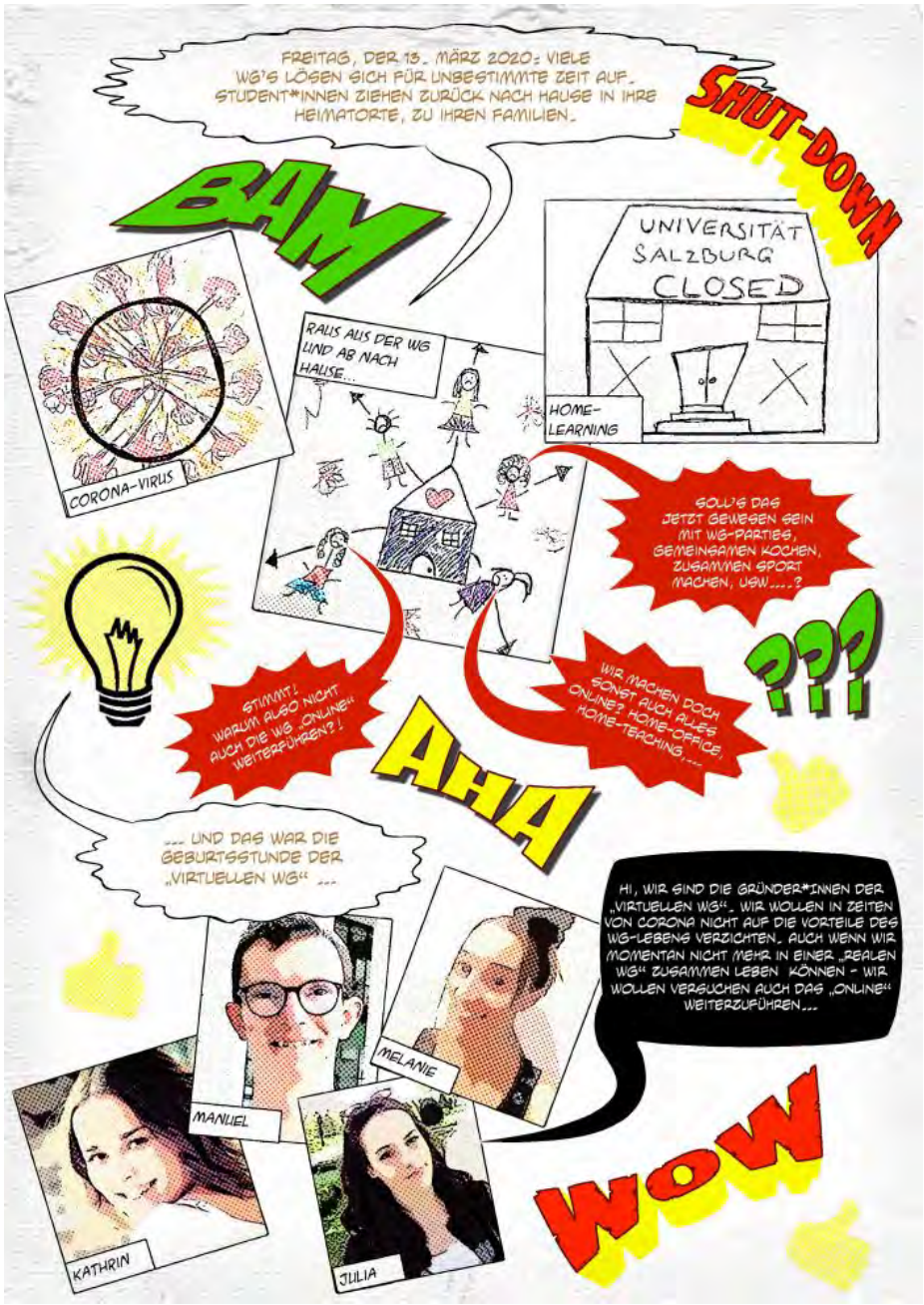
dabei, die einen motivierten.

Virtuelle Räume sind in unserer Gesellschaft noch Neuland und es haben sich für diese noch keine Routinen und internalisierten Abläufe etabliert. Das könnte auch ein Grund dafür sein, weshalb man stets den physischen Raum als Referenzpunkt im Kopf hat und automatisch Vergleiche anstellt. Durch die Coronakrise haben virtuelle Räume an Bedeutung gewonnen und daher ist auch ihre gesellschaftliche Akzeptanz gestiegen.

Unser Fazit lautet, dass uns die einzelnen Aktivitäten sehr viel Spaß gemacht haben und wir sie in dieser Form nicht ausprobiert hätten, hätte es keine Coronakrise gegeben. Dieses Experiment war für uns alle eine spannende Erfahrung. Wir haben festgestellt, dass die Isolation auf Dauer nicht durchhaltbar gewesen wäre. Aus diesem Grund hat sich jeder von uns immer sehr auf die gemeinsamen Abende gefreut. Natürlich kann ein Abend in einem virtuellen Raum keinen Offline-Abend mit Freund*innen ersetzen, jedoch haben wir alle während dieser Zeit bemerkt, wie dankbar wir für diese Möglichkeit waren.

Melanie Gastgeber erstellte auch ein Comic zum Leben in der virtuellen WG


DAS LEBEN IN EINER
"VIRTUELLEN" WG
EINE WG - EINE „WOHNGEMEINSCHAFT" - WAS DAS IST? HIER GANZ EINFACH ERKLÄRT - MAN NEHME ...
I. EINE WOHNUNG
II. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, ... MITBEWOHNER*INNEN
ZACK!
III. UND FERTIG IST EINE WG IN IHREN GRUNDZÜGEN !!!
NA, HEUTE SCHON WAS VOR?
JETZ SCHON! LUST AUF EINEN DRINK IN DER STADT?
IN EINER WG ZU LEBEN HAT SO EINIGE VORTEILE!
FRIENDS
MAN IST NIE ALLEINE
PARTY TIME
€20
€500
MIETE TEILEN
SHARING IS CARING
WG-PARTIES


FREITAG, DER 13. MÄRZ 2020: VIELE WG'S LÖSEN SICH FÜR UNBESTIMMTE ZEIT AUF. STUDENT*INNEN ZIEHEN ZURÜCK NACH HAUSE IN IHRE HEIMATORTE, ZU IHREN FAMILIEN.
BAM
SHUT-DOWN
UNIVERSITÄT SALZBURG CLOSED
HOME-LEARNING
CORONA-VIRUS
RAUS AUS DER WG UND AB NACH HAUSE...
SOLL'S DAS JETZT GEWESEN SEIN MIT WG-PARTIES, GEMEINSAMEN KOCHEN, ZUSAMMEN SPORT MACHEN, USW....?
???
STIMMT! WARUM ALSO NICHT AUCH DIE WG „ONLINE" WEITERFÜHREN?!
WIR MACHEN DOCH SONST AUCH ALLES ONLINE? HOME-OFFICE, HOME-TEACHING,...
AHA
... UND DAS WAR DIE GEBURTSSTUNDE DER „VIRTUELLEN WG" ...
HI, WIR SIND DIE GRÜNDER*INNEN DER „VIRTUELLEN WG". WIR WOLLEN IN ZEITEN VON CORONA NICHT AUF DIE VORTEILE DES WG-LEBENS VERZICHTEN. AUCH WENN WIR MOMENTAN NICHT MEHR IN EINER „REALEN WG" ZUSAMMEN LEBEN KÖNNEN - WIR WOLLEN VERSUCHEN AUCH DAS „ONLINE" WEITERZUFÜHREN...
MELANIE
MANUEL
KATHRIN
JULIA
WOW

IHR FRAGT EUCH JETZT BESTIMMT, WAS MAN BRAUCHT, UM EINE „VIRTUELLE WG“ ZU GRÜNDEN? DAS IST ZIEMLICH EASY UND MAN BRAUCHT FAST NOCH WENIGER, ALS FÜR EINE „NORMALE“ WG. MAN NEHME...
IN EINER VIRTUELLEN WG ZU LEBEN IST ZIEMLICH COOL!
www.
I. LAPTOP / PC
II. WIFI
III. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, ... MITBEWOHNER*INNEN
ZACK! 2.0
III. UND FERTIG IST EINE „VIRTUELLE WG“ IN IHREN GRUNDZÜGEN !!!
MANCHE DINGE SIND IN EINER VIRTUELLEN WG TATSÄCHLICH BESSER ALS IN EINER NORMALEN WG...
ES HAT SO EINIGE VORTEILE, WENN MAN IN EINER „VIRTUELLEN WG“ WOHNT...
NR.1 - DIE PUTZ-SITUATION
PFUI
HEY MANU, WIE SIEHTS AUS? HAST DU DAS BAD SCHON GEPUTZT? DU BIST DIESE WOCHE DRAN!
NA LOGISCH, KATHI. IST SCHON BLITZE-BLANK!
PUTZPLAN:
Kathrin
Julia
Melanie
Manuel
DAMN... VOLL VERGESSEN! ACH NE, IST JA EIGENTLICH EGAL...

NR. 2 - GESCHMÄCKER SIND VERSCHIEDEN
WAS HALTET IHR VON EINEM WG-BACK-ABEND? ICH HÄTTE LUST AUF SCHOKO-KUCHEN?!
SUPER IDEE, JULIA - ICH SCHREIB EINE EINKAUFSLISTE!
SCHOKO-KUCHEN
Mehl
Milch
Eier
Zucker
Kakao
Butter
Nüsse
Schoko
ICH HAB' EINE NUSS-ALLERGIE!
ICH BIN VEGETARIERIN!
ICH WÜRD NOCH GERN HIMBEEREN REINGEBEN?!
WOW, DAS IST GAR NICHT SO EINFACH...
WOW!
DOCH! IN EINER VIRTUELLEN WG IST ES SOGAR ZIEMLICH EINFACH. DAS PROBLEM MIT DEN VERSCHIEDENEN GESCHMÄCKERN GIBT ES NICHT MEHR - JEDER VERFEINERT SEINEN KUCHEN SO WIE ER IHN AM LIEBSTEN HAT. UND ZUSAMMEN GEBACKEN WIRD VIA SKYPE.
HAUPTSACHE KUCHEN...
LECKER.
MMMHH.. ICH LIEBE HIMBEEREN.

NR. 3 - NERVIGE MITBEWOHNER
WER KENNT DAS NICHT?! SO LIEB MAN SEINE MITBEWOHNER AUCH HAT... AB UND ZU KÖNNEN SIE AUCH RICHTIG, RICHTIG ANSTRENGEND SEIN UND NERVEN!!!
SO, IHR LIEBEN. WER MACHT JETZT DEN ABWASCH? ICH HAB SCHON GEKOCHT...
PFUI
OH MANN! KÖNNTET IHR MAL ETWAS LEISER SEIN? ICH HAB MORGEN EINE PRÜFUNG UND MUSS LERNEN. BEI DIESEM LÄRM KANN ICH MICH NICHT KONZENTRIEREN.
PSSSSST...
ECHT JETZT? WER HAT SCHON WIEDER MEINEN JOGHURT GEGESSEN???
OH NO!
IN EINER VIRTUELLEN WG BLEIBEN DIR SITUATIONEN WIE DIESE ERSPART.
BYE BYE, FRIENDS
CIAO, ICH BIN DANN MAL WEG...
UND SOLLTEN DEINE MITBEWOHNER SOGAR ONLINE NOCH NERVEN, KANNST DU IHNEN GANZ EASY AUS DEM WEG GEHEN...
OFFLINE
© DIE VIRTUELLE WG

//Raphaela Schatz

Open Space _ Impulse für Kulturarbeiter_innen: Festivals im ländlichen Raum – Ein Zine

Im Zuge der Lehrveranstaltung „Regionales Kulturmanagement: Konzepte, Arbeitsfelder, Praxisbeispiele“ (WS 2019/20) von Anita Moser entstand dieses Zine als Abschlussarbeit zum Thema „Impulse für Kulturarbeiter_innen: Festivals im ländlichen Raum“.
In der VU setzten wir uns besonders mit Kunst- und Kulturprojekten auseinander, welche in den ländlichen Räumen von Österreich, Deutschland und der Schweiz durchgeführt werden. Dabei bekamen wir einen Einblick in die vielfältigen Herausforderungen, mit denen Kulturarbeiter_innen, welche sich in der Region verstärkt für (partizipative) Kunst- und Kulturprojekte oder Museumsarbeit einsetzen, konfrontiert sind. Die Lehrveranstaltung wurde durch Gastvorträge von Andrea Hummer, kaufmännische Leiterin des *Festivals der Regionen*, Stefania Pitscheider-Soraperra, Direktorin des *Frauenmuseums Hittisau* und eine Exkursion nach Saalfelden zum *Kulturfrühstück Pinzgau* ergänzt. Im Zuge dessen erhielten wir Studierenden einen wunderbaren Einblick in regionale Kulturinstitutionen und deren Projekte. Zudem hatten wir die Möglichkeit, Fragen, die uns brennend interessierten, an die Vortragenden und Gäste zu stellen.
Das *Festival der Regionen* in Oberösterreich und das Festival *Supergau*, welches für den ländlichen Raum Salzburgs konzipiert wurde und im ersten Umsetzungsjahr 2021 im Flachgau veranstaltet wird, haben mich dazu inspiriert ein Zine zu produzieren, das kleine Impulse für Kulturarbeiter_innen zu Festivals im ländlichen Raum liefern soll.
Im Zuge meiner Arbeit am Zine lenkte ich meinen Blick aber auch auf weitere Bundesländer Österreichs. Zudem wurde ich auf eine kleine Inselgruppe an der Nordwestküste Norwegens direkt über dem Polarkreis aufmerksam, wo auch ein fantastisches Festival ausgerichtet wird. Aber seht selbst ...

IMPULSE für KULTURARBEITER_INNEN:
♦ Festivals im ländlichen Raum ♦
9
Raphaela Schatz

EINLEITUNG

Im Zuge der Lehrveranstaltung „Regionales Kulturmanagement: Konzepte, Arbeitsfelder, Praxisbeispiele" entstand dieses Zine zum Thema „Impulse für Kulturarbeiter_innen: Festivals im ländlichen Raum".

Das *Festival der Regionen* und das Festival *Supergau*, welches für den ländlichen Raum Salzburgs konzipiert wurde und in Flachgau im ersten Umsetzungsjahr veranstaltet wird, haben mich dazu inspiriert ein Zine zu produzieren, das kleine Impulse für Festivals im ländlichen Raum geben soll. Außerdem lenkte ich meinen Blick auf weitere Bundesländer Österreichs. International wurde ich aufmerksam auf eine kleine Inselgruppe an der Nordwestküste Norwegens direkt über dem Polarkreis, welche auch ein fantastisches Festival ausrichten. Aber seht selbst...

IMPULSE

Supergau (Salzburg)

https://www.supergau.org/

- Regionales zeitgenössisches Kunst- & Kulturfestival
- Wird das 1. Mal ausgerichtet im Mai 2021 in Flachgau
- Gezeigt werden 30-35 Projekte in einem Zeitraum von 10 Tagen
- Festival soll die verschlafene" Region beleben

Das Festival der Regionen (Oberösterreich)

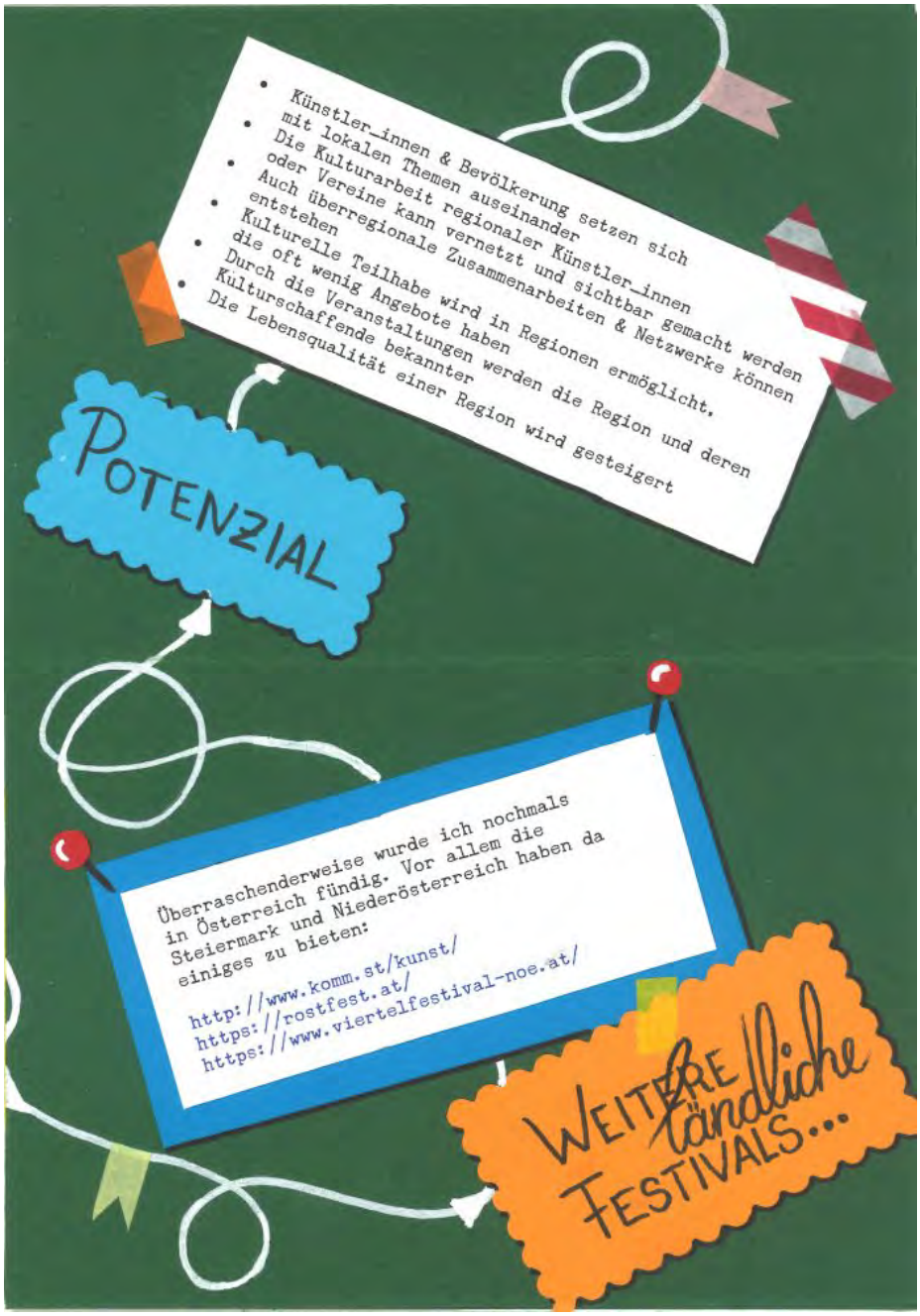
https://fdr.at/

- Regionales Kunst- & Kulturfestival
- Seit 1993 findet es alle 2 Jahre statt
- Ansatz, soziale Themen und alltägliche Lebenswelten mit zeitgenössischer Kunst zu bearbeiten
- zielt auf den Dialog zwischen der Bevölkerung vor Ort sowie zwischen lokalen, regionalen und internationalen Künstler_innen ab

Lofoten International Art Festival (Norwegen)

https://www.biennialfoundation.org/biennials/lofoten-international-art-festival-liaf/

- Regionales zeitgenössisches Kunst- & Kulturfestival
- Findet seit 1991 auf der Inselgruppe
- Lofoten statt, Werke von internationalen Künstler_innen werden präsentiert
- Schaffung eines Dialogs zwischen lokalen & globalen Künstler_innen


Künstler_innen & Bevölkerung setzen sich mit lokalen Themen auseinander
Die Kulturarbeit regionaler Künstler_innen oder Vereine kann vernetzt und sichtbar gemacht werden
Auch überregionale Zusammenarbeiten & Netzwerke können entstehen
Kulturelle Teilhabe wird in Regionen ermöglicht, die oft wenig Angebote haben
Durch die Veranstaltungen werden die Region und deren Kulturschaffende bekannter
Die Lebensqualität einer Region wird gesteigert
POTENZIAL
Überraschenderweise wurde ich nochmals in Österreich fündig. Vor allem die Steiermark und Niederösterreich haben da einiges zu bieten:
http://www.komm.st/kunst/
https://rostfest.at/
https://www.viertelfestival-noe.at/
WEITERE ländliche FESTIVALS...

Verkehrskonzept innerhalb der Region sowie überregional (u. a. zwischen Landeshauptstadt und Region)
Passende Kooperationspartner_innen
Passende Veranstaltungsorte
Gesicherte Finanzierung (durch Land & Gemeinden der Region)
Organisation der einzelnen Veranstaltungen/ Künstler_innen/ Orte/ Kooperationen etc.
Unterbringung der Mitwirkenden
Kulturmanager_innen sollten idealerweise Teil eines (regionalen, lokalen) Netzwerks sein
HERAUSFORDERUNG
&
Viele Ortsansässige sind bereits in verschiedenen Vereinen ehrenamtlich tätig und haben daher kaum Zeit für andere Aktivitäten:
Wie kann man die Bewohner_innen einbinden und anregen mitzumachen?
Bei Festivals, die abwechselnd in unterschiedlichen Orten und Regionen stattfinden, muss jeweils ein neues Netzwerk aufgebaut werden:
Sehr zeitintensiv
Netzwerk muss nach der Veranstaltung weiter betreut werden, sonst zerfällt es
Bei Projekten, welche nur für den Außenraum geschaffen werden:
Anfällig in Bezug auf Witterung, Vandalismus etc.
PROBLEMATISCHE Aspekte

FRAGEN über FRAGEN ...
• Was ist das Hauptthema und wie sieht der Fahrplan des Festivals aus?
• Wie lange dauert es, das Festival zu planen, umzusetzen und abzuschließen? Was sind die ersten Schritte in der Planung?
• Welche Kooperationen müssen eingegangen werden?
• Wer sind die Mitarbeiter_innen?
• Wie und durch wen kann man das Festival finanzieren?
• Gibt es ein Verkehrskonzept, um die Aufführungsorte in der Region in der Veranstaltungszeit miteinander zu vernetzen? Wie sieht es aus?
• ...

ANHANG: Links im Zine

Festival KOMM.ST – Neue Kunst Alte Orte
(Steiermark)

- Das Kunstfestival findet seit 2011 in der oststeirischen Region Anger-Puch statt.
- Philosophie: Neue Kunst Alte Orte
- Internationale Künstler_innen bespielen verschiedene Orte & Dörfer in der Region mit Workshops, Ausstellungen & Konzerten.
- Daraus entstanden ist das KOMM.ST Lab: ein offener Raum für

Ausstellungen, Workshops & Vorträge.

ROSTFEST – Ein postindustrielles Festival für regionale Impulse
(Eisenerz, Steiermark)

- Das Fest wird seit 2012 ausgerichtet.
- Kunstinterventionen im öffentlichen Raum, Ausstellungen, Musikbühnen, ...
- Es setzt sich mit kulturellen Entwicklungen und sozialen Strukturen innerhalb der Region auseinander.
- Eine Besonderheit ist die Verknüpfung von neuen digitalen Techniken in künstlerischen Installationen und Performances von Künstler_innen.

Viertelfestival – Kultur ist der Platzhirsch. In allen Vierteln. In aller Munde.
(Niederösterreich)

- Mit dem Viertelfestival sollen Kunst- und Kulturschaffende, sowie Kulturinitiativen angesprochen werden.
- Es wird im Laufe von vier Jahren jedes Jahr in einem anderen Viertel in Niederösterreich veranstaltet.
- Es dient der Vernetzung der Kulturarbeiter_innen.
- Aber auch Privatpersonen, Schulen und Künstler_innen können mitmachen.

//Sarah Phillips

Open Space _ Peace through Collective Play

Highlighting the Gestural in Undermining Social Striation in the American South

Introduction

My research is centered on the idea of creating places of spatial intersection in communities that maintain relatively rigid social borders. In preparing to develop a project that meets the goal of subverting the non-social structure of rural public space, I began to evaluate the social context of Harrisonburg, Virginia – my target community, and the place where I live and work – as project site, within its macro context as a small city in the American South, and on the micro-scale of the social makeup of the city, which serves a reaching rural farming community.

It became important to me to evaluate the structuring places of intersection and exchange. There is a tendency of work in conflict transformation and peace building in social practice to follow a giver-beneficiary model. While there are times when this model may be necessary or appropriate, I found that projects of this nature enforce an existing idea of power and giving in a certain context. The question, then, became: what is my role as an outsider, and artist, in facilitating meaningful, democratic exchange between groups that are traditionally non-intersective in a shared space? Citing empathy building as a goal, I designed my work to begin the process of empathy development through the very thing that serves to develop empathy through socialization in children and young adults: play.

Because of the significance of the non-intersective habits of the American South, I decided that it was important to explore social division and intersection in a comparative study between specific, post-violent spaces and spaces of non-intersection – two challenges that threaten space, narrative, and intersectional cooperation between people of different backgrounds in the United States. In rural spaces, a lack of empathy for those with differing experiences is generally supported by a lack of urgency in the necessity of interaction between groups of differing social experience (Michelson, 2016; Denton and Gibbons, 2015). (*6) (*2)

Social Context Analysis of Harrisonburg, Virginia

Harrisonburg, the seat of Rockingham county, is in the Shenandoah Valley, about 30km from the Mason-Dixon divide itself, which splits West Virginia and Virginia – functional divide between social south and north, a divide created by the succession of the Confederacy during the Civil War. It is about 80km from, and demographically similar to, Charlottesville, Virginia, which in 2017 became the center for national discussions about the resurgence of fanatic nationalism after the violent “Unite the Right” rally. This event dealt with the perceived threat to white American identity by an increasingly diversifying national population, as instigated by the potential removal of a Civil War monument. The tension resultant from such a rally is present in Harrisonburg, and increasingly diverse community just northwest of Charlottesville, dealing with issues of welcome, migration, voting, and gun rights.

Notably, Harrisonburg and Rockingham county support what is overwhelmingly an

agricultural and poultry-processing community. Many farming families who are generational inhabitants of the region are of white European descent. Of this population, a significant proportion are from the Mennonite community, a religious, agrarian, and pacifist community with a traditional lifestyle. Rockingham county is home to three universities, meaning more than one third of the Harrisonburg city and greater Rockingham county population is between the ages of 18 and 24 years old. As a result, a large percentage of the local social support services are directed at benefitting this demographic. A significant percentage of the population is part of the migrant community (www.census.gov/).

Fig. A: Students using double swing installed near university/city campus boundary.

Importantly, Harrisonburg was granted the status of a “welcoming city” to immigrants in 2016 on the basis of the provision of excellent social support services by local NGOs, but a legal vote to grant migrants explicit protection from arbitrary enforcement of legal status checks in 2017 was not passed by the local government. This means that while exceptional city-wide support by mostly private

institutions is offered to migrants, explicit legal protection by the city is not. This continues to be representative of the meta-narrative of racial politics in the American South.

The city of Harrisonburg, and its surrounding county of Rockingham, Virginia, is a prime example of what is referred to as a community of “striated” or “non-intersective” peace (Denton and Gibbons, 2013). (*2) This term is one generated to describe suburban or rural environments that remain pseudo-peaceful, or non-violent, in theory, but this sense of social stability is fully reliant on a habit of non-interaction between unlike communities of differing social experiences. This striated peace is enforced and maintained by a lack of shared, social, public spaces for those of differing demographics. Compared to more urban environments, the existing green, social space is largely privatized, homogenizing the social experience of its users. With this in mind, I became interested in undermining the lack of public green spaces that are universally accessible in order to invite a new type of equalizing social interaction from self-selecting participants through a practice that subverts social structure on its own: shared play.

My project design is a direct response to the issue of this “non-intersective,” or striated, self-segregating, version of peace (Lewis, 2014.). (*5) In particular, I intended to investigate the way that people interact with one another by subverting and upholding what I will hereinafter refer to as social borders, or behavioral patterns maintained by those of homogeneous or similar social groups within a given context. In order to evaluate this, I informally mapped, through a combination of observation and quantitative research, the overarching social barrier zones in Harrisonburg and Rockingham county.
I evaluated:

1. Living and social spaces (apartments, community centers, parks)
2. Spaces of need-meeting
3. Spaces of division (transportation)

In order to strategically evaluate the city in all three of these overarching terms, I used a combination of local data, including local census and community demographic data, school census of languages spoken, mapping by *dérive*/observation, citing walking as an observational tool.

By doing a soft review of available of social geographic data and school census records, and through observation by interaction in various neighborhoods in the community, I identified several groups for whom interaction seemed to be lacking, including:

- University students
- English-speaking locals (city)
- English-speaking locals (farmland and surrounding rural areas)
- Non-English-speaking residents (Spanish-speaking, of varying legal status)
- Additional homogenous cultural subgroups (largely made up of those seeking asylum status)
- The Mennonite community
- Individuals experiencing homelessness (those who contribute to the social structure of the homeless subcommunity locally.)

While individuals may belong to more than one of these social groups, in general, these groups tend to self-separate. I became interested in identifying and subverting social patterns in existing shared spaces that foster limited social interactions, referred to as non-intersective spaces.

Importantly, I wanted to remove myself, as the outsider, as much as possible from the exchange itself in order to allow for equal-level participation. To mitigate the homogeneity of self-selecting participants, I became interested in finding moments of pause in existing social patterns, noting that transportation type and access are major indicators of socioeconomic status in rural areas. I found significant moments of both pause and shared, non-interactive space in waiting for the limited available public transportation, especially in bus stops that share a proximity to grocery stores, sidewalks, and importantly, parking lots.

Social Modeling for Suburban and Rural Spaces

In my initial exploration, I examined iterative making practices and patterns of co-making that are inviting. After some observation of community inclusion in my own practice of community making and arts education, it became apparent that the presence of the artist perpetuated the structure of giver (of skill, of supplies, of direction) and receiver in a way that undermined the goal of setting a circumstance of equalized exchange. The presence of the art-object-as-goal establishes a hierarchy among participants, where, if the artist is present, the artist, whether intentionally or not, remains the maker and maintainer of the circumstance (Purves 2005). (*7) This sets the artist up for circumstantial grooming in a way that felt counterproductive to democratic exchange between groups that evade intersection. I decided to focus on the existing economy of shared non-social spaces (Michelson, 2016). (*6)

As a result, I became interested in the social structure of the playground, which acts as a reversal agent for subverting the social structure of public space. This can largely be attributed to play as a social experimentation tool and empathy-building practice space for young children. Notably, this restructuring extends to spectators (generally, caretakers) who become involved in play as peripheral participants, and interact with each other as well as those involved in the play act, undermining social borders. Because play can be independent, it became important to design or create interventions that require collaborative play-type interactions. As a result, I decided to use swings, which work with the desire to sit or rest in spaces of waiting. Because swings are not inherently collaborative in nature, I redesigned the swing so that it required – at least situationally – two people working together to function as a play item.

Fig. B: Participants negotiating directions on double swing for prototype.

As a result, I created two situations:

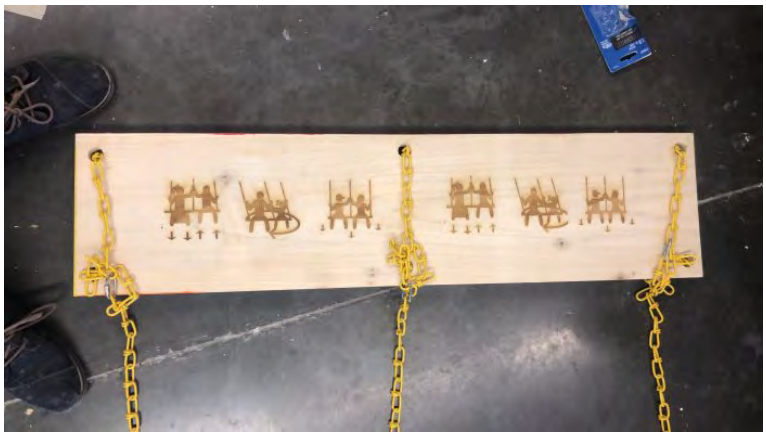
The first was a double swing (*figure B*), which works best with two people swinging together, either back to front, or facing in the same direction. To clarify the intention of the object, I chose to include diagrams which described, with varying intention, the uses for the swings.

I elected to have these signs mimic municipal signage, in terms of instructional pictograms, to subvert the current social rhetoric on the politics of language use in the U.S, as indicated by school registration data, because over 42 languages are spoken within the municipality of Harrisonburg (*web. Harrisonburg City Schools.) (*8)* according to the census of public school families. Therefore, I felt that the most inclusive option would be to rely on image-based signifiers.

Fig. C: Setting up single swings in bus shelter for interactive performance.

I made two versions of the collaborative swings: individual swings with instructions for co-use (*figure D*) and a double swing with instructions for use with another individual. The functional/social value of each differed slightly. The single swings, either attached together or separate, were more welcoming in some circumstances,

but allowed for individual use; they are perfectly usable without a second participant, although the use of the swings, even separately, functionally re-narrates the space into a play-space, offering a solution for social interconnectedness for both the players and observing parties. Comparatively, the double swings are very difficult to use by individual people involved in play, and require a spatial ask for a second person in order to work. This creates a narrative of need and need filling, which offers an opportunity for help-based collaborative social intersection in order to accomplish play.



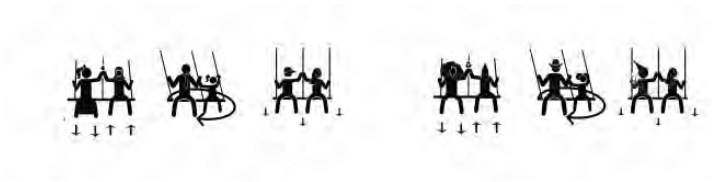


Fig. D: Sample double swing seat and instructional signage, laser-cut into swing.

Initial Trials and Prototyping

Initial trials of the swing in several identified spaces of social intersection, as described earlier described, initially focused on bus stops, with significant proximity to spaces of need meeting (grocery, clothing supply stores, municipal centers.) and pedestrian and car-based transit spaces. Figure E *(1) shows the makeup of one such space, a bus-stop shelter at what I found to be a significant social boundary. This shelter is in close proximity to a parking lot, which services a Spanish-language market, a bakery, and a specialty ice cream shop that are popular with students and local families, as well as both English-speaking and Spanish-speaking places of worship, an organic, high-end local grocery store, and a food bank. Across the street are transitional apartments for those experiencing homelessness, a student bar, median-income student and professional apartments, and a confederate-flag-emblazoned variety store. This bus stop borders a popular pedestrian area as well as city parking. While an extremely diverse population shares and uses this space, there is limited, if any, social blurring; nearly all interactions between individuals are homogeneous. The swing installation here can be seen in figure E. Notably, this site is not within walking distance of any significant green spaces or parks with play space.

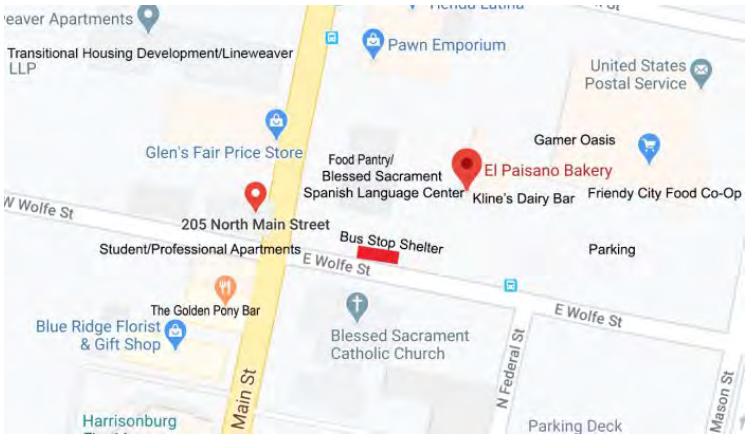


Fig. E: Informal mapping of social-boundary space on Wolfe Street in Harrisonburg, Virginia. Note location of bus shelter.

Early installations along social border sites, such as the one described above, have involved the installation of swings at bus stops. While engaging as objects, limited participation was accomplished for several reasons. The first is that, without a participatory-performative element, individuals were not likely to engage with the swing object absent any indication of weight support and permissible presence. While the swings themselves are all rated to carry 150+ kg, they were installed without municipal permission, and were ultimately removed before significant engagement could be achieved. Additionally, general distrust of the hanging structure limited public willingness to engage with the object.

Fig. F: Bus shelter 931, and El Paisano bakery which is located on Wolfe street in above social-boundary mapping, site for installation shown in Figure F.

Fig. G: Swing installation in bus shelter 931 on Wolfe Street in Harrisonburg, Virginia.

As a second iteration, the swings were approached as a temporary performance, installed while people used bus stops at identified social border sites, used by artists with invited participation from those occupying the space, and removed at the conclusion of the performative interaction. While only a few individuals were willing to engage openly with the object, intersective conversations about play space resulted from the installations, which came as a result of the initial use of the object-as-performance. The use of the swings by performers with the goal of engaging greatly increased, likely due to rising trust of the structure and the goals of the installation (*Fig. C*).

Implications, Concluding Remarks, and Plans for Project Continuation

While the work is still in progress, it has been put on hold as a result of COVID-19 and social distancing. I plan to continue to evolve the work in both performative and object-structural ways. As I continue to work with the play objects as public installations, I plan to continue to identify spaces and intersections within the community, using strategic factors such as transportation access and type, need-meeting, and utilization of public and semi-public spaces.

Since the early stages of the project, I have also partnered with an artist in Richmond, Virginia, and have done early prototype installations of swings in Mosby Court, a Richmond neighborhood that has experienced a significant increase in gun violence and person-to-person violence in the last year, to perform a comparative study in an urban environment with a known history of violence. It is our hope that, once cities reopen, and it is safe to do so, we can continue the work in Mosby Court, practicing a transfer of agency to residents by setting up a space for locals to work on making the swings with us and hanging them for themselves. This, we hope, will increase engagement by giving agency to those declaring the shared status of the spaces by hanging the swings and encouraging mutual participation with the art objects made by those who hope to use them.

//Literaturnachweise

*1 *Bertrand, Alvin Lee. 1958. Rural sociology: An analysis of contemporary rural life. New York, New York: McGraw-Hill.*

*2 *Denton, Nancy & Gibbons, Joseph R. 2013. Twenty-First-Century Suburban Demography: Increasing Diversity Yet Lingering Exclusion. Included in Niedt, Christopher (Ed.), Social Justice in Diverse Suburbs: History, Politics, and Prospects (pp. 13-30). Temple University Press. Retrieved January 27, 2020, from www.jstor.org/stable/j.ctt14bstxs.4*

*3 *Google Maps. Google (n.d.). [Bus shelter 931; corner of Wolf Street and Main Street, Harrisonburg, Virginia, USA]. Retrieved Feb. 24, 2020 from https://tinyurl.com/y82egnq7*

*4 *Knierbein, Sabine.Viderman, Tihomir . 2017. Public space unbound: Urban emancipation and the post-political condition. (2019). S.l: Routedge.*

*5 *Lewis, Ferdinand. 2014. Participatory art-making and civic engagement. Retrieved January 1, 2020, from https://www.americansforthearts.org/sites/default/files/ParticipatoryArt_TrendPaper.pdf*

*6 *Michelson, Rebecca. 2016. Community narrative as a method for increasing participation in civic engagement. Retrieved January 26, 2020, from https://medium.com/engagement-lab-emerson-college/community-narrative-as-a-method-for-increasing-participation-in-civic-engagement-e2bf58dbc0f9*

*7 *Purves, Ted. 2005. What we want is free: Generosity and exchange in recent art. New York, New York: State University of New York.*

*8 *"Support for English Learners." Harrisonburg City Schools – English as a Second Language. City of Harrisonburg. Accessed January 24, 2020. https://web.archive.org/web/20170601151047/http://www.harrisonburg.k12.va.us/Instruction/English-as-a-Second-Language.*

*9 *US Census Bureau. "Census.gov." Census.gov. Accessed January 24, 2020. https://www.census.gov/.*

//Fussnoten

* 1 *Image data from Google Maps, overlaid with author's notation. Google (n.d.). Bus shelter 931; corner of Wolf Street and Main Street, Harrisonburg, Virginia, USA. Retrieved Feb. 24, 2020 from https://tinyurl.com/y82egnq7*

//Maria Schwarzmayr

Open Space _ Die Kunst liebt die Proleten … sie kann es ihnen nur nicht zeigen

1. Einleitung

Etwa bis zu meinem 15. Lebensjahr verbrachte ich etliche Wochenenden im Fußballstadion. Trotz Menschenmassen und meiner damals bereits immer wieder aufflackernden Soziophobie fühlte es sich an, als könne mir dort nie etwas passieren; als beständen alle meine Sorgen für eine Weile nur darin, ob der Schiri fair pfeifen würde. – Und alle waren auf meiner Seite.

Im Kontrast dazu verbrachte ich einen Teil meiner Sommerferien als Schülerin mehrmals auf Seminaren für klassische Konzertgitarrist:innen und Mandolinist:innen; letztere hoben den Altersdurchschnitt der Teilnehmer:innen deutlich an. Mein Gitarrenprofessor sagte über sie, halb im Scherz und halb ernst: „Technisch hervorragend sind sie nicht, aber es ist mir tausendmal lieber, wenn sich die alten Leute in der Pension mit so etwas beschäftigen, als wenn sie Bier trinken und Fußball schauen."

Ich lachte. Aber gleichzeitig machte sich ein neuer Gedanke in meinem Bewusstsein breit: „Ich muss mich schämen, was ich mache, ist nicht gut."

Das Interesse für Fußball wich irgendwann meinem Interesse für Kunst; und als Jahre später mein Wunsch in Erfüllung ging und ich meinen eigenen Atelierplatz an der Kunstuniversität Linz bezog, glaubte ich zu wissen, wo ich nun hingehörte: zu den Kunstschaffenden – in den erlesenen Klub der Individuellen, der kritischen Kunst- und Kulturrezipient:innen und -produzent:innen.

Das Gefühl hielt einen halben Tag lang an. Scheinbar niemand dort, außer mir, benutzte das Wort „Oida", als wäre es ein Satzzeichen, niemand sonst vermisste es, mit seiner Familie abends RTL zu schauen und alle kannten Namen, vermutlich von Künstler:innen, die ich noch nie vorher gehört hatte: Baselitz, Hockney, Lassnig – während die anderen angeregt diskutierten, las ich am Smartphone nach, wer denn wer sei.

Maßnahmen, um zeitgenössische Kunst für Menschen außerhalb dieser Szene verträglicher zu machen, wurden strikt abgelehnt, belächelt, abgewertet, und ich versuchte mich anzupassen und auch so über Kunst zu sprechen, wie es „richtig" war.

Nachdem ich unter meinen Studienkolleg:innen schließlich doch eine Hand voll Menschen gefunden hatte, bei denen ich das Gefühl hatte, so sein zu können, wie ich bin, wurden meine Wochenenden mit Theaterbesuchen gefüllt.

Im Theater fühlte es sich, wie einige Jahre zuvor im Fußballstadium, für die Dauer einer Vorstellung wieder so an, als könne mir nichts passieren; alle meine Probleme bestanden in Fragen, wie etwa, ob das Bühnenbild interessant sei oder ob der Text meiner Lieblingsschauspielerin mich mitzureißen vermochte.

Das Stück Stadium von Mohamed El Khatib, das ich mir zuerst skeptisch und ab der zweiten Halbzeit begeistert angesehen hatte, lieferte mir dann eine Erklärung dafür,

warum mich der Kampf der Kultur- und Bildungsklassen im Inneren ständig so bewegt, warum mich die abgeneigte Haltung gegenüber zugänglicher zeitgenössischer Kunst so beschäftigt und warum ich mich nicht mehr schämen will:

Wir wollen von etwas mitgerissen werden, kurz unser Leben vergessen; ein Gefühl von wir wollen mehr, von Noradrenalin und Spannung. – Wir sind alle nur sensation seekers mit unterschiedlichen sensations.

2. Stadium

Stadium, das im Rahmen der Wiener Festwochen 2018 im Theater an der Wien aufgeführt worden war, bezeichnete Wolfgang Kralicek in der Süddeutschen als einen Treffer, den die Wiener Festwochen bitter notwendig gehabt hätten. (vgl. Kralicek 2018) (*1)

Der französische Filmemacher Mohamed El Khatib holte um die 50 Fans des französischen Fußballklubs RC Lens auf eine Theaterbühne und ließ sie in Dialog mit Fans des FC Rapid Wien treten. Sie alle waren nicht nur bei der Aufführung anwesend, sondern Khatib hatte zuvor im Zuge seiner Recherchen auch vor Ort Interviews geführt und diese gefilmt. Ausschnitte daraus fügte er dann, gewissermaßen wie Dokumentarfilm-Schnipsel, während des Stücks ein. Ziel der Aktion war es, die Fans der beiden unterschiedlichen Lager nicht nur dazu anzuregen, miteinander in den Dialog zu treten, sondern auch mit den Zuschauer:innen. Was entstand, war eine Atmosphäre des Kontakt-Suchens. Dies geschah, indem dazu animiert wurde, nach dem Stück gemeinsam zu singen, indem Fußballfans sowie Theaterpublikum ironisch voneinander belächelt wurden und jeder in der Pause und nach dem Stück auf der Bühne Bier trinken durfte. (vgl. Petsch 2018) (*3)

Mohamed El Khatib sagt darüber, was für ihn das Wichtigste an der Umsetzung des Stücks sei: „Leute anzusprechen, die sonst nicht ins Theater gehen, weil sie Schwellenangst haben. Mitspielen ist die beste Form, sich Theater anzueignen.“ (vgl. Petsch 2018) (*3)

Ich selbst als Rezipientin merkte, wie in vielen Köpfen von gestandenen Theaterbesucher:innen in Anzug und Abendkleid etwas vorging: Das anfängliche Gefühl von stummem Voyeurismus, sich Interviews von Personen einer unteren Bildungsschicht über ein so banales Thema anzusehen, wich im Laufe der Zeit einer Art Verständnis für die Akteur:innen und einem Gefühl davon, dass wir gar nicht so unterschiedlich seien. Die Wirkung des Stücks schien beim Theaterpublikum stärker wahrnehmbar als bei den Laienschauspieler:innen, entgegen El Kahtibs eigentlicher Intention.

Die Fußballfans waren zunächst mindestens so skeptisch wie die Theaterbesucher:innen: Sie behaupteten am Anfang des Stücks, Theater wäre langweilig, nur etwas zum Sich-Berieseln-Lassen. – Warum denn wo hingehen, wo man nicht mitmachen kann? (vgl. Pesl 2018) (*2)

Der Haken und gleichzeitig das Schöne an dem Stück lag aber genau in diesem Moment des Mitmachens, obwohl es einen plakativen Beigeschmack hatte: Hätte weniger Interaktion zwischen den Parteien stattgefunden, wäre eventuell trotzdem mehr Verständnis für andere Unterhaltungsformen seitens der Theaterbesucher:innen entstanden, doch diese Distanz zu „einfachen Menschen“,

wie so oft gesagt wird, wäre gänzlich unverändert geblieben.

Kritiker:innen hatten ein paar Punkte zu bemängeln. Als problematisch wurde gesehen, dass die gesellschaftskritische Komponente, die bei dieser Thematik a priori vorhanden ist, durch die bekömmliche Aufbereitung des Stücks nicht ausreichend herausgestellt worden sei.(vgl. Pesl 2018) (*2)

Die Fans des Fußballclubs Lens sind Einwohner:innen eines ehemaligen Industrieortes, dessen Arbeitsplätze durch die fortschreitende Postindustrialisierung nach und nach weniger wurden. Das wiederum führte zu höherer Arbeitslosigkeit und zu einem kompensatorischen Klammern an die Freizeitbeschäftigung Fußball als Ausweg und als Sicherheit. – Ein „Proletariat“, wie es im Buche steht und auf dessen Herkunft und Zukunft laut dem Kritiker Martin Thomas Pesl innerhalb des Stücks zu wenig Bezug genommen wird.(vgl. Pesl 2018) (*2) Zwar erzählen die Menschen über ihr Leben und die Vergangenheit ihrer Kleinstadt, die sozioökonomischen Zusammenhänge muss man sich jedoch teilweise selbst erschließen. Insofern könnte das Stück durch die dokumentarischen Beiträge eher als eine Art Sittengemälde bezeichnet werden, da weniger Faktenvermittlung stattfindet als bei konventionellen dokumentarischen Elementen im Theater.

Auf die intellektuellen Anforderungen des Stücks (oder eben deren vermeintliche Abwesenheit) geht ein Artikel des TFMlog, einer Plattform für theoretische Kunstreflexion des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaften der Universität Wien ein: „Alles in allem – Hausmannskost. Liebevoll zubereitet und mit einer überschwänglichen Gastfreundschaft serviert.“ (Presse von Schrott) (*4)

Alles in allem wird der Abend der Wiener Aufführung des Stücks als emotionsgeladen bezeichnet, als Erlebnis, als eine Erzählung über Klassenkampf und ein Grenzen-Lockern, genau durch diesen beschriebenen Dialog.(vgl. Presse von Schrott) (*4)

In mir bleibt die Hoffnung, dass das Publikum den Abend in Erinnerung behält. Wenn manche Intellektuelle den Sportteil der Zeitung belächeln oder, weitergedacht, sich über Popkultur beschweren, „einfache“ Freuden im Leben herabstufen und unter ihre eigenen Interessen stellen; dann wünsche ich mir, dass sie vielleicht einen Moment innehalten und daran denken, dass in Wirklichkeit all das seine Berechtigung hat.

3. Proletariat, Klassen(kampf) und Kunst

Ein viel zu langes Thema für einen kurzen Text wie diesen, aber nicht unwesentlich für die Thematik: Warum ist denn diese Kluft da, zwischen dem, was wir als Kunst und Kultur bezeichnen, und dem, was „einfache Menschen“ tun, um ihre Freizeit zu genießen? Grundsätzlich spreche ich die ganze Zeit von zwei Klassen, von denen eine kaum bis keinen Kontakt zu zeitgenössischer Kunst hat, sei es nun bildende oder darstellende. Aber aus wem besteht diese Klasse und gibt es sie wirklich?

3.1. Der Prolet

Das Wort „Prolet“ *(1) fiel bereits. Obwohl mein persönlicher Idealfall wäre, dass es eine völlig neutrale Konnotation hat, ist es doch meist abwertend gemeint. Wikipedia verhilft zu einer knappen Definition dessen, worum es eigentlich geht:

„Prolet ist die umgangssprachliche Verkürzung des Begriffs ‚Proletarier‘ und bezeichnete seit dem 19. Jahrhundert auf abwertende Weise Angehörige vor allem der städtischen Unterschicht, besonders Industriearbeiter, seit Aufkommen des Marxismus aber auch positiv Arbeiter im Kontext des Klassenkampfes.“ (Wikipedia „Prolet“) (*5)

Weiters weist Wikipedia auf die Konnotation „bildungsfrei“ hin und erklärt einige Arten des Proletariats: Bezug genommen wird damit nicht mehr nur auf Menschen der Arbeiterschicht, sondern auch auf Neureiche, die jedoch als ebenso kulturfern angesehen werden. (vgl. Wikipedia „Prolet“) (*5)

Anekdotische Beobachtungen zu dem Proleten-Prototyp *(2) besagen, dass der „Prolet“ mittlerweile zu Menschen im Kunst- und Kulturbereich vorgedrungen ist, jedoch als Stilmittel. Trashige Muster auf der Kleidung, glorifizierter Alkoholkonsum und zunehmendes Sich-Eingestehen von „guilty pleasures“ werden immer prägnanter unter Kunstschaffenden, sei es im sozialen Leben oder als Performance. Das Konzept steht und fällt jedoch mit den Kreisen, in denen man sich bewegt, das Proletentum ist ein ablegbares Kostüm. (Vgl. Jessen 2013) (*6)

Natürlich, jede:r ist frei, zu tragen, was auch immer er:sie möchte, und sich zu verhalten, wie er:sie möchte, aber sind es nicht oft genau die Leute, die eigentlich auf untere Gesellschaftsschichten herabschauen und dann meinen, sie müssten sich aber doch so anziehen wie sie? Ist es eine Art von reclaimen? Aber funktioniert reclaimen nicht nur dann, wenn es auch etwas gibt, das man sich zurückholt, und sich nicht nur einfach von anderen nimmt? Oder ist das alles Mode und niemand denkt in Wirklichkeit über das „Proletariat“ nach?

Der Zwiespalt zwischen dem Ausstrahlen von „Wir sind einfache Leute, wie alle anderen“ und der so oft suggerierten Auffassung von „Wir machen Kunst für Intellektuelle, also für uns und nur für uns“ erscheint mir sehr deutlich. Dass dieser Austausch allerdings auch fruchtbare Seiten hat, erläutere ich in einem der nachfolgenden Abschnitte.

3.2. Clara Zetkin – Kunst und Proletariat

Clara Zetkin (1857 – 1933) war Frauenrechtlerin und Friedensaktivistin, die politisch in der sozialistisch-kommunistischen Richtung einzuordnen ist. (vgl. Landesarchiv Baden-Württemberg) (*7)

Im Januar 1911 hielt sie eine Rede über die Bedeutung von Kunst in der Arbeiterklasse, auf die ich in einigen Punkten eingehen werde.

3.2.1.

„Die Lebensbedingungen, welche die kapitalistische Gesellschaftsordnung

ihren Lohnsklaven schafft, sind kunstfeindlich, ja kunstmörderisch. Kunstgenießen und noch mehr Kunstschaffen hat zur Voraussetzung einen Spielraum materieller und kultureller Bewegungsfreiheit […].“ (Zetkin, 1911) (*8)

Kunst ist anstrengend. Man muss sich hineinlesen, darüber reflektieren, Referenzen kennen, et cetera. Viele Menschen können sich nicht vorstellen, diese Welt nicht zu kennen, so schön und spannend wie sie ist. Gleichzeitig verstehe ich aber die Trägheit, die das Proletariat gegenüber intellektuellem Gut an den Tag legt, wenn sich etwa eine alleinerziehende Mutter nach dem Zu-Bett- Bringen ihrer Kinder leichte Unterhaltung wünscht.

Arbeiter:innen mit engem Zeitplan und Stress, der nichts mit Kunst zu tun hat, die sich aber trotzdem mit Kunst beschäftigen, haben eine gewisse Stärke und vermutlich gute Voraussetzungen aus dem Elternhaus; sie sind meiner Meinung nach das, was Helen Keller für gehörlos-blinde Menschen ist – eine Inspiration, aber sie bleiben die Ausnahme.

In Stadium sieht man, wie die Menschen das Event Fußballspiel auch nutzen, um zusammenzukommen und zu feiern. Es ist Familientreffen, Party und Spannung gleichzeitig. – Diese ungezwungene Atmosphäre sowie der Freizeit-Multitasking-Charakter der Treffen sind in einem Kunst- und Kulturmilieu schwer zu reproduzieren, wenn schlicht und einfach die Zeit fehlt, sich in eben dieses Milieu einzuarbeiten.

3.2.2.

„Es ist eine Tatsache, dass die Kunst eine alte, urwüchsige geistige Lebensäußerung der Menschheit ist. […] Kaum, dass der Mensch sich von der Tierheit loszulösen beginnt, dass geistiges Leben in ihm die Augen aufschlägt, regt sich in ihm der künstlerische Schöpfungsdrang und lässt eine ganz einfache, rohe Kunst entstehen.“ (Zetkin, 1911) (*8)

Zu diesem Punkt kommt Zetkin, nachdem sie darüber gesprochen hat, dass jede wirtschaftlich/ideologisch schlechte Zeit der Menschheit eine neue Renaissance oder neue Strömungen der Kunst hervorbringt. (vgl. Zetkin 1911) (*8)

Das leidige Thema Kunstbegriff: Um eine Etablierung des Proletariats als ebenbürtig zu erreichen, muss die Kunstwelt begreifen, dass nicht nur ihr Werk das einzig wahre ist. Der Kompromiss liegt nahe: mehrere Unterbegriffe etablieren, die über die Art von Kunst Auskunft geben – das ist bereits geschehen: Handwerkskunst, zeitgenössische Kunst und so weiter.

Aber es muss noch ein Umdenken geschehen: Kunst, die primär zu Unterhaltungszwecken existiert, ist nicht minderwertig. Nun kann mir widersprochen werden: der Arbeitsaufwand, der soziokulturelle Mehrwert, Konzepte, Ebenen, Bedeutung – ja, es gibt eine große Menge an Qualitäten in der Kunst, wegen derer wir sie überhaupt als Kunst bezeichnen.

Was für mich jedoch einen der wichtigsten Werte der Kunst ausmacht, ist, was sie

den Menschen gibt: Kraft, Energie und manchmal das Gefühl, nicht allein zu sein. Das ist auf keine Weise nur für bestimmte Arten der Kunst zutreffend.

Sobald ein Umdenken in den Wertvorstellungen passiert, wird – so hoffe ich – ein veränderter Umgang zwischen den kulturellen Gesellschaftsschichten daraus resultieren: eine Atmosphäre der Wertschätzung.

3.2.3.

„Wir wissen, dass die soziale Revolution, welche mit der Arbeit auch die Kunst befreit *(3), das Werk des kämpfenden Proletariats sein muss. Aber das kämpfende Proletariat reicht der Kunst mehr als diese Zukunftsverheißung. Sein Ringen, das Bresche auf Bresche in die bürgerliche Ordnung legt, bahnt neuen künstlerischen Entwicklungsmöglichkeiten die Wege und verjüngt die Kunst durch einen neuen Gedankeninhalt […].“ *(Zetkin, 1911)* (*8)

Ad Wertschätzung: Das Entlehnen des Proletarier-Prototyps in die Kunstwelt ist manchmal nur leeres Heucheln, aber nicht immer. Hin und wieder ist zu erkennen, dass Inhalte, die manche Klassen beschäftigen, in die andere vordringen und in Kunst verarbeitet werden. Dadurch erhalten nicht nur die Kunstschaffenden Inspiration, sondern im Idealfall auch die Spender:innen der Inspiration neues Gehör.

Eigentlich ist dies der Idealfall eines Dialogs: Ein wechselseitiges Profitieren und Lernen. Denn alle große Kunst lebt von dem geistigen Herzblut einer großen Gemeinschaft. (vgl. Zetkin, 1911) (*8)

4. Fazit

Der vorangegangene Text war eher eine Problemanalyse als eine Problemlösung. Khatibs Arbeit im Theater an der Wien und mit den französischen Fußballfans ist meiner Ansicht nach ein Ansatz, der weiter verfolgt werden könnte und sollte.

Es ist schwierig, zwei so verschiedene Milieus zusammenzuführen. Ich neige schnell dazu zu sagen, alles könne mit mehr gegenseitigem Verständnis und Akzeptanz gelöst werden. Aber erstens beschwere auch ich mich über betrunkene Fußballfans, zweitens beschwere auch ich mich über arrogante Galeristen und drittens kann die Rolle des Moralapostels nicht so leicht ausgeübt werden, wie ich gerne hätte. – Ich kann mit gutem Beispiel vorangehen, aber wird mir jemand folgen? Und sollte ich das überhaupt, als jemand, der derzeit gar nicht in der Kunstszene aktiv ist?

Die Lösung ist es wohl im Endeffekt, Projekte wie Khatibs und viele weitere ins Leben zu rufen; auch wenn der erste Gedanke über Partizipierende oft ist: „Ja, die machen eh nur mit, weil sie sowieso interessiert sind!“

Das trifft sicher manchmal zu, aber in Khatibs Stück war erst mal kein Grund-Interesse für Theater bei den Laiendarsteller:innen vorhanden und in vielen weiteren Projekten ist es ebenso, dass die Leiter:innen zuerst hart dafür arbeiten müssen, Akteur:innen anzuwerben.

Wichtig wäre dennoch, zu akzeptieren, dass nicht jede Person die Kapazitäten hat, sich mit Kunst zu beschäftigen. Wie viel will man Leuten aufdrängen? Die, die sich gerne in die Szene einleben würden, aber nicht können, würden sicherlich davon profitieren, wenn es öfter vereinfachte Erklärungen für Kunst gäbe: fachwörterarme Sprache, hergestellte Bezüge knapp zu erläutern und es zu etablieren, beispielsweise dem Museumspersonal Fragen stellen zu können.

Die Kunst wird ja nicht schlechter, nur weil man sie erklärt – viel eher gewinnt sie dadurch an neuen Arten, sie zu betrachten. *(4) Eliten, die sich dagegen wehren, Kunst für alle zugänglich zu machen, verlieren dann vielleicht sogar irgendwann die Angst davor, sich mit dem „gemeinen Volk“ zu vermischen; zumindest hoffe ich sehr stark darauf.

Jetzt bleibt mir noch zu sagen, wie absurd es eigentlich ist, dass ich hier in einem Essay rätsle, wie erreicht werden kann, dass etwa Menschen, wie sie einen großen Teil meiner Familie ausmachen, doch bitte auch Kunst mögen sollen und ich mich dadurch praktisch wieder auf eine andere (Vermittlerinnen-)Ebene hebe. Die Zynikerin in mir hasst diesen seltsamen Fast-Widerspruch. Schreibt jetzt gerade irgendwo auf der Welt ein:eine Mathematiker:in einen Essay dazu, wie er:sie mich dazu kriegt, Differenzialgleichungen zu mögen?

Vielleicht wäre ein zielführender Ansatz für eine Gesellschaft, die offen gegenüber Neuem (sei es nun Kunst oder Mathe) ist, Kindern ihre zu Grunde liegende Neugier so lange es geht zu erhalten, damit sie auch später offen dafür bleiben, alles entdecken und erforschen zu wollen. Aber wie geht das am besten? Sollte ich jemals Kinder haben, komme ich auf diesen Punkt zurück.

Bis dahin versuche ich selbst offen für alles zu bleiben und hoffe, Kunst und Fußball helfen mir dabei.

//Literaturnachweise

*1 *Kralicek, Wolfgang. Schwarzfresse, Blut und Gold. 2018. o.S. In Süddeutsche Zeitung, 03.06.2018. https://www.sueddeutsche.de/kultur/wiener-festwochen-schwarzfresse-blut-und-gold-1.3999853?reduced=true. Zugegriffen am 29.04.2020*

*2 *Pesl, Thomas Martin. Von Blase zu Blase. 2018. o.S. In Nachtkritik online, 29.05.2018. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15460:stadium-mohamed-el-khatib-bringt-in-seinem-dokumentartheaterprojekt-bei-den-wiener-festwochen-fussballfans-auf-die-buehne&catid=127&Itemid=100089. Zugegriffen am 27.01.2020.*

*3 *Petsch, Barbara. ‘Stadium‘: Bühne frei für Fußballfans!“. 2018. o.S. In Die Presse, Kulturmagazin, 13.04.2018. https://www.diepresse.com/5403352/stadium-buhne-frei-fur-fussballfans. Zugegriffen am 27.01.2020*

*4 *Presse von Schrott. Kevin, wie Mohammed in Marokko. 2018. o.S. In tfmlog, 30.05.2018. https://tfmlog.univie.ac.at/archiv/festwochen-campus-2018/stadium/. Zugegriffen am 28.04.2020*

*5 *Wikipedia, o.V. Proletariat. Zuletzt geändert 10.02.2020. o.S. https://de.wikipedia.org/wiki/Prolet. Zugegriffen am 28.04.2020*

*6 *Jessen, Jens. Die Liebe zum Vulgären. 2013. o.S. In Die Zeit Nr. 12/2013. https://www.zeit.de/2013/12/Vulgaritaet-Medien-Helden. Zugegriffen am 27.01.2020*

*7 *Landesarchiv Baden-Württemberg, o.V. Biografie Clara Zetkin. 2008. o.S. https://www2.landesarchiv-bw.de/ofs21/olf/einfueh.php?bestand=6760. Zugegriffen am 28.04.2020*

*8 *Zetkin, Clara. Kunst und Proletariat. 1911. o.S. https://sites.google.com/site/sozialistischeklassiker2punkt0/zetkin/zetkin-kunst/clara-zetkin-kunst-und-proletariat. Zugegriffen am 25.01.2020*

//Fussnoten

*1 *Prolet bezieht sich hier nicht konkret auf männliche Proleten, ich belasse es aber bei der nicht-gegenderten Form, um das Konzept des Proleten-Prototyps deutlicher thematisieren zu können.*

*2 *Jogginghose, Fäkalsprache, Alkohol, Autos, Fernsehen, einschlägige Persönlichkeit, auffällige oder billige Kleidung*

*3 *Dadurch, dass dank der Freiheit Kunstschaffende nicht mehr den Zwang haben, ihre Kunst stark verändern zu müssen, um überleben zu können.*

*4 *Natürlich kann es sein, dass der:die Kunstschaffende ein Konzept nicht erklären möchte, aber auch dann kann man immerhin darauf verweisen, warum nichts erklärt wird, und eventuell worauf man in der Arbeit achten könnte oder sollte.*

//O.V.

Open Space _ Künstlerischer Aktivismus und kreative Protestgestaltung

Workshop mit Stephanie Müller, Klaus Dietl und Tomash Schoiswohl

Am 29. und 30. November 2019 fand der Workshop K*ünstlerischer Aktivismus und kreative Protestgestaltung* statt. Die Künstler_innen Stephanie Müller, Klaus Dietl und Tomash Schoiswohl erarbeiteten gemeinsam mit den Studierenden aus den Lehrveranstaltungen von Elke Zobl (UE: Künstlerischer Aktivismus und kreative Protestgestaltung) und Marcel Bleuler (VU: Dialog und Zusammenschlüsse in Kunst und Kultur) Konzepte für kulturelle und künstlerische Interventionen im öffentlichen Raum, welche infolgedessen vor Ort, in der Salzburger Innenstadt, erprobt wurden.

Der erste Nachmittag des Workshops diente dem Austausch in der Gruppe, der Ideenfindung und der Konzeptentwicklung. Nach dieser Brainstorming-Phase fanden sich fünf kleine Projektgruppen zusammen, die mit ihren Interventionen an verschiedene Aspekte des öffentlichen Lebens anknüpften. Die einzelnen Projekte wurden am zweiten Tag des Workshops mithilfe unterschiedlicher Materialien umgesetzt. Es wurde genäht, gemalt, geklebt, gebastelt, gesägt und musiziert, um den Konzepten Form zu verleihen und mit den fertigen Utensilien in die Straßen und Fußgänger_innenzonen zu ziehen. Abschließend kamen die Gruppen nochmals zusammen, um sich über den Verlauf ihrer Interventionen auszutauschen.

Projekte:

Der Cup-Song

Der *Cup-Song* thematisierte die Wahrnehmung von bettelnden Menschen und wurde an gut frequentierten Orten in den Fußgänger_innenzonen der Salzburger Innenstadt aufgeführt, an denen häufig auch bettelnde Menschen sitzen.

Die Ecken-Intervention

Die *Ecken-Intervention* am Elisabeth-Kai war eine Aufforderung an die Passant_innen, eine kurze Pause einzulegen und ihre Umgebung aufmerksamer wahrzunehmen. An der Wand der Ecke konnten sie mit Post-its festhalten, was ihnen auf ihren alltäglichen Wegen auffällt und sie im Alltag aber überhören oder/und übersehen.

Das Kamerateam

Ein Kamerateam begab sich mit genähter Kamera und genähten Mikrofonen in die Öffentlichkeit und befragte die Passant_innen zu wichtigen politischen Themen, die ihrer Meinung nach zu früh in Vergessenheit geraten seien. Diese Interviews wurden nicht aufgezeichnet, was den Passant_innen die Möglichkeit gab, sich komplett frei und unbefangen zu äußern.

Der Projektor

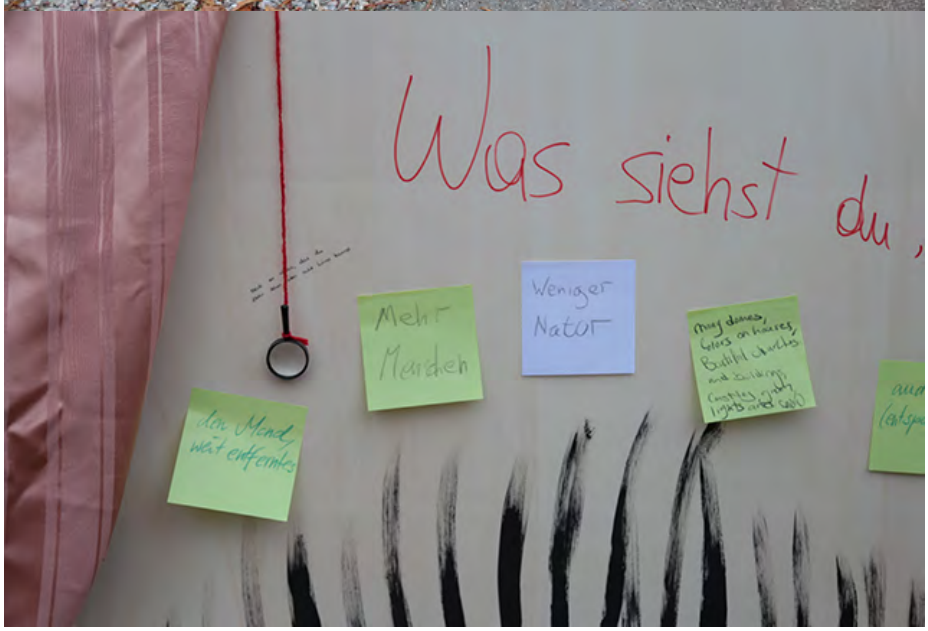
Eine weitere Gruppe zog mit einem portablen Projektor los und griff Themen wie

Freiheit und Sicherheit auf. Mittels des Projektors bespielte sie Fassaden im öffentlichen Raum mit Bildern von Tieren und unserem Umgang mit ihnen (heilige Kühe in Indien, Straßenhunde, Schlachthöfe …) und führte mit Passant_innen Gespräche darüber.

Intervention Verkehr

Die Gruppe *Intervention Verkehr* machte sich mit großen Werbeplakaten für Autos, einem Megafon und einer Papp-Skulptur auf den Weg zu prominenten Orten der Salzburger Innenstadt (Mirabellgarten, Platzl …) und rief lautstark dazu auf, SUVs zu kaufen und Parkplätze und das Straßennetz weiter auszubauen, um Komfort, Mobilität und Freiheit immer weiter zu steigern. Diese künstlerische Intervention rief aufgrund ihrer Form der ironischen Überspitzung und Umkehrung, die von den Menschen im öffentlichen Raum auch als solche erkannt wurde, rege – und auch kontroverse – Diskussionen über Klimawandel, Mobilität und Zukunftsfragen hervor.

You gonna
miss me
when I'm gone


Was siehst du,
Mehr Menschen
Weniger Natur
den Mond, weit entfernt

Was hörst du (un)typisches

KunstQuartier Salzburg

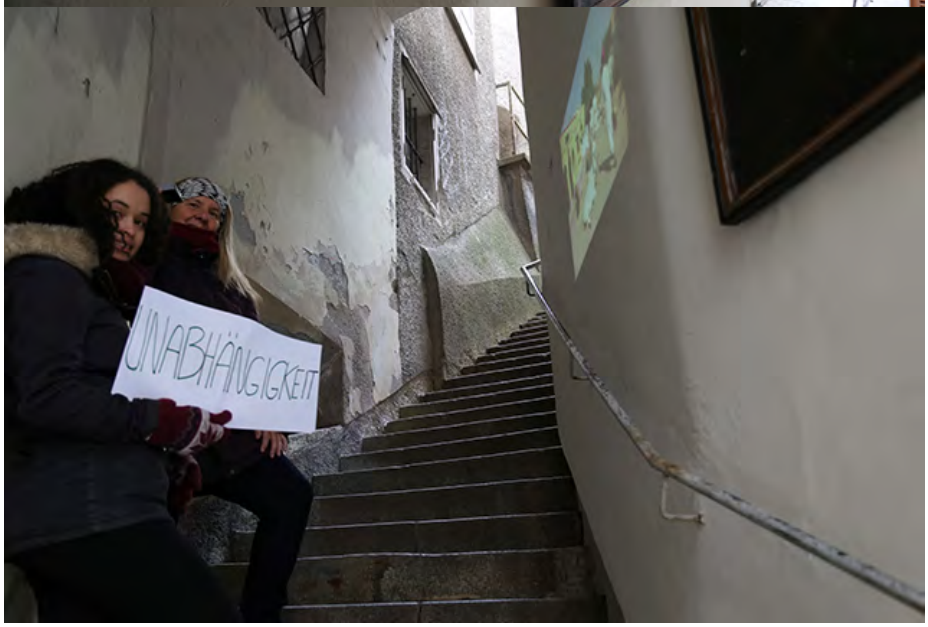
MISSION:
LEIDENSCHAFT.
LEB ES RAUS.
MIT DEM NEUEN BMW X3.

HYPO
KunstQuartier Salzburg
MISSION:
LEIDENSCHAFT.

MISSION:
LEIDENSCHAFT.
LEB ES RAUS.
MIT DEM NEUEN BMW X3.

BAUER
MISSION:
LEIDENSCHAFT.
SALE

FREIHEIT
UNABHANGIGKEIT
SICHERHEIT
GEFANGEN
-SCHAFT


UNABHÄNGIGKEIT

KLEIDER BAUER
SALE

//O.V.

Open Space _ Mobile Reporting zu Kultur und Gesellschaft in Salzburg

Mobile Reporting im Rahmen einer Lehrveranstaltung an der Universität Salzburg und des Projektes „Kulturelle Teilhabe in Salzburg“ am Schwerpunkt Wissenschaft & Kunst (LV- und Projektleitung: Elke Zobl)

In Kooperation mit Jazz & The City, FS1 und Radiofabrik Salzburg.

Oktober 2019-Jänner 2020

In dieser Reihe gehen Studierende als „mobile reporters“ in Salzburg auf die Straße und zu verschiedenen Institutionen und Vereinen aus Kunst und Kultur. In Kooperation mit dem Forschungsprojekt „Kulturelle Teilhabe in Salzburg“ am Programmbereich Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion haben die Studierenden Interviews durchgeführt und Beiträge zu Kultur und Gesellschaft produziert.

1. Michaela Jahn und Katharina Mähring: Blind Date bei Jazz & The City in der Kollegienkirche Kollegenkirche mit den Künstlerinnen Katrin Bethge und Almut Kühne.
2. Katharina Maier und Julia Romanin: Walking Concert bei Jazz & The City mit einer Lesung von Stefan Zweig Texten und einem Interview mit dem Co-Kurator für öffentlichen Raum Oliver Hangl.
3. Katharina Schöppl, Sandra Stehrer und Theresa Berger: Walking Concert bei Jazz & The City mit den Musikern Clemens Wenger und Max Nagl.
4. Sandra Stehrer, Katharina Schöppl und Theresa Berger: Theater Labor X.
5. Melis Yerek und Lena Brinkmann: Fridays for Future
6. Julia Romanin und Katharina Maier: „Unkraut“. Tanz-Performance am 20.11.2019 im SZENE Theater Salzburg. Choreografin: Doris Uhlich.
7. Tobias Bischof, Daniel Berger und Christoph Perkles: Fuck Up Night Salzburg.
8. Michael Switil und Simon Salerno: Fair & Creative – Praktika Matching Event in der ARGEkultur.
9. Julia Romanin und Katharina Maier: Eiszeit und Klima.
10. Sandra Stehrer, Katharina Schöppl und Theresa Berger: Nachhaltigkeit: Welchen Beitrag leisten Einzelpersonen und Institutionen in Salzburg?
11. Melis Yerek und Lena Brinkmann: Warum brauchen wir Feminismus – auch heute? Eine kurze Dokumentation.
12. Tobias Bischof, Daniel Berger und Christoph Perkles: Junge Kunst in Salzburg.
13. Michaela Jahn und Katharina Mähring: Das MARK Salzburg
14. Jana Herzog: Interview mit Martin Herzog

//O.V.

Open Space _ Sendereihe “Kulturelle Nahversorger in Salzburg”

Eine Kooperation mit der Radiofabrik-Lehrredaktion

Die Salzburger “Kulturlandschaft” im Querschnitt, spannende Initiativen und die Menschen dahinter, das bringt die Sendereihe “Kulturelle Nahversorger in Salzburg” der Radiofabrik-Lehrredaktion. Kulturinitiativen auf dem Land und im städtischen Grätzel haben mehr Sichtbarkeit bzw. Hörbarkeit verdient, weil sie unverzichtbare Arbeit leisten: nicht nur in der Kultur im engeren Sinn, sondern auch in Sachen Teilhabe, in der Regionalentwicklung, im interkulturellen Bereich – kurz: für die Gesellschaft. So vielfältig Salzburg ist, so breit ist auch der Kulturbegriff, sind die Zugänge, die Veranstaltungen und die Menschen, die sich daran beteiligen.

Creativ Werkstatt in Hallein

Den Auftakt machte die Sendung über die Creativ Werkstatt in Hallein. Am Anfang war es ein Küchenstudio mit einer angeschlossenen Tischlerei im Colloredo-Sudhaus, heute ist es ein Ort für außergewöhnliche Veranstaltungen, niederschwellige (Klein-)Kunstförderung oder Ausstellungen. Eine kleine Erfolgsgeschichte, doch weitestgehend ein Ehrenamt, denn das Budget dafür ist knapp in Hallein, sagt Karin Angerer von der Kulturinitiative Creativ Werkstatt im Interview mit Christina Steinböck.

FS1 – Freies Fernsehen in Salzburg

Es war die Vision eines Fernsehens, das alle mitgestalten können. 2012 wurde diese mit der Gründung von FS1 Realität. Das Community-Medium lebt vom Mitmachen und lädt jede*n dazu ein. „Das Medienverhalten ändert sich und ich glaube, dass das Freie Fernsehen mehr zeitgerechtes Angebot an die Gesellschaft formulieren kann, als privat-kommerzieller oder öffentlicher Rundfunk“, sagt Markus Weisheitinger-Herrmann Geschäftsführer von FS1 im Interview mit Norbert Pany.

Mit Jazz & The City die Stadt neu entdecken

Vor 20 Jahren hat es mit ein paar Konzerten in Altstadt-Gasthäusern und Weinkellern begonnen. Heute ist Jazz & The City ein internationales Musikfestival, das alljährlich im Herbst eine besondere Atmosphäre in der Stadt schafft. Das Konzept 2019 lautete: 5 Tage, 30 Locations, 70 Konzerte. Und das bei freiem Eintritt. Alle konnten teilnehmen, wann, wo und wie sie wollten. Erstmals wurde auch verstärkt der öffentliche Raum der Altstadt bespielt. Es hieß: Hinaus auf die

Plätze, Straßen, Gassen, Hinterhöfe und Verstecke von Salzburg!

Tina Heine, seit 2016 künstlerische Leiterin von Jazz & The City, hat gemeinsam mit dem Wiener Performancekünstler Oliver Hangl Formate wie „Walking Concerts“, „Flüstertunnel“ oder die mobile Bühne „Pop Up Stage“ entwickelt. Elfy Walch hat sich mit der Hamburgerin Tina Heine über die Facetten der „kulturellen Nahversorgung“ durch Jazz & The City in der Stadt Salzburg unterhalten und eine Sendung daraus gestaltet.

Die Kinderfestspiele

Die Kinderfestspiele begeistern seit mehr als zehn Jahren kleine und große Besucher*innen in Salzburg. Dahinter steht die Dirigentin Elisabeth Fuchs, die gemeinsam mit der Philharmonie Salzburg innovative Educationformate entwickelt, die musikalische Grenzen sprengen und die Kraft der Musik spürbar machen. Wie und mit welchen Formaten das gelingt, darüber konnte sich Katharina Ortner mit Elisabeth Fuchs unterhalten.

Zwischen zwei Vorstellungen von „Mozart für Kids bei den Kinderfestspielen – einem besonderen Komponistenportrait für die ganze Familie“ in der Großen Universitätsaula, nahm sich die Dirigentin Zeit für ein ausführliches Interview. Wann der Funke des persönlichen Enthusiasmus für die Musik und die Vermittlungsarbeit als Dirigentin entfacht wurde, welche Hindernisse ihr im Weg lagen und wie die Kinder ihre Konzerte erleben, das erfahren Sie u.a. in dieser Sendung!

//O.V.

Open Space _ Praxisfelder der Kulturarbeit

Im Rahmen der Lehrveranstaltung „Praxisfeld Kulturarbeit“ unter der Leitung von Katharina Anzengruber führten Studierende der Kommunikationswissenschaft im Laufe des Sommersemesters 2020 Gespräche mit Akteurinnen und Akteuren aus Salzburger Kultureinrichtungen.

Elfi Eberhard (SZENE Salzburg), Tina Heine (Jazz & The City), Sebastian Linz (ARGEkultur Salzburg) und Gerd Pardeller (MARK Salzburg) stellten ihre Einrichtung/Initiative vor und gaben Einblicke in ihre jeweiligen Tätigkeitsbereiche, welche Programmgestaltung, Projektarbeit, Vermittlungs- und Pressearbeit, (Festival-)Management, Budgetierung etc. umfassen.

Im Detail berichtete Elfi Eberhard am 30. April 2020 über die Vermittlungs- und Pressearbeit in der SZENE Salzburg. Ein Impulsvortrag zum Festivalmanagement am Beispiel von Jazz & The City und ein darauffolgendes Gespräch fanden am 7. Mai statt; darin thematisierte Tina Heine vor allem auch die Herausforderungen, die die gegenwärtige Situation mit Covid-19 an die Programmierung, Organisation und Umsetzung eines Festivals stellt. Die Programmgestaltung in der ARGEkultur Salzburg war Hauptthema des Gesprächs am 14. Mai mit dem künstlerischen Geschäftsführer Sebastian Linz. Am 28. Mai stellte Gerd Pardeller das MARK Salzburg vor und ging dabei auf die Voraussetzungen für eine freie und autonome Kulturarbeit und deren Bedeutung ein.

Auf Basis des aus den Gesprächen gewonnenen Materials gestalteten die Studierenden Radio-Features zu den Einrichtungen bzw. Initiativen, wobei sie den Fokus im Besonderen auf je ein bestimmtes Tätigkeitsfeld lenkten. Die dafür nötigen Voraussetzungen erwarben sie in einem Workshop mit Carla Stenitzer von der Radiofabrik.

Aufgrund der Corona-Pandemie fanden alle Termine im Online-Konferenz-Raum ZOOM statt. Auch die Produktion der Features in Gruppen erfolgte ausschließlich digital. Dieser Rahmen stellte sowohl in organisatorischer als auch in technischer Hinsicht eine besondere Herausforderung dar. Nichtsdestotrotz glückte es den Studierenden, kurze Hörbilder zu entwickeln, durch die akustische Einblicke in verschiedene Praxisfelder, wie sie die Kulturarbeit prägen, gewährt werden.

Ein Feature zur SZENE Salzburg (Schwerpunkte: Programm und Vermittlung) von Sarah Kupetzius, Emma Blum und Laura Bayer kann unter folgendem Link nachgehört werden: https://cba.fro.at/465701.

Organisation und Konzeption: Katharina Anzengruber

//Benjamin Egger

Notes _ Wie eine Partyreihe online ging: WOFF

Die WOFF-Partyserie wurde 2015 von Benjamin Egger als spielerisches Gefäß für die unabhängigen Kunsträume von Zürich gegründet. Gegenwärtig wird das Format von Benjamin Egger, Gregory Hari, Monica Germann, Luca Büchler und Esther Kempf organisiert und findet jeweils zu einem auf das jeweilige Datum abgestimmten Thema statt. Von der *Crucifiction Edition* am Karfreitag, der *GOGO Edition* zum Eröffnungsjubiläum der ersten Gogo-Bar bis hin zur *Dancing On My Own Edition* am Todestag von Lady Di, mäandrieren die Themen freizügig durch die Kulturgeschichte.

Die neunte Edition mit dem Untertitel *The Cosmological Order* sollte am 3. April 2020 den Tag feiern, an dem der erste Satellit in die Umlaufbahn des Mondes einschwenkte. Doch dann kam der Lockdown aufgrund der Ausbreitung des Coronavirus. Die Party musste abgesagt werden. Was aber passt besser zum Thema der kosmologischen Ordnung, als eine Party, die gar nicht an einem geografischen Ort stattfindet, sondern an mehreren Orten gleichzeitig?

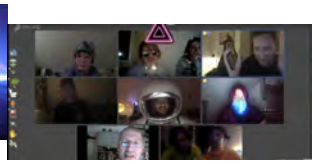
Vor dem Hintergrund dieser Frage entstand die Idee, eine Online-Partyplattform zu entwickeln, um die darin virtuell partizipierenden Menschen zu verbinden. Mit Hilfe der Grafiker Marlon Ilg und Ray Lenzin und dem Einsatz der Programmierer von flxlabs wurde *woff.rocks* ins Leben gerufen, eine Webseite, die verschiedene Chaträume, virtuelle Dancefloors, eine Toilette und diverse Performances als Live-Streams bereitstellt. So konnte man sich neben dem Tanzen in den eigenen vier Wänden zu live DJ-Sets auch live die Hand lesen oder sich die Tarotkarten legen lassen. Die Party war ein Erfolg, das Feedback durchgehend positiv und der Wunsch nach einer weiteren, die Lockdown-Öde durchbrechenden Edition wurde schnell laut. Das WOFF-Team entschied deshalb kurzerhand, eine neuneinhalbte Ausgabe zum 201. Jubiläum der Erstveröffentlichung von *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe of York* unter dem Motto *La Isla Bonita* zu veranstalten. Diesmal unter anderem mit Performances von Teresa Vittucci, als Karaoke singender Alleinunterhalterin *Boomboombodylove* oder den *Lötscher Sisters* mit einem dreiteiligen Aerobic-Programm. Die Party fand in Kollaboration mit der *Fashion Revolution Week* statt und diente auch als Abschlussveranstaltung für deren Online-Programm.

Im Gespräch mit Marcel Bleuler vom *Kooperationsschwerpunkt Wissenschaft und Kunst* an der Universität Salzburg kam anschließend die Idee auf, die Plattform *woff.rocks* als Präsentationsraum für eine Gruppe MA-Studierender der Kommunikationswissenschaft zu nutzen. Die Studierenden beschäftigten sich während des Semesters mit dem Nachtleben in Salzburg und mussten aufgrund des Lockdowns neue Teilhabemöglichkeiten finden. Mit der Hilfe von flxlabs wurde die Party-Webseite in einen virtuellen Ausstellungsraum umgewandelt, der auf *salzburg.woff.rocks* aufrufbar war. Die Studierenden präsentierten verschiedene selbst entwickelte, zum Teil partizipative Formate, die allesamt live gestreamt wurden: vom Online-Quiz über eine moderierte Fahrradtour bis hin zu einem Interview über Online-Partys während des Lockdowns. Darüber hinaus wurden auch studentische Arbeiten wie etwa Videobeiträge oder Podcasts gezeigt. Der Party-Plattform wurde auf diese Weise – während die Zahlen der Ansteckungen mit

Covid-19 endlich sanken – nochmals neues Leben eingehaucht.

WOFFWOFFWOFF WOFFWOFF WOFFWOFF – The GOGO Edition, Provitreff, Zürich 2019

WOFFWOFFWOFF WOFFWOFF WOFFWOFFWOFF – The Dancing On My Own Edition, Shedhalle Zürich 2019

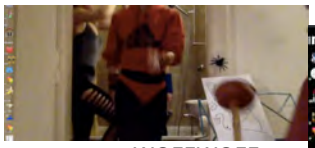


WOFFWOFF WOFFWOFFWOFF WOFFWOFFWOFFW OFF – The Cosmological Order, Chatraum, 2020

WOFFWOFF WOFFWOFFWOFF WOFFWOFFWOFFW OFF – The Cosmological Order, Handleser Mano Ciao, 2020

WOFFWOFFWOFF WOFFWOFF WOFFWOFFWOFFW OFF 1/2 – La Isla Bonita, Teresa Vittucci als Boomboombodylove , 2020

WOFFWOFFWOFF WOFFWOFF WOFFWOFFWOFFW OFF 1/2 – La Isla Bonita, Dj Redshift, 2020



WOFFWOFF WOFFWOFF WOFFWOFFWOFFW OFFWOFF 1/2 – La Isla Bonita, The Lötscher Sisters, 2020

Restriktion – Was passiert mit dem Nachtleben während dem Lockdown?, Interview von Laura Strauss, 2020

Restriktion – Was passiert mit dem Nachtleben während dem Lockdown?, Fahrradtour mit Christoph Perkles, 2020

Restriktion – Was passiert mit dem Nachtleben während dem Lockdown?, Online-Quiz von Timna Pachner, 2020

//O.V.

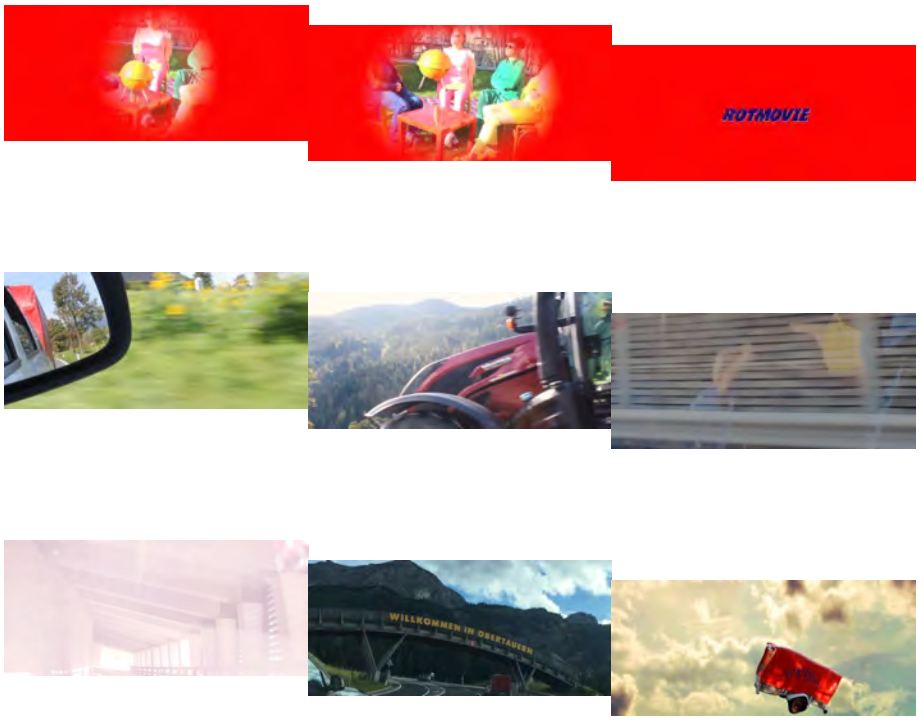
Notes _ Der PSYLITZER – Eine fahrende Musikbox on Tour

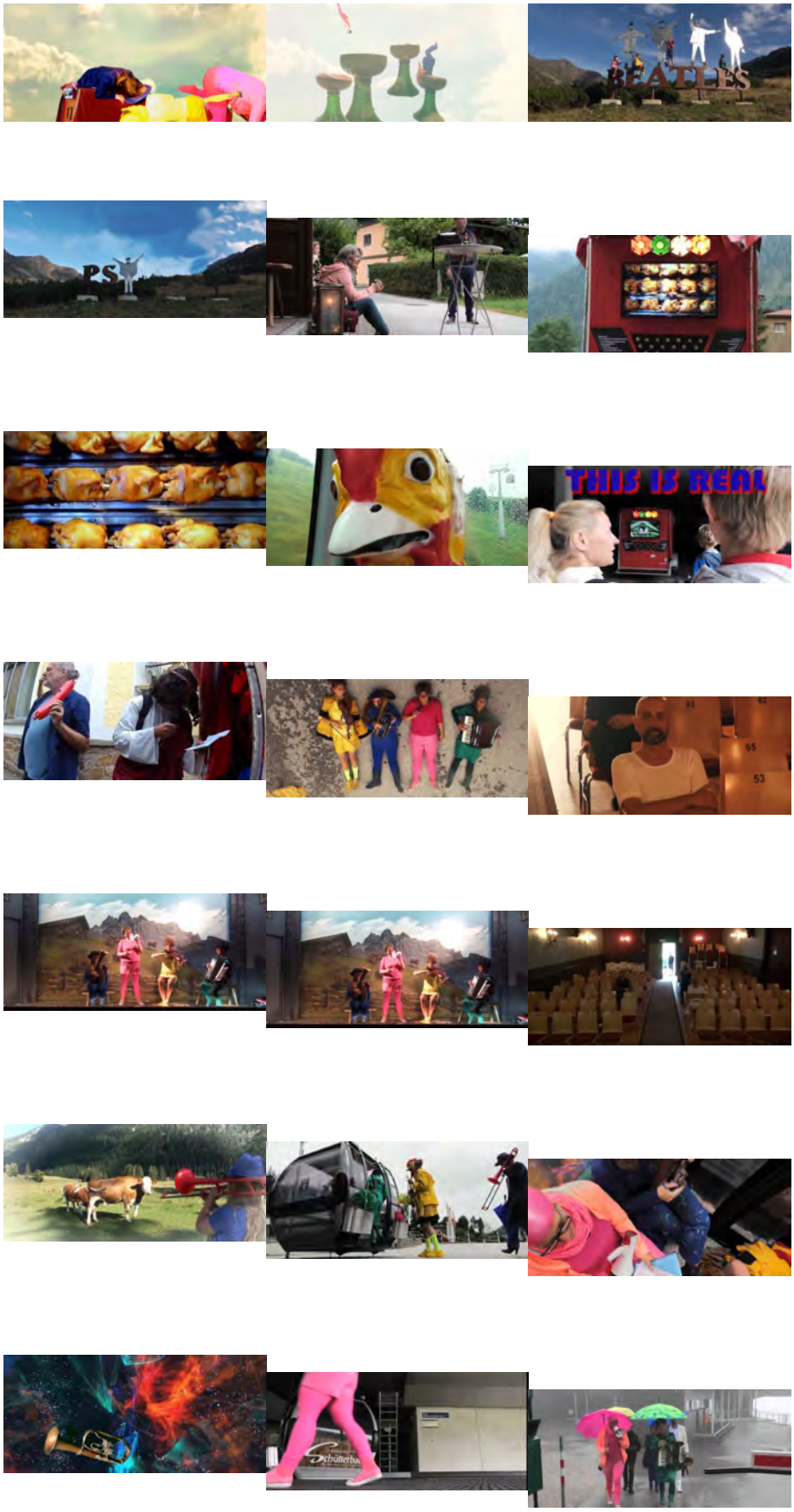
Im Rahmen des Programms *Wahre Landschaft*, welches vom Land Salzburg initiiert wurde, um die Kunst- und Kulturlandschaft in den Regionen Salzburgs zu unterstützen, ging der PSYLITZER als mobiles Happening unter dem Motto „Sie wünschen – wir spielen“ 2018 auf Tour : „von ort zu ort, von seefest zu zeltfest, von parkplatz zu kirchplatz.“ *(1)

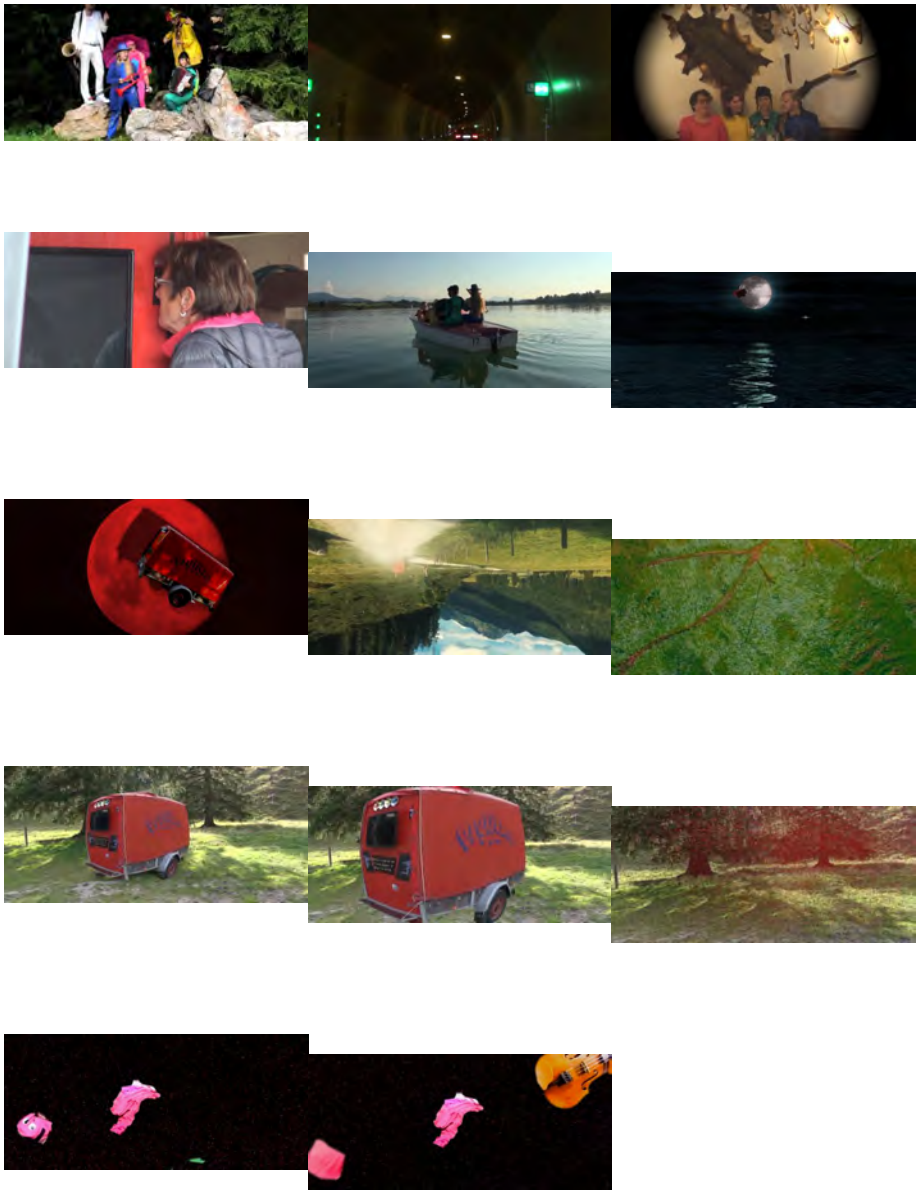
Anstelle von hitparadensongs und evergreens besteht das repertoire des psylitzers aus klangcollagierten musiknummern und hörstücken in denen in ironischer form auf die umgebung bezug genommen wird. musikalisch wird live und vom band mit liedern und geräuschen gearbeitet, wobei instrumente (z.b. geige, akkordeon,…), verschiedene klangerzeuger des alltags und digital produzierte sounds und rythmen zum einsatz kommen. dazu werden altes filmmaterial und fundstücke aus dem internet, sowie eigene aufnahmen zu einer filmischen collage montiert.“ *(2)

Der Psylitzer wurde von den *Psyschwestern*, das sind die Künstlerinnen Isabella Heigl, Katrin Huber, Sigrid Langrehr und Gunda Gruber, gemeinsam ins Leben gerufen.

Im Zuge des Projektes wurde der Film *Psylitzer on Tour – Ein Rotmovie* produziert und am 15.8.2020 im Rahmen des von Isabella Heigl alias *Isipainting* veranstalteten *Fem-Festivals* im Kunstverein Salzburg gezeigt.




BEATLES
PS
THIS IS REAL



//Fussnoten

*1 *Text der Psyschwestern zum PSYLITZER, zu finden auf Facebook unter: https://www.facebook.com/psyschwester/, Post vom 07.08.2018.*

*2 *Ebd.*

//O.V.

Notes _ And if I devoted my life to one of its feathers?

Ein Prolog zu einer geplanten und verschobenen Ausstellung der Kunsthalle Wien und der Wiener Festwochen

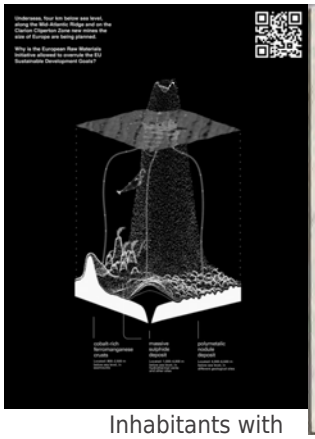
Die für den Frühsommer 2020 geplante Ausstellung der Kunsthalle Wien und der Wiener Festwochen *And if I devoted my life to one of its feathers?* musste, wie so viele Kunst- und Kulturveranstaltungen, aufgrund der COVID-19-Pandemie auf das kommende Jahr verschoben werden.

Der plötzliche Stillstand des öffentlichen Lebens durch die Pandemie hat sich auf alle Lebensbereiche ausgewirkt und uns als Individuen und als Gesellschaft vor neue Herausforderungen gestellt. Um einige Perspektiven zu der aktuellen Thematik einzufangen, hat daher der Kurator Miguel A. López die Künstler*innen und -kollektive der geplanten Ausstellung dazu eingeladen, Arbeiten zu schaffen, die ihre eigenen Erfahrungen und Sorgen sowie die geografischen und politischen Situationen während der globalen Krise reflektieren. Die daraus entstandenen Arbeiten wurden von 1. Juni bis 31. Juli 2020 auf 250 großformatigen Plakatflächen in der Stadt Wien gezeigt und bildeten zugleich einen „Prolog im öffentlichen Raum“, als Vorgeschmack auf die verschobene Ausstellung. Die sechs Plakate beleuchteten unterschiedliche Thematiken wie den Umgang der Menschen mit den Rohstoffen unseres Planeten, rechtliche Mechanismen zur Unterdrückung alleinerziehender Mütter, schlechtbezahlte Arbeitskräfte, auf deren Arbeit wir während der Pandemie angewiesen waren und sind, und Gefühle von Fremdheit und Zugehörigkeit in Zeiten von ‚social distancing‘ aus den Blickwinkeln der Künstler*innen. Mit den Plakaten wurde ein Medium gewählt, welches mit den Einschränkungen und Hindernissen, mit denen Kulturproduzent*innen weltweit konfrontiert waren, vereinbar war, das aber außerhalb des Internets präsentiert werden konnte.

Sophie Utikal, what was, is gone, 2020. Foto: Abiona Esther Ojo

Prabhakar Pachpute, A plight of hardship, 2020. Foto: Prabhakar Pachpute & Amol K Patil

Manuel Chavajay, Tz'ikin, 2020. Foto: Josue Samol



Inhabitants with Margarida Mendes, What is Deep Sea Mining?, 2018–2020. Commissioned by TBA21–Academy

Daniela Ortiz, Papa, with P for Patriarchy, 2020.

Chto Delat, Eine Feder (visualized by Dmitry Vilensky), 2020.

Weitere Informationen unter:

https://www.festwochen.at/prolog-and-if-i-devoted-my-life-to-one-of-its-feathers

https://kunsthallewien.at/ausstellung/and-if-i-devoted-my-life-to-one-of-its-feathers-ein-prolog-im-oeffentlichen-raum/

//Gwendolin Lehnerer

Notes _ Critical Zones. Horizonte einer neuen Erdpolitik

Eine Ausstellung trifft auf eine instabile Welt

15 Kilometer nach oben und 15 Kilometer nach unten: Das ist die Haut, auf der wir stehen, in der wir uns bewegen, das ist Gaia, deren Teil wir sind und die wir verändern. *(1) Als ein Netz von kritischen Zonen beschreibt der Philosoph und Begründer der Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latour den Raum, in dem wir uns bewegen, und übersetzt ihn in die Ausstellung *Critical Zones,* konzipiert als Gedankenexperiment, Erfahrungsraum und Forschungsprojekt. Gemeinsam mit seinem langjährigen Ausstellungspartner Peter Weibel erschafft Latour am *ZKM* einen politischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Raum, in dem alle Akteur*innen dazu aufgefordert sind, *„terrestrial“* zu werden. *„Becoming terrestrial“* bedeutet für ihn, kritisch hinzuschauen, zu erkunden und zu beobachten, wie sich die Erde mit und durch uns verändert.

Critical Zones ist ein transdisziplinäres kuratorisches Forschungsprojekt: Künstler*innen, Wissenschaftler*innen und Lai*innen sind dazu eingeladen, aus der Perspektive unterschiedlicher Disziplinen ihren je individuellen Blick auf Krisengebiete der Erde zu werfen. Die Ausstellung dient der Observation kritischer Zonen: Ob man die *Cloud Studies* von Forensic Architecture erkundet, sich für *For the Love of Corals* von Sonia Levy interessiert oder den Text- und Archivpfaden der Ausstellung folgt; zu sehen bekommt man Mikro- und Makrokosmen des Lebens, die sich ständig weiterentwickeln. Alles ist miteinander vernetzt, verbunden und wirkt aufeinander ein.

Die Ausstellung, die eigentlich im Mai 2020 eröffnet hätte werden sollen, wurde aufgrund von Covid-19 einer Transformation unterzogen. Die Pandemie dient als Metapher für die theoretische Grundlage der Ausstellung. Sie ist die Naturkatastrophe, die über Menschen herrscht, Ländergrenzen missachtet, Gesundheitssysteme zum Einsturz bringt, Schicksale verändert und gleichsam Teil von uns ist. Die Menschen verändern die chemische, die physikalische, die geodynamische Haut der Erde und mit ihr sich selbst – die Pandemie ist natürliches Produkt dieser Veränderungen, ihre Expansion Teil unserer Lebensform. So veränderte die Pandemie wechselwirkend auch die Ausstellung und gibt ihr ein digitales Interface.

Der physische Teil der Ausstellung öffnete seine Türen am 24. Juli 2020 in den industriellen Hallen des *ZKM* in Karlsruhe und kann noch bis zum 28. Februar 2021 besucht werden. Der virtuelle Part feierte schon am 23. Mai Eröffnung und kann auf der Website des *ZKM* besucht und erkundet werden.

Critical Zones
Horizonte einer neuen Erdpolitik
Eine Ausstellung von Bruno Latour und Peter Weibel

ZKM
Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe

Sa, 23.05.2020- So, 28.02.2021

Link zur Ausstellung
https://zkm.de/de/ausstellung/2020/05/critical-zones (Zugriff 02.09.20)

//Fussnoten

*1 *Gaia ist der Raum, in dem Leben fähig ist. Die Menschen sind Teil davon – gleichzeitig haben sie immer noch das Gefühl „auf der Erde“ zu sein und diese verändern können und nicht umgekehrt. Jeweils15 km nach unten in das Erdreich hinein und nach oben in die Atmosphäre bezeichnet Latour als die kritischen Zonen.*

//Katharina Anzengruber

Recommended _ Comic und Erinnerung

Oral History im Werk von Emmanuel Guibert

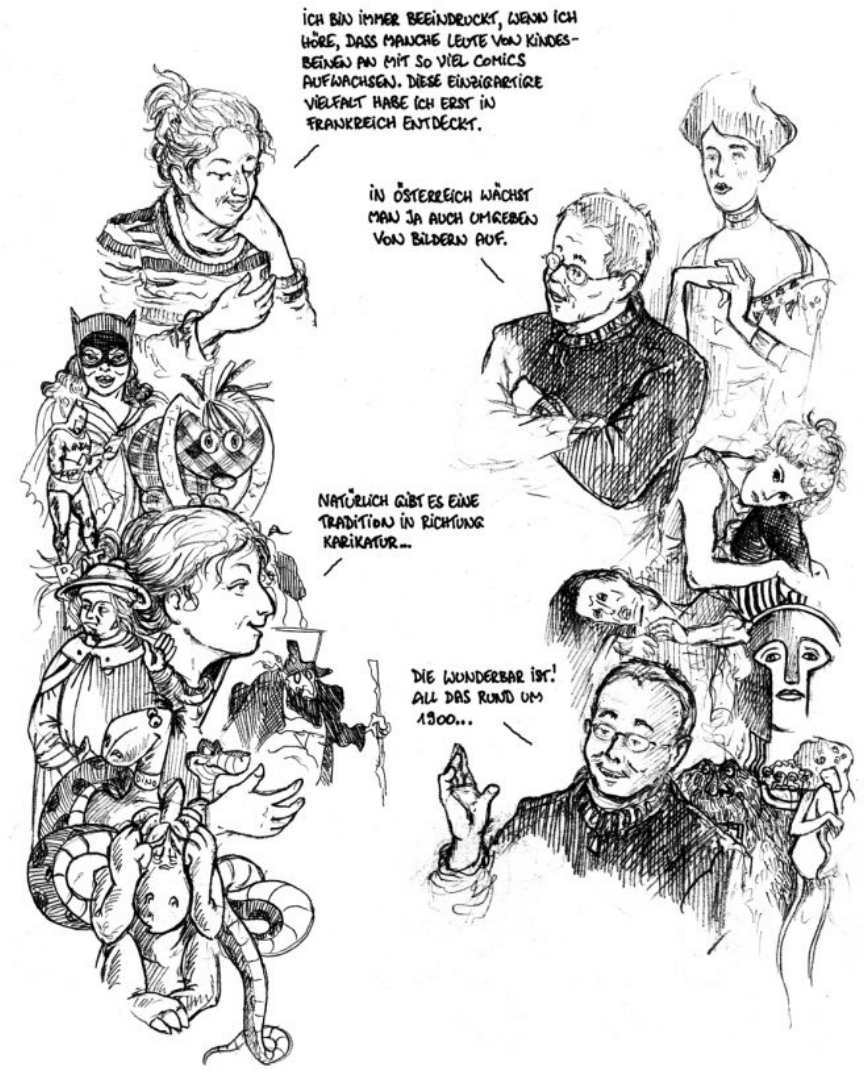
Die Dissertation mit dem Titel „Comic und Erinnerung. Oral History im Werk von Emmanuel Guibert“ von Bettina Julia Egger ist Anfang 2020 nun auch in Buchform beim Christian Bachmann Verlag erschienen. Die Autorin absolvierte das Doktoratskolleg „Die Künste und ihre öffentliche Wirkung: Konzepte-Transfer-Resonanz“ (2015-2018) am Kooperationsschwerpunkt „Wissenschaft und Kunst“.

Historisches dient in Comics – man denke nur an Asterix – seit den Anfängen dieser Gattung als wichtige Inspirationsquelle. Als Sub-Genres entwickelten sich sogenannte Geschichtscomics, etwa Kriegs- oder Holocaustcomics, in denen jeweils mehr oder weniger faktenbasiert auf geschichtliche Ereignisse Bezug genommen wird. Verstärkt seit den 1990ern entstand mit den dokumentarischen Comics eine Form, für die in der Tat das auf Fakten beruhende Erzählen konstitutiv war. In Reportage-Comics, (auto-)biographischen Comics und Zeugenberichten in Comicform rückte die Fiktion in den Hintergrund.

Im Kontext dieser (auto-)biographischen Comics sind die Werke des französischen Comicautors Emmanuel Guibert zu verorten. Gleichzeitig unterscheiden sie sich allerdings erheblich davon: Guibert wendet in seinen Schaffensprozessen Oral-History-Methoden an. Er führt jahrelang Gespräche mit Zeitzeugen, welche er sich infolgedessen in unterschiedlichen Schritten aneignet. Basierend auf dieser Gedächtnisarbeit bringt er die Erinnerungen seiner Gesprächspartner schließlich in Form von Oral History-Comics zu Papier: mit dem Ziel, ihren jeweils „einzigartigen Stimme[n] […] und ihre[n] im Dialog geformten, autobiographischen Erinnerungen eine materielle Form zu geben“. (Egger 2020: 10) (*1)

Welche Arten von (auto-)biographischen Erinnerungen werden in Guiberts Werken anhand welcher narrativer Verfahren inszeniert? Wie setzt der Künstler die dem Comic eigene, visuell-verbale Form zur Darstellung von Erinnerung ein? Diesen Fragen wendet sich die Comic-Künstlerin und Wissenschaftlerin Bettina Egger in „Comic und Erinnerung. Oral History im Werk von Emmanuel Guibert“ zu. In einem wissenschaftlichen Teil unterzieht sie insgesamt acht Werke von Guibert, veröffentlicht zwischen 2000 und 2016, einer produktions-, werk- und rezeptionsästhetischen Analyse. Wendet man das Buch, so findet man einen künstlerischen Beitrag vor: ein von Egger gezeichnetes Comicinterview mit Guibert, das sie auch selbst geführt hat. Ohne den theoretischen Teil zu illustrieren, wirkt der künstlerische Part erhellend auf die aus den Analysen hervorgehenden Ergebnisse – und umgekehrt. Beide Teile können aber auch völlig unabhängig voneinander gelesen werden.

Das Nebeneinander wie auch das Ineinandergreifen von Wort und Bild, von künstlerischen und wissenschaftlichen Annäherungen zeichnen diese Publikation ganz besonders aus, machen sie sehr empfehlenswert – und bleiben in Erinnerung.



//Literaturnachweise

*1 *Egger, Bettina Julia (2020): Comic und Erinnerung. Oral History im Werk von Emmanuel Guibert. Berlin: Ch. A. Bachmann Verlag*

//Raphaela Schatz

Recommended _

Das ZAK NRW Workbook – eine Anleitung für mehr Diversität in Kunst- und Kulturbetrieben

Das Workbook der Zukunftsakademie Nordrhein-Westfalen – kurz ZAK NRW genannt – befasst sich mit dem Thema Diversität in der kulturellen Bildung und in Kunst- und Kulturbetrieben. Es stellt die finale Publikation der von 2013 bis 2019 bestehenden ZAK NRW dar, einer Initiative des Ministeriums für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen, der Stiftung Mercator, der Stadt Bochum und des Schauspielhauses Bochum. Das Workbook beinhaltet wissenschaftliche Beiträge, Erfahrungsberichte, Praxisbeispiele und Handlungsempfehlungen, um mehr Diversität in Kunst und Kultur zu erreichen. Dabei orientiert sich die ZAK an Artikel 3 des deutschen Grundgesetzes *(1) und am Allgemeinen Gleichbehandlungsgesetz und richtet den Fokus der Arbeit auf gleiche Zugänge „für Menschen mit diversen kulturellen und ökonomischen Hintergründen – was auch eine Aufmerksamkeit gegenüber Ausschlussmechanismen bedeuten muss.“ *(2)

Das Workbook setzt sich aus fünf Kapiteln zusammen. Während im ersten die Zukunftsakademie vorgestellt und reflektiert wird – es fungiert gleichermaßen als Basis wie auch als Resümee – widmen sich die weiteren vier je unterschiedlichen inhaltlichen Schwerpunkten und bilden gleichzeitig den Arbeitsprozess der ZAK ab. Sie sind an den Leitthemen der Akademie orientiert und mit *jetzt, change, grow* und *impulse* betitelt.

In *jetzt* werden Forschungsdesign sowie Ergebnisse einer Studie dargelegt, die mit dem Ziel durchgeführt wurde, sich Einblicke in den Status quo öffentlich geförderter Kultureinrichtungen in Nordrhein-Westfalen im Bereich Diversität zu verschaffen.

Die Abschnitte *change* und grow widmen sich, stets mit Blick auf die unmittelbare Praxis, den Arbeitsschwerpunkten der *ZAK*: Veränderungen im Kunst- und Kulturbetrieb hin zu einer Öffnung anzustoßen, zu begleiten und zu unterstützen sowie kulturelle Bildung, Nachwuchstalente und junge künstlerische Initiativen zu fördern und hinsichtlich ihrer Rolle und ihrer Bedeutung für die Bereiche Öffnung und Diversität zu betrachten.

In Kapitel fünf, *impulse*, finden sich Dossiers von Expert_innen, die sich aus der Perspektive verschiedener Bereiche im engeren oder weiteren Sinne mit Diversity auseinandersetzen. Vera Allmanritter tut dies etwa aus der Perspektive der (Nicht-)Besucher*innenforschung. Unter anderem zeigt sie in ihrem Text auf, was jemanden davon abhält, ein Museum zu besuchen und welche Angebote es geben müsste, um dieses Verhalten zu ändern und Kultureinrichtungen für die Gruppe der Nichtbesucher*innen attraktiv zu gestalten. *(3) Gülay Gün wiederum setzt sich mit Fragen und Herausforderungen von Diversity Management in Kultureinrichtungen auseinander. Sie betont, dass Diversity Management stets Hand in Hand mit Change Management gehe und Haltung sowie Engagement voraussetze. Letztlich soll es „Chancengleichheit fördern und Menschen unterstützen, die von strukturellen Ausschlüssen betroffen sind“. *(4)

Die Kritiken zum Buch fallen sowohl in Fachkreisen als auch in der Presse durchwegs positiv aus. Im Workbook sind nicht nur die sich über Jahre

erstreckenden Prozesse zur Verbesserung von Diversität in Kunst- und Kultureinrichtungen dokumentiert. Es erweist sich auch als sehr brauchbar für Kunst- und Kultureinrichtungen, die sich auf den Weg machen möchten – in Richtung mehr Öffnung und Diversität.

Herausgeber*innen: Boogaarts, Inez/ Lissner, Philine
Titel: zak nrw. jetzt change grow impulse. workbook
Veröffentlichungsdatum: 1.12.2019
© Zukunftsakademie NRW 2019

Das Workbook kann auf der Website zum Projekt Kulturelle Teilhabe in Salzburg unter folgendem Link heruntergeladen werden:
https://www.p-art-icipate.net/projektnews/zukunftsakademie-nrw/

//Fussnoten

*1 *„Dieser garantiert die Gleichheit vor dem Gesetz, die Gleichberechtigung der Geschlechter und verbietet Diskriminierung und Bevorzugung aufgrund bestimmter Eigenschaften.“*

*2 *Zunkunftsakademie NRW (2019): ZAK NRW Workbook. Bochum: o. V., S. 14.*

*3 *Allmanritter, Vera (2019): Nichtbesucher*innen als Themenfeld für Kultureinrichtungen. In: ZAK NRW Workbook. Bochum: o.V., S. 334–345.*

*4 *Gün, Gülay (2019): Diversity Management in Kunst und Kultur. In: ZAK NRW Workbook. Bochum: o. V., S. 297.*

//O.V.

Activities _ Räume kultureller Demokratie

Start in ein transdisziplinäres Forschungsprojekt zur Entwicklung von experimentellen Vermittlungsräumen am Beispiel von Klimawandel und Nachhaltigkeit

Im November 2019 startete das am Programmbereich Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion angesiedelte und vom Land Salzburg finanzierte Forschungsprojekt „Räume kultureller Demokratie“ und der Leitung von Elke Zobl. Es wird – über einen Zeitraum von drei Jahren – als experimentelles Reallabor geführt. Darunter versteht man transdisziplinäre Forschungs- und Entwicklungseinrichtungen an der Schnittstelle von Wissenschaft und Praxis, in denen sich Menschen, vor dem Hintergrund ihrer individuellen Erfahrungen, gemeinschaftlich gesellschaftlich relevanten Themen annähern. Das Ziel von „Räume kultureller Demokratie“ ist es, im Rahmen eines solchen Labors experimentelle Vermittlungsräume zu den Themen Klimawandel und Nachhaltigkeit zu entwickeln und zu erproben: physische, mobile und digitale. Sie sollen verschiedenen Öffentlichkeiten ermöglichen, sich im Sinne einer kulturellen Demokratie als aktiv Beteiligte und Produzierende mit diesen dringlichen Themen zu befassen.

Das Projekt gliedert sich in insgesamt vier Phasen: Die erste startete mit Projektbeginn und dient der Aufbereitung theoretischer Grundlagen sowie der Durchführung von Fallstudien basierend auf Interviews mit Expert*innen, die sich – aus Kunst, Kultur, Forschung und/ oder Vermittlung kommend – mit den für das Projektrelevanten Themen beschäftigen. Die zweite Phase startete im April 2020: Insgesamt 34 Praxisakteur*innen aus den Bereichen Klimawandel, Nachhaltigkeit, Kunst, Kultur, Bildung und Zivilgesellschaft vorwiegend aus Salzburg, aber auch Linz, Wien und Deutschland trafen sich zwischen April und Oktober 2020 mehrfach, sowohl alle zusammen als auch in kleineren Arbeitsgruppen, zum Teil digital, zum Teil analog, um gemeinsam Ideen für Formate, Methoden und Materialien sowie erste konkretere Konzepte für Experimentierräume zu den Themen Klimawandel und Nachhaltigkeit zu entwickeln. In der dritten Phase, ab November 2020, erfolgt die Weiterentwicklung und Umsetzung dieser Ideen, beispielsweise in (künstlerisch, kulturellen, medialen etc.) Workshops an unterschiedlichen Orten und mit verschiedenen Gruppen in Salzburg, in analogen sowie in digitalen Räumen. Darüber hinaus fließen die Erfahrungen aus den ersten beiden Phasen in die Konzeption eines Vermittlungsraumes im Salzburg Museum im Kontext einer 2022 stattfindenden Ausstellung rund um das Thema Kaffee ein bzw. werden dort aufgenommen und weiterentwickelt. In der abschließenden, vierten Phase werden die Materialien vom Kernteam aufbereitet und für Interessierte, im Speziellen für Akteur*innen im Bereich der Vermittlung, open access zur Verfügung gestellt.

Das Projektteam: Elke Zobl, Katharina Anzengruber, Timna Pachner, Sophia Reiterer, (alle Universität Salzburg) sowie Sandra Kobel (Salzburg Museum).

Eine Vielzahl an öffentlichen Veranstaltungen und Workshopreihen begleiten das Projekt.

Weitere Informationen auf der Projektwebsite.

Veranstaltungshinweis: „Klimaschutz gemeinsam wagen!“

Die nächste Veranstaltung findet am 21.10.2020 im Online-Konferenz-Raum Zoom unter dem Titel *Klimaschutz gemeinsam wagen* statt. Sie besteht aus zwei Teilen. Im ersten Teil spricht Peter Waltl von der Stabsstelle Klimaschutz und Nachhaltigkeit des Landes Salzburg zu aktuellen Entwicklungen des Klimawandels in Salzburg. Ausgehend davon werden die konkreten Schritte auf dem Weg in eine klimaneutrale, energieautonome und nachhaltige Zukunft beleuchtet, (politische) Handlungsmöglichkeiten und Hindernisse aufgezeigt sowie die unterschiedlichen (unvermeidbaren) Auswirkungen des Klimawandels auf verschiedene ökologische, soziale und wirtschaftliche Bereiche betrachtet und Optionen zur Anpassung daran erläutert.

Eine Möglichkeit, dem Klimawandel konkret zu begegnen und Lösungsansätze zu generieren und zu erproben, stellen Reallabore dar. Im zweiten Teil der Veranstaltung erläutert Sarah Meyer-Soylu vom Institut für Technikfolgenabschätzung und Systemanalyse in Karlsruhe zunächst wichtige Merkmale dieser transdisziplinären Forschungs- und Entwicklungseinrichtungen und stellt das Quartier Zukunft in Karlsruhe vor , eines der ersten existierenden Reallabore (www.quartierzukunft.de). Basierend darauf gewährt sie exemplarisch Einblicke in das Projekt *Klimaschutz gemeinsam wagen* (www.klimaschutzgemeinsamwagen.de). Im Zuge dieses Projekts wird Klimaschutz im Alltag in Form von Selbstexperimenten mit der Bevölkerung umgesetzt, außerdem werden Klimacoaches als lokale MultiplikatorInnen ausgebildet und eingesetzt.

Anmeldung unter: roswitha.gabriel@sbg.ac.at

//Konstantin Vollmer //Felix Kramer

Activities _

„Let’s play Infokrieg! Wie die radikale Rechte (ihre) Politik gamifiziert“

Ein Resümee zum Online-Vortrag von Arne Vogelgesang am 4. Juni 2020 am Kooperationsschwerpunkt Wissenschaft & Kunst

Am 4. Juni 2020 lud der Fachbereich Kommunikationswissenschaft (Abteilung Kommunikationstheorien und Öffentlichkeiten) der Paris Lodron Universität Salzburg in Kooperation mit dem Programmbereich Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion, angesiedelt am interuniversitären Kooperationsschwerpunkt Wissenschaft & Kunst, zum Online-Vortrag von Künstler und Regisseur Arne Vogelgesang ein. Aufgrund der durch Covid-19 verursachten Situation fand der Vortrag als Videokonferenz statt, die von Elisabeth Klaus, der Organisatorin der Veranstaltung, moderiert wurde. Er stieß trotz des digitalen Settings auf großes Interesse: Rund 140 Teilnehmer*innen verfolgten die mit zahlreichen Bild- und Videobeispielen packend gestaltete Präsentation und hatten im Anschluss die Möglichkeit, Fragen zu stellen und sich an einer Diskussion zu beteiligen.

Arne Vogelgesang, geboren in Ostberlin, absolvierte eine Regieausbildung am Max-Reinhardt-Seminar in Wien und ist Gründungsmitglied des Berliner Theaterlabels *internil*, das recherchebasierte und intermediale Theater- und Performanceprojekte verwirklicht. Außerdem schafft er mit verschiedenen Zusammensetzungen von dokumentarischem Material, neuen Medien und Performance innovative Bühnenformate. Während der coronabedingten Ausgangsbeschränkungen produzierte Vogelgesang etwa zusammen mit Marina Miller Dessau für das Staatstheater Darmstadt eine Serie von vier Videos. Sie schlossen sich in einer anonymen Berliner Wohnung ein und dokumentierten ihr Zusammenleben während des Lockdowns. Neben seiner Tätigkeit als freischaffender Videokünstler ist Arne Vogelgesang auch Autor einiger literarischer Veröffentlichungen. Die inhaltlichen Schwerpunkte seines umfangreichen Werks reichen dabei von politischer Radikalisierung, devianten Praktiken bis hin zur Digitalisierung des Menschlichen. Seit mehreren Jahren engagiert er sich auch in der kulturellen Bildung und hält u.a. Vorträge und Workshops zur Ästhetik radikaler Internet-Propaganda.

Gamification

In den Themenbereich der Internet-Propaganda reihte sich der Vortrag *Let’s play Infokrieg. Wie die radikale Rechte (ihre) Politik gamifiziert* ein, der in mehrfacher Hinsicht hochaktuelle und brisante Themen aufgriff: die zunehmende Bedeutung von Videospielen; vermehrte Prozesse einer Gamifizierung (engl. Gamification) der Gesellschaft; sowie aktuelle Bedrohungen durch Rechtspopulismus und Rechtsextremismus. Der Begriff *Gamification* steht dafür, dass Prinzipien von Spielen, ihr Design oder ihre Mechanik auf spielfremde Bereiche angewendet und Informationen auf diese Weise spielerisch vermittelt werden (vgl. Zimmermann 2014. 20). (*14)

Vogelgesang führte aus, dass Spiele und insbesondere Videospiele bereits seit fast vierzig Jahren einen großen Einfluss auf das gesellschaftliche Miteinander ausüben. Zum einen beinhalten sie kreatives Potenzial beinhalten, zum anderen haben Menschen auf der ganzen Welt die Möglichkeit, anhand von Spielen miteinander in Kontakt zu treten (vgl. dazu genauer Fehr 2018: 4f.). (*4) Auf diese Weise entstehen gemeinsame Bezugspunkte und damit ein gemeinsamer sozialer Raum, in dem die Konstruktion von Realitäten digital verhandelt werden kann. Zudem spricht das Medium *Game* ein breites Publikum an, eine Tatsache, wie sie auch aus der steten Weiterentwicklung des deutschen Gamingmarktes ersichtlich wird, wie Vogelgesang anhand der unten dargestellten Abbildung ausführt.

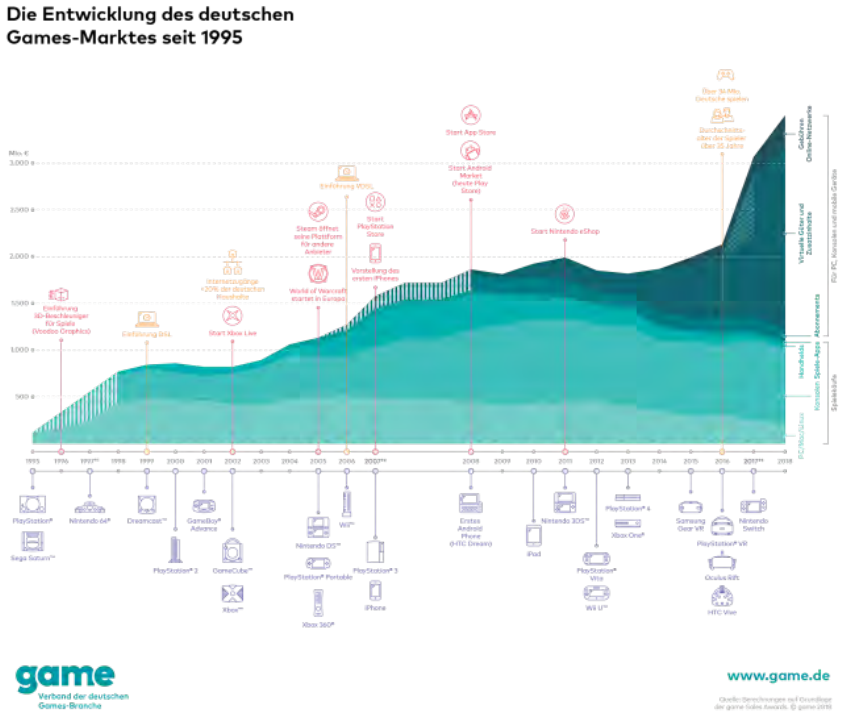


Abbildung 1: Entwicklung des deutschen Games-Marktes seit 1995 (Quelle: Verband der deutschen Games-Branche 2019)

Arne Vogelgesang bezeichnete die Gaming-Branche als die erfolgreichste und umsatzstärkste Kulturindustrie der Welt und konstatierte, dass sie seit ca. einer Dekade das neue Leitmedium der Massenkultur sei. Aktuell beträgt der Jahresumsatz der Branche rund 135 Mrd. Dollar (vgl. Demary 2019: o.S.) (*2) und das erfolgreichste im App Store und bei Google Play verfügbare Open-World-Spiel *Minecraft* hat weltweit über 300 Millionen aktive Spieler*innen (vgl. Ruch 2020: o.S.) (*9) *(1)

Ein *ludisches* Zeitalter

Zimmerman (2014: 20f.) (*14) spricht von einem *ludischen* Zeitalter, in dem wir

uns als Gesellschaft aktuell befinden. Sei es in der Schule, in der Gesundheitskommunikation oder in der Politik – ein spielerischer Ansatz begegnet uns in nahezu allen Lebensbereichen. „Wenn Information spielerisch wird, ersetzen Spiel-ähnliche Erlebnisse lineare Medien. Medien und Kultur im ludischen Jahrhundert sind immer stärker systemisch, modular, flexibel und partizipativ. Spiele verkörpern all diese Eigenschaften in einem sehr unmittelbaren Sinne.“ (Zimmerman 2014: 21) (*14) Das bedeutet, sie sind eingebettet in übergeordnete Systeme, deren Komponenten über Schnittstellen miteinander interagieren können und die situationsspezifischer, aktiver Entscheidungen bedürfen.

Spiele wie *Pokémon Go*, die Spielelemente mit Augmented Reality verknüpfen, werden etwa auch für Marketingzwecke genutzt. Gerade *Pokémon Go*, bei dem virtuelle Fantasiewesen eingefangen, gesammelt und weiterentwickelt werden müssen, zeigt aber auch, wie weit die Gamification der Gesellschaft schon fortgeschritten ist. Im ersten halben Jahr seit Veröffentlichung des Spieles im Sommer 2016 legten Millionen von User*innen auf der Suche nach Pokémons im *realen Raum* eine Strecke zurück, die ausreichen würde, um unser Sonnensystem zu verlassen. Bis Ende des Jahres 2018 wurde das Spiel über eine Milliarde Mal heruntergeladen (vgl. Dietzke 2019: o.S.). (*3) Die große Nachfrage und die anhaltende Begeisterung für Spiele erklärt Vogelgesang mit der intrinsischen Motivation zu spielen, die fest in vielen Menschen verankert ist. Spielen macht Spaß, da es auf einer freiwilligen Entscheidung beruht und den User*innen zudem ein Gefühl von Handlungsmacht verleiht.

Vom Sagbaren und Spielbaren zum Machbaren: Gamification innerhalb rechtsextremer Onlinekommunikation

Vor diesem Hintergrund stellte Vogelgesang in seinem Vortrag die Frage, was passieren könne, wenn Prinzipien und Techniken der Gamification innerhalb rechtsextremer Strukturen für demokratiefeindliche Aktivitäten adaptiert würden. Längst haben Rechte und rechtsextreme Gruppierungen das Potenzial von digital vernetzten Medien und insbesondere Spielen und Gaming-Plattformen erkannt. Mittels Gamification verbreiten sie Hassbotschaften und versuchen vor allem Jugendliche für rechtes Gedankengut zu gewinnen. Rechte sind in der Gaming Szene fest verankert und sie gamifizieren auch ihre Politik (vgl. Heid 2020: o.S.). (*5)

In diversen rechtsradikalen Online-Communities und mitunter auch in der Gaming-Szene verwurzelt waren auch die Protagonisten der mörderischen und rechtsextremen Anschläge in Oslo/ Utøya, Christchurch, Halle und Hanau. Der Täter in Halle beispielsweise verwendete sowohl in der Ankündigung seiner Tat als auch während er die Morde ausführte, Fachtermini aus der Gamingszene. Nicht nur vom Sagbaren zum Machbaren (vgl. Séville 2019: o.S.), (*10) sondern auch vom Spielbaren zum Machbaren gibt es deutliche Verbindungen (vgl. Klaus 2020). (*6) Jean-Philipp Baeck und Andreas Speit (2020) (*1) sprechen vor diesem Hintergrund in ihrem Buch *Rechte Egoshooter. Von der virtuellen Hetze zum Livestream-Attentat* von einer „Gamification des Terrors“. So empfiehlt etwa der rechtsextreme Attentäter von Norwegen, der im Jahr 2011 77 Menschen, darunter viele Kinder und Jugendliche, ermordet hat, bestimmte Computerspiele als Vorbereitung für künftige Attentate zu spielen.

Das Überschreiten von Grenzen

Im Vortrag wurde beschrieben, wie die Breitenwirkung des Phänomens der Gamification von Neonazis für eine zielgruppengerechte Ansprache genutzt wird, etwa in sogenannten *Chans*, also Internet Imageboards. Ein Beispiel dafür ist die rechtsextreme, Gewalt verherrlichende und den Holocaust leugnende Seite *daily stormer*. Der Name orientiert sich an der nationalsozialistischen und antisemitischen Wochenzeitung der NSDAP *Der Stürmer*, einem zentralen Propagandainstrument zur Vorbereitung und vorgeblichen Begründung des Holocaust. Im *daily stormer* werden vor allem Memes produziert, die die beschriebene Wertehaltung widerspiegeln. Darüber hinaus orchestriert die Seite eine Trollarmee, organisiert also virtuelles Stalking- und Hetzkampagnen, die in sogenannten *raids* gipfeln, also Überfällen gegen politisch Andersdenkende.

Vogelgesang betonte, wie schwierig es sei, einerseits das Ausmaß und die Brutalität des Phänomens zu vermitteln und andererseits nicht verstörend auf das Publikum des Vortrages zu wirken. Zugleich, so betonte er, sei ein zentrales Prinzip der Gamification von rechts das Spielen mit und das Übertreten von Grenzen in der Gesellschaft. Die unterschiedlichen *Chans* spielen hierbei eine zentrale Rolle und der Übergang vom Hetzen gegen alles, was nicht weiß, männlich und rechtsradikal ist, hin zu physischen Übergriffen bis zum Terror verläuft fließend, wie der Künstler in seinen Ausführungen an verschiedenen Beispielen zeigte.

Ein Beispiel antisemitischer Hetze ist eine von *4chan*, einem Chan mit sehr großer Reichweite, infiltrierte Kampagne eines Softgetränke-Herstellers in den USA. Ziel der Kampagne war es, die Kund*innen via Online-Voting über einen neuen Slogan abstimmen zu lassen. Die ersten zehn Plätze des Votings wurden allerdings durch Troll-Angriffe von *4chan* belegt. Als sich der Slogan „Hitler did nothing wrong“ mit haushohem Vorsprung als Sieger abzuzeichnen begann, musste die Kampagne abgebrochen werden. Ein Ableger der *4chan* Imageboards ist */pol/*, wobei die Abkürzung für „politically incorrect“ steht. Die dort vorzufindenden Inhalte sind größtenteils rassistisch, sexistisch, nationalsozialistisch und rechtsradikal. (Zum Thema *Online Hass* vgl. auch Musyal/Stegemann 2020: o.S.) (*8)

Im Besonderen emanzipatorische Inhalte, etwa pro-feministische und politisch progressive, werden als Angriffe gegen die (vorgeblich unpolitische) Online-Community der Gamer*innen gewertet. Durch verschiedene, oft als humorvoll verbrämte Aktionen wird eine kulturelle Umgebung der Brutalität geschaffen, die Hass und Gewaltbereitschaft steigert. Mit *Gamergate* und *He will not divide us* stellen wir im Folgendem zwei solcher Interventionen vor, auf die Vogelgesang in seinem Vortrag verwies.

Interventionen der Rechten gegen eine demokratische Kultur und kritische Kunst

Als *Gamergate* wurden die Angriffe gegen die Journalistin Anita Sarkeesian bekannt. Sie veröffentlichte Ergebnisse eines via Crowdfunding finanzierten Projekts, in dem sie aus feministischer Perspektive kritisch untersuchte, welche Bilder von Frauen in Games vorherrschen. Das Ergebnis wurde in einer Reihe von spannenden Videobeiträgen veröffentlicht. Als Folge dieser Veröffentlichungen erhielt Anita Sarkeesian Morddrohungen, Androhungen von sexueller Gewalt, es wurde sogar ein Spiel veröffentlicht, dessen einziger Inhalt es war, die Journalistin zu verprügeln. Sie musste ihren Wohnort wechseln, unter Polizeischutz gestellt werden und ihre öffentlichen Auftritte mussten mehrfach wegen Bombendrohungen abgebrochen werden.

Ein anderes Beispiel zeigt, wie sich die radikale Rechte auch gegen eine kritische Kunstproduktion wendete. *He will not divide us,* eine Kunstinstallation des New Yorker *Museum of the Moving Image*, an der u.a. der Schauspieler Shia LaBeouf beteiligt war, musste 2017 aufgrund von rechten Attacken und Sabotagen vorzeitig abgebrochen werden. Da sich der Konflikt um diese Kunstinstallation über einen Zeitraum von über einem Jahr zog, wird er an dieser Stelle ausführlich dargestellt:

Als Reaktion und politisches Statement auf die umstrittene Präsidentschaftswahl von Donald Trump stand die Botschaft „HE WILL NOT DIVIDE US“ in schwarzen Versalien an einer weißen Außenwand des Museums. Darüber war eine Kamera installiert, deren Aufnahmen rund um die Uhr via Livestream im Internet übertragen wurden. Intention der Installation war es, möglichst viele Menschen dazu aufzufordern, die Botschaft vor der Kamera in Form eines Mantras laut auszusprechen. Das Mantra sollte hierbei als ein Zeichen von Widerstand, Beharrlichkeit, Opposition und Optimismus fungieren. *He will not divide us* zielte dabei auf ein US-Amerika ab, das nach der Präsidentschaftswahl zwischen den Anhängern Donald Trumps und der demokratischen Opposition tief zerrissen war. Die Installation sollte während der gesamten Amtsdauer von Donald Trump im Museum ausgestellt werden.

Auf den Imageboard-Websites *4Chan* und *Reddit* wurde die Installation zunächst lediglich kommentiert. Nach und nach erschienen dann Personen vor der Kamera, die Basecaps mit dem Trump-Slogan „Make America Great Again“ trugen und im Hintergrund den Hitlergruß zeigten und Bilder von der Troll-Ikone *Pepe the Frog* hochhielten. Aufgrund zunehmend rassistischer und antisemitischer Äußerungen, in denen z.B. Neonazis ihre angeblich rassische Überlegenheit propagierten, andere Hillary Clinton mit unaussprechlichen Kraftausdrücken beschimpften und wieder andere mit Waffen posierten, musste die Installation bereits nach einer Woche abgebrochen werden (vgl. LaBeouf et al. 2017: o.S.). (*7)

Auch ein zweiter Anlauf, diesmal an der Außenwand des *El Rey Theaters* in Albuquerque, New Mexico, musste aufgrund ähnlicher Troll-Aktionen und Vorfälle nach ca. drei Wochen aufgegeben werden. Das Künstlerkollektiv um LaBeouf zog seine Lehren aus den beiden missglückten Aktionen und setzte das Projekt in einem dritten Versuch in einer etwas anderen – vermeintlich nicht so ‚störanfälligen‘ – Form fort (vgl. Thomanek 2017: o.S.). (*12) Der Fokus der Livestream-Kamera war diesmal nicht auf die an der Installation teilnehmenden Menschen, sondern auf eine mit dem Satz „HE WILL NOT DIVIDE US“ bedruckte Flagge, die an einem unbekannten Ort gen Himmel ragte, gerichtet (vgl. LaBeouf et al. 2017: o.S.). (*7) In weniger als 24 Stunden gelang es den Imageboard-Communities, den Ort ausfindig zu machen und die Flagge durch ein „Make America Great Again“-Basecap sowie durch ein T-Shirt des Internet-Memes *Pepe the Frog* zu ersetzen – hinterlassen als Siegeszeichen jener Trolle, die online zur Sabotage der Aktion aufgerufen hatten.

Später wurde die Installation in Europa gezeigt und die Flagge auf den Dächern unterschiedlicher Museen gehisst. In den einschlägigen Imageboards wurde daraufhin rege diskutiert, wie die Sicherheitssysteme der Kunsteinrichtungen am besten überwunden und die Fahne ‚erobert‘ bzw. zerstört werden könnte. Letzten Endes fielen auch die Installationen in den europäischen Standorten zahlreichen rechten Angriffen zum Opfer, woraufhin das Kunstprojekt in seiner ursprünglichen Form in das Muzeum *Sztuki*, ein Museum für moderne und zeitgenössische Kunst in der polnischen Stadt Lodz, verlegt wurde (vgl. ebd.).

Neben solchen Interventionen gegen kritische Kunst vereinnahmen auch viele rechte, rassistisch motivierte Projekte das Label ‚Kunst‘ und legen sich den Mantel

der ‚Freiheit der Kunst' um, um sich vor Strafverfolgung zu schützen. Ein verdeckt operierendes, rechtsextremes Netzwerk, das unter anderem über einen Videokanal zur „Rückeroberung Deutschlands" aufruft, inszenierte in einem Video beispielsweise Soldaten mit Stahlhelm und Gewehr neben einem Volksempfänger. Anschließend wurde dies als „ironisches Kunstprojekt" beschrieben, wobei sich die Gruppe offiziell von jeglichen Formen der Gewalt distanzierte.

Stochastischer Terrorismus

Das Phänomen der medial und digital verbreiteten Herabwürdigung bestimmter Gruppen mit dem Ziel, zu Gewalttaten gegen deren Angehörige aufzurufen, sehen Sicherheitsbehörden auch in Deutschland und Österreich mittlerweile als immer größeres Problem. Seit März 2020 wird dieses Thema im deutschen Bundestag unter dem Begriff des *Stochastischen Terrorismus* debattiert, den auch Vogelgesang in seinem Vortrag verwendete. Der Begriff stammt aus der Wahrscheinlichkeitsrechnung und benennt das zufällige, nicht vorhersehbare Eintreten eines Ereignisses. Dramatisches Abbild davon waren die Anschläge in Halle (Saale) und Hanau, bei denen die Täter insgesamt elf Personen ermordeten. Beide Anschläge waren rassistisch und antisemitisch motiviert und beide Täter haben ihre Taten im Internet angekündigt und waren in einschlägigen Chans aktiv. Der Täter in Halle baute Waffen nach Vorlagen im Internet via 3D-Druck nach, kündigte seine Tat anschließend auf einem Imageboard an und postete einen Link auf die Streaming-Plattform *Twitch*, die eigentlich zum Streamen von Videospielen dient, um dort seine Tat live zu senden. Die Kommentare des Attentäters im Livestream waren durchtränkt von Rassismus, Antisemitismus und Anti-Feminismus.

Resümee

Arne Vogelgesangs Vortrag *Let's play Infokrieg. Wie die radikale Rechte (ihre) Politik gamifiziert* führte nicht nur die zunehmende Bedeutung von (Online-)Videospielen und Gamifizierung der Gesellschaft eindrucksvoll vor Augen, sondern zeigte v.a. auch, welches bedrohliche Potenzial in Games und Gamifizierung steckt, wenn rechte Gruppierungen diese dazu nutzen, ihre Hassbotschaften und ihr rechtes Gedankengut zu verbreiten. Welche Rolle wiederum die Künste und künstlerische Verfahrensweisen einnehmen können – sowohl in rechter Internetpropaganda als auch im Zusammenhang mit Widerstand gegen diese – thematisiert Arne Vogelsang in einem Gespräch mit Katharina Anzengruber und Anita Moser (vgl. ***„Kunst mit politischem Material ist für mich nur dann interessant, wenn es neue Formen von Theatralität enthält"***).

//Literaturnachweise

*1 *Baeck, Jean-Philipp/ Speit, Andreas (2020): Rechte Egoshooter. Von der virtuellen Hetze zum Livestream-Attentat. Berli: Christoph Links Verlag.*

*2 *Demary, Vera (2019): Gaming erzielt Umsätze in Milliardenhöhe. In: Informationsdienst des Instituts der deutschen Wirtschaft. Online unter: https://www.iwd.de/artikel/gaming-erzielt-umsaetze-in-milliardenhoehe-440882/ (10.06.2020).*

*4 *Fehr, Jacqueline (2018): Games. Ein aufstrebender Bereich des Kulturschaffens. Schweizerische Eidgenossenschaft. Online unter: https://www.newsd.admin.ch/newsd/ message/attachments/51746.pdf (05.06.2020).*

*5 *Heid, Ludger (2020): Rechter Terrorismus. Sie sind nicht allein. Online unter: https://www.sueddeutsche.de/politik/rechter-terror-rechtsextremismus-1.4881852 (08.06.2020).*

*6 *Klaus, Elisabeth (2020): Begrüßung und einleitende Worte zu Beginn der Videokonferenz.*

*7 *LaBeouf, Shia/ Rönkkö, Nastja Säde/ Turner, Luke (2017): He will not divide us. Online Unter: http://www.hewillnotdivide.us (13.06.2020).*

*8 *Musyal, Sören / Steegmann Patrick (2020): Christchurch, Halle, Hanau: Vom Online-Hass zum rechten Terror. Blätter für Deutsche und Internationale Politik, April 2020.*

*9 *Ruch, Thomas (2020): Minecraft: Mojang Studios enthüllen neue Spielerzahlen. Online unter: https://www.play3.de/2020/05/18/minecraft-mojang-studios-enthuellen-neue-spielerzahlen/ (10.06.2020).*

*10 *Séville, Astrid (2019): Vom Sagbaren zum Machbaren? Rechtspopulistische Sprache und Gewalt. In: Bundeszentrale für politische Bildung. Online unter: https://www.bpb.de/apuz/301138/vom-sagbaren-zum-machbaren-rechtspopulistische-sprache-und-gewalt (11.06.2020).*

*11 *Swatman, Rachel (2016): Pokemon Go Catches Five World Records. Online unter https://www.guinnessworldrecords.com/news/2016/8/pokemon-go-catches-five-world-records-439327?fb_comment_id=1042775672485563_1042869635809500 (11.06.2020).*

*12 *Thomanek, Gregor (2017): Wie 4chan-Trolle Shia LaBeoufs Livestream zerstörten und seine Geheimlocation aufspürten. Online unter: https://www.vice.com/de/article/wnkzyb/wie-4chan-trolle-shia-labeoufs-livestream-zerstorten-und-seine-geheimlocation-aufspurten (13.06.2020).*

*13 *Wille, Robin (2020): Airbnb in der Coronakrise. Online unter: https://www.spiegel.de/wirtschaft/unternehmen/airbnb-in-coronakrise-so-leiden-die-vermieter-a-17f09956-4f14-4787-b9bf-7c1ef0b75ea8 (11.06.2020).*

*14 *Zimmerman, Erlc (2014): Manifest für ein ludisches Jahrhundert. In: Beil, Benjamin/ Freyermuth, Gundolf/ Lisa Gotto (Hg.): New Game Plus. Perspektiven der Game Studies. Genres – Künste – Diskurse. Bielefeld: transcript, 19-24.*

//Fussnoten

*1 *Als Open-World-Spiele werden solche bezeichnet, die den Spieler*innen nur wenige Vorgaben zum Spielablauf geben und so eine relativ autonome Spielführung ermöglichen.*

//Zoe Vitzthum

Activities _ Soft Camera

Im Rahmen des Seminars *Dialog und soziale Zusammenschlüsse in Kunst und Kultur*, das am Programmbereich Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion am Kooperationsschwerpunkt Wissenschaft und Kunst der Universität Salzburg und der Universität Mozarteum im Wintersemester 2019/20 abgehalten wurde, entstand die künstlerische Arbeit *Soft Camera* in Zusammenarbeit mit Ruth Berleth. Der Lehrveranstaltungsleiter und Künstler Marcel Bleuler lud nach einigen Sitzungen drei Künstlerinnen und Künstler zu einem Workshop-Wochenende ein, um mit uns Studierenden gemeinsame Projekte in Kleingruppen zu realisieren. Stephanie Müller und Klaus Erika Dietl sowie Thomas Schoiswohl standen uns für ein Wochenende zur Seite, um unsere eigenen Ideen für künstlerische Aktionen in der Stadt Salzburg umzusetzen und brachten Vorschläge für gemeinsame Projekte mit.

Durchführung des Projekts

Die Arbeit *Soft Camera* haben Ruth Berleth und ich mit Unterstützung des Künstlerduos Stefanie Müller und Klaus Erika Dietl erdacht und durchgeführt. Sie thematisiert in Vergessenheit geratene Medienskandale, Medienkonsum sowie den Gegensatz zwischen vermeintlicher Öffentlichkeit und tatsächlicher Intimität. *Soft Camera* wurde am 30. November 2019 in Salzburg durchgeführt. Ausgestattet mit genähten Objekten, die wie eine Fernsehkamera, ein kleines Mikrofon aus Karton und eine Mikrofon-Teleskopstange samt flauschigem Windschutz anmuteten, interviewten Ruth und ich Passant*innen in den Fußgängerzonen der Stadt. Die Objekte ähnelten ihren funktionalen Gegenstücken, dennoch wurde durch die Materialität und die grobe Aufmachung ein irritierendes Moment erzeugt: Die weiche, schwarz bemalte Kamera war gefüllt mit Zeitungspapier. Funktionierende Mikrofone hatten wir nicht in unseren Mikrofon-Attrappen versteckt.

Diese Objekte schulternd, wirkten wir auf den ersten Blick wie ein echtes Kamera-Team; eines von jenen, die für einen Fernsehsender Passant*innen zu verschiedenen Themen befragen. Die Kamera-Attrappe, wenn auch weit entfernt von täuschender Echtheit, zog einige Blicke auf sich. Viele Passant*innen wichen uns aus, hatten augenscheinlich Angst davor, interviewt zu werden, und erkannten in der Eile nicht, dass sie es gar nicht mit einer echten Kamera zu tun hatten. Viele äußerten sich uns gegenüber mit den Worten „Ich bin kamerascheu“ oder „Wo wird das ausgestrahlt?“. Erst bei genauerer Betrachtung unserer merkwürdigen Gerätschaften wurde klar, dass das Interview tatsächlich privat und die Öffentlichkeit des Fernsehens nur gespielt war. Wir befragten Passant*innen zum Thema Medienskandale: Dabei interessierte uns, an welche Skandale aus den letzten Monaten sie sich erinnerten, und auch, welche Skandale ihrer Meinung nach nicht in Vergessenheit geraten dürften.

Skandale polarisieren

Ein Skandal, erzeugt durch mediale Berichterstattung und besonders hohes öffentliches Interesse, verbunden mit Erregung und Ärgernis der Bevölkerung, kann den Betroffenen ewig nachhängen. In vielen Fällen scheint jedoch der Skandal

ebenso schnell vergeben und vergessen zu sein, wie er die Gemüter zuvor in Wut und Entrüstung versetzt hat. Skandale sind für jedes Nachrichtenmagazin wünschenswert: „Mit lustvollem Entsetzen nähern wir uns dem Skandal. Aber auch das moralisch Verwerfliche, das uns abstößt, entwickelt eine Anziehung eigener Art. Es zieht unsere Gefühle an. Es verlangt ihnen die uralte Unterscheidung ab zwischen Böse und Gut.“ (Hondrich 2002: 15) (*3) Einen Skandal könne man nicht erzwingen, die spontane Bewegung der Gefühle mache ihn aus, so Hondrich. Und doch ist der Skandal für viele Tagesblätter das Auskommen: „Der Boulevard ist seit jeher auf Empörung abonniert, in Zeiten allgemeiner Boulevardisierung, getrieben unter anderem von Privatfernsehen und Internetmedien, ist sie allgegenwärtig. Inzwischen ist der Skandalbegriff durch seine inflationäre Verwendung tatsächlich entwertet beziehungsweise obsolet, wie Erich Böhme, ehemaliger Chef-Redakteur des Spiegels, urteilt.“ (Bergmann/Pörksen 2009: 18) (*1) Skandale gibt es tagtäglich in den Redaktionen, die wenigsten lösen jedoch Gefühle in der Bevölkerung aus. Die Konkurrenz zwischen den Sensationsmeldungen ist groß. Aus diesem Grund „steigt in unserer heutigen Mediengesellschaft und der damit einhergehenden Informationsflut die Schwelle, wann ein Ereignis zur Sensation wird, sodass ständig neue Aufmerksamkeitsstrategien herangezogen werden, damit das Ereignis als Sensation überhaupt wahrgenommen und als solche interpretiert wird. Hierbei helfen Skurrilitäten und Tabubrüche.“ (Ganguin/Sander 2006: 10) (*2) So kann es vorkommen, dass Vorfälle aufgebauscht werden und es zu künstlicher Aufregung kommt. Eine solche Skandalisierung gelingt jedoch nur sehr selten.

Gegensätze: Privat oder öffentlich? Objektiv oder Erinnerung?

Angeregt ein Projekt durchzuführen, das nach Möntmann (2005: 155) (*5) dem „Arbeitsprozess einen gleichrangigen Stellenwert […] [wie dem erarbeiteten] Produkt“ einräumt, nahmen wir Abstand von dem Gedanken, die Antworten der Passant*innen zu dokumentieren. Übrigbleiben sollten bloß die gebauten und genähten Kamera-Objekte und auch diese sollten nach der Performance nicht ausgestellt werden. Wir wollten weder die Gespräche transkribieren noch versteckte Kameras und Mikrofone installieren. Die Privatheit des Gesprächs sollte im Zentrum der Arbeit stehen. Für uns war der Moment der Ambivalenz wichtig, in dem die Gespräche scheinbar – durch Kameras und Mikrofone – öffentlich gemacht werden, beim genaueren Hinsehen jedoch klar wird, dass sie nur im privaten Rahmen stattfinden. Bei einem tatsächlichen Fernsehinterview mit echtem Kamerateam wird das Interview aufgezeichnet. Bild- und Toninformationen werden gespeichert und können wieder und wieder abgespielt, neu geschnitten und selbst nach Jahren aus der Schnittkiste hervorgeholt werden. Bei einem Gespräch unter vier Augen hingegen wird die Information nicht aufgezeichnet, sie ist temporär. Man kann Gespräche bloß aus seiner unvollständigen Erinnerung heraus nacherzählen. Das Gehirn filtert und speichert arbiträre Informationen, Kleinigkeiten dringen nicht ins Bewusstsein vor. Selbst wichtige Informationen werden oft nicht als solche verstanden, missverstanden oder im nächsten Moment vergessen.

Auf das Gehirn ist im Grunde kein Verlass, die Datei hingegen zeigt, was das Objektiv gefilmt hat. Hier werden Kleinigkeiten aufgezeichnet, etwa das Zucken einer Augenbraue oder das Räuspern zwischen zwei Sätzen. Aus diesem Grund empfinden es manche Menschen als schwierig, sich vor einer Kamera zu zeigen. Sie verzeiht nicht, sie filmt alles und das unparteiisch. Diese Eigenschaft macht den Film zu einem gefährlichen Medium. Man lässt sich leicht dazu hinreißen, Film und

Fotographie als objektive Medien zu betrachten. Das daraus hervorgehende Material wird jedoch vielfach für die Verbreitung manipuliert. Das muss nicht in böser Absicht geschehen: Oft werden Gesprächsstellen herausgeschnitten, um nur das zu zeigen, was unterhält. Kurze Einblendungen von Bildmaterial – beispielsweise Videoclips, oder Lauftexte am Bildschirmrand – liefern der/dem Zuseher*in zusätzliche Informationen zum Gesprochenen und vermögen es, Gesagtes in einen neuen Kontext einzuschreiben.

Die offene Straße als politischer Raum

Die Innenstadt als exemplarischen öffentlichen Raum auszuwählen, schien schlüssig. Ziel des Projektes war es, Passant*innen auf die Wahrnehmung von Nachrichten und Medien aufmerksam zu machen. Filmteams mit Fernsehkameras können oft beim Interviewen von Passant*innen beobachtet werden. Während manche Menschen diese Aufmerksamkeit genießen, entschuldigen sich andere und eilen weiter. Ein Kamerateam zieht jedoch immer Aufmerksamkeit auf sich, sein Auftreten ist stets eine Besonderheit im Stadtraum. Diesen Effekt haben auch wir für unser Projekt genutzt.

Der öffentliche Raum hat viele Funktionen, die sich im Laufe der Zeit stark gewandelt haben. Heute ist er vorwiegend ein Raum für Konsum und Verkehr, so Mersch: „Keineswegs präsentierte sich daher der öffentliche Raum *per se* als ein Ort demokratischer Selbstbeschreibung, wie seine emphatische Lesart nahe legt, auch nicht als Stätte der Freiheit und des Aufruhrs; […] [Die städtischen Räume avancierten zu] Umschlagplätzen für Presse und Flugblattaktionen, die den späteren Barrikaden und Demonstrationen vorangingen, wie sie sich in Austragungsstätten politischer Interessen verwandelten, die in der ‚negativen Politik' der Straße, der Gegenöffentlichkeit in Form einer Unterbrechung der Abläufe, ihre wirksamste Kraft entfalteten. Erst dadurch konstituierte sich ‚Öffentlichkeit' in jenem politisch-emphatischen Sinne, worin der Raum seine Identität und seine durchgehende Bedeutung als Bühne gewann." (Mersch 2005: 54f.) (*4) Der öffentliche Raum war zentral im Kontext von und für Demonstrationen und politische(n) Aktionen, da eine temporäre Gemeinschaft auf den Straßen als Kraft wahrgenommen wird. Das gemeinsame Eintreten für eine Sache kann Aufmerksamkeit generieren und weitere Leute zur Beteiligung auffordern.

Die Eroberung des öffentlichen Raums

Das Ansprechen von Passant*innen auf offener Straße birgt ein gewisses Risiko. Bei Fremden auf der Straße kann man – anders als in Kunsträumen – nicht selbstverständlich von einem interessierten Publikum ausgehen. Im Gegenteil: Man muss damit rechnen, auf fachfremdes Publikum zu treffen, das keine Geduld für zwei Kunststudentinnen aufbringen will. Auch stößt man seitens der Gesprächspartner*innen auf unterschiedlich großes Interesse für Kunst bzw. für Gespräche über politische Skandale. Der öffentliche Raum ist spannend für Künstler*innen, weil sie sich neuem Publikum und ungefilterten Bewertungen aussetzen müssen. In den Fußgängerzonen bewegten sich viele schlendernde Menschen, Tourist*innen und Einheimische und die wenigsten von ihnen waren darauf vorbereitet, Teil einer Kunstaktion zu werden. Derzeit ist der öffentliche Raum eher selten Ort der Versammlung, sondern ein Durchgangszimmer zwischen den einzelnen Gebäuden. Öffentliche Räume sind „zu Orten des Konsums, des Verkehrs und der kalkulierten Events depraviert […]. Überhaupt scheint, neben den

Vergnügungen, als sei der Verkehr zur einzig greifbaren Öffentlichkeit geworden […]. In ihm trifft sich die Passivität der Wahrnehmungen mit der Erfahrung anonymer Motorisierung […] Das öffentliche Leben gleicht darum einer blinden Zirkulation, einem beständigen *floating*. Es konterkariert die Idee politischer Öffentlichkeit und zehrt seine einstige Relevanz auf. Korrelat dieser Entwicklung ist das mediale Spektakel. Öffentliche Wirksamkeit erlangt erst das mediale Spektakel.“ (Mersch 2005: 55) (*4) Dieser Zustand wird zum Beispiel sichtbar, wenn während einer Demonstration der Verkehr zum Stillstand kommt. In den Nachrichten hört man meist mehr über die geplanten Straßensperren und Verkehrsumleitungen, die durch eine Demonstration ausgelöst werden, als über das Anliegen der Demonstration selbst. Das Fahren hat für die Lenker*innen Priorität. Sie haben ein Ziel und werden aufgehalten. Ein Perspektivenwechsel gelingt manchmal nicht, weswegen das politische Engagement der Demonstrant*innen verteufelt wird. Sobald es sich bei einer solchen Demonstration jedoch um ein mediales Spektakel handelt, zum Beispiel, weil Greta Thunberg bei einer Fridays for Future-Demonstration persönlich anwesend ist, steigt die Zahl der Teilnehmer*innen immens. Die Berichterstattung wird informativer und erreicht größere Menschenmengen. Ein Medienspektakel kann der Rückeroberung des öffentlichen Raums als politischen Raum durchaus dienlich sein.

Soft Camera sollte eine Reflexion über die Empörung und das Vergessen nach Skandalen ermöglichen. Passant*innen wurden zu Akteur*innen und die Künstler*innen nahmen die Rolle des Publikums ein. Ohne die Beteiligung von Passanten*innen wäre *Soft Camera* auf ein bloßes Herumtragen von weichen Objekten reduziert gewesen. Das Werk entstand durch die Beteiligung des Publikums. Die Grenze zwischen privatem Gespräch und Öffentlichkeit verschwammen, und die subjektive Wahrnehmung von Skandalen und der Berichterstattung darüber rückten ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

//Literaturnachweise

*1 *Bergmann, Jens/Pörksen, Bernhard (Hg.) (2009): Skandal! Die Macht öffentlicher Empörung. Köln: Halem.*

*2 *Ganguin, Sonja/Sander, Uwe (Hg.) (2006): Einleitung: Sensation, Skurrilität und Tabus in den Medien. In: Sensation, Skurrilität und Tabus in den Medien. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 123-133.*

*3 *Hondrich, Karl Otto (2002): Enthüllung und Entrüstung. Eine Phänomenologie des politischen Skandals. Frankfurt am Main: Suhrkamp.*

*4 *Mersch, Dieter (2005): Action!. In: Klein, Gabriele (Hg.): Stadt.Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen. Wien: Passagen Verlag, S. 155-162.*

*5 *Möntmann, Nina (2005) Partizipatorische Kunst-Projekte und die Politik des Imaginären. In: Klein, Gabriele (Hg.): Stadt.Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen. Wien: Passagen Verlag, S. 51-60.*

//Gwendolin Lehnerer

Activities _ RÄUMEN

Ein Ausstellungsprojekt des Doktoratskollegs „Die Künste und ihre öffentliche Wirkung: Dynamiken des Wandels“

Der bewegte Raum ist es, der uns umgibt. Nicht stille, starre, weiße Wände. Wir sind umgeben von Bewegung, von Licht und Interaktion.

Wir befinden uns in einem Zwischenraum, einem Durchgangsraum. – Wohin? Wir gehen eine Treppe hinauf und begegnen Menschen, die lehren, schreiben, forschen, sich im Raum bewegen, Filme zeigen, Performances kreieren, kommunizieren, reaktivieren, perpetuieren, diskutieren … Wir gehen die Treppe wieder hinab, befinden uns erneut im Durchgangsraum: ***enter.***

Nun seid ihr mit uns dort.

Ihr befindet euch jetzt in einer Ausstellung. Aber was stellen wir aus?

> Wir zeigen euch, wie wir gemeinsam mit euch und den anderen hin- und herräumen, verwickeln, verflechten und wieder auflösen. Knoten werden gebildet und Netze ausgespannt, die die kleinen Fische zu Schwärmen werden lassen.

> Wir zeigen euch, was wir machen, wenn wir forschen. Wenn wir uns zwischen Kunst und Wissenschaft bewegen.
>
> Wir zeigen euch unsere Praktiken, wenn ihr uns eure zeigt.
>
> Wir zeigen euch. Wir stellen nicht aus.

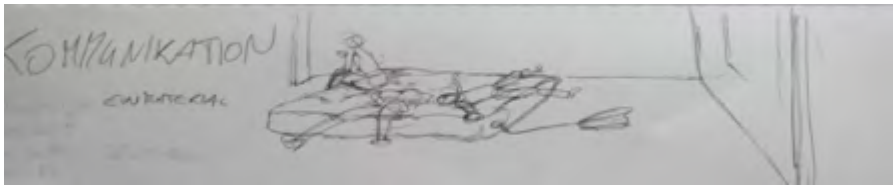
Wir brauchen einen anderen Namen als den der Ausstellung. Wir nennen sie Räumung, Ver-räumen, *RÄUMEN*.

Ihr geht durch den Raum. Wir gehen durch den Raum. Die anderen gehen durch den Raum. Auch die Objekte im Raum sind in Bewegung: Sie sind keine Ausstellungsobjekte, sondern Darsteller_innen. Es gibt (keine) Kunst. Es gibt ein Bühnenbild, das sich im Werden befindet. – Es wartet noch.

Es gibt auch eine Bühnenbildnerin. Wir nennen sie Künstlerin. Wir legen unsere Gedanken in ihre Hände. Wir arbeiteten mit Wort und Text, wir manipulieren. Sie antwortet zeichnend, malend, konstruierend auf uns.

Ihr seht die ersten Bewegungen, Verflechtungen. Spuren unserer Arbeit. Skizzen von

Magdalena.



> Wir zeigen Praktiken, die sich in den Raum einschreiben. Die sich verflechten mit den Akteur_innen, die sich in und durch den Raum bewegen, die Ausstellungsobjekte berühren, sie bewegen, sie nutzen. Die Objekte selbst interagieren mit dem Raum und mit den Menschen in ihnen.
>
> Wir zeigen euch durch Bewegung, wie Kuration zur Forschung wird, wie sich das Soziale mit dem Theatralen mischt, wie das „Trans“ sich zur Kultur verhält; wie Strategien gefunden werden, um das Äußere zum Inneren, das Innere zum Äußeren umzuformulieren. Wie die Kunst sich in unsere Forschung schleicht, uns berührt und unsere Arbeiten bestimmt.

RÄUMEN ist ein Ausstellungsprojekt von Forschenden.

RÄUMEN zeigt, wie Wissenschaften und Künste einen Dialog eingehen.

RÄUMEN ist das Ausstellungsprojekt des Doktoratskollegs *Die Künste und ihre öffentliche Wirkung: Dynamiken des Wandels*.

Das interuniversitäre Doktoratskolleg *Die Künste und ihre öffentliche Wirkung: Dynamiken des Wandels* startete im Oktober 2019 am Kooperationsschwerpunkt Wissenschaft und Kunst. Es wird gemeinsam von der Universität Mozarteum und der Paris-Lodron-Universität Salzburg sowie vom Land Salzburg finanziert. Die Kollegiat_innen Martina Fladerer, Raffael Hiden, Julia Jordan (bis Juni 2020),

Gwendolin Lehnerer, Ielizaveta Oliinyk, Ivana Pilić und Anna Stadler arbeiten an Projekten, die eine Vermittlungslinie zwischen Wissenschaft und Kunst herstellen wollen.

Die Ausstellung, die in Kooperation mit der Bühnenbildnerin Magdalena Hofer entwickelt wurde, bündelt die vielfältigen Perspektiven in einem kollektiven Resonanzraum – nicht in einem direkt übertragenen Sinne, sondern über bewegte Bedeutungsfelder, voll von Querverbindungen, Verflechtungen und Überlappungen.

Der Text, der das Ausstellungskonzept begleitet, wird einerseits performativ vermittelt und liegt andererseits noch über die gesamte Ausstellungsdauer bis 15.11.2020 in Form eines Booklets auf.

Die ursprünglich für März 2020 geplante Vernissage musste verschoben werden und findet nun in Anwesenheit der Rektor_innen am 20. Oktober um 18 Uhr im Ausstellungsraum enter statt. Sie wird durch eine *lecture performance* eröffnet, die spezifische Einblicke in die Forschungsprojekte der Kollegiat_innen gibt.

Link zum Doktoratskolleg:
https://w-k.sbg.ac.at/doktoratskolleg/

//O.V.

Activities _ B_TREFF – wir sind alle betroffen!

Universität Mozarteum, Salzburg
Orff-Institut für Elementare Musik- und Tanzpädagogik
Hochschulinitiative B_TREFF
Sara Tolson, Alina Hausmann, Elisabeth Pieper

B_TREFF – wir sind alle betroffen!

Das ist unser Slogan und wahrscheinlich repräsentiert dieser kurze Satz ziemlich gut unsere Motivation. Wir finden es unumgänglich, dass wir uns am Institut mit den Entwicklungen unserer Erde auseinandersetzen. Deshalb setzen wir uns seit November 2019 gezielt dafür ein, dass das Orff-Institut sich mehr und mehr zu einem Ort des Austauschs, der gegenseitigen Inspiration und der interdisziplinären Vernetzung entwickelt. Neben der Frage eines nachhaltigen Wirtschaftens und eines bewussten Umgangs mit Ressourcen am Institut selbst, liegt unser Fokus vor allem auf der Verknüpfung von Umweltaktivismus und Kunst bzw. Umweltaktivismus und Pädagogik.

Carl Orff hat selbst einmal gesagt, dass die Orff'sche Pädagogik mit der Zeit gehen solle, und wir finden, es ist mehr als an der Zeit, die Vermittlung von Musik und Bewegung neu zu denken. Wir haben das Privileg, mit unserer Art von Pädagogik in Kontakt mit Menschen aller Altersklassen, Bildungsschichten und Entwicklungsausprägungen zu kommen. Dabei geht es in der Vermittlung von Musik und Tanz selten ausschließlich um die Künste – in jedem Lied, in jeder musikalischen oder tänzerischen Qualität, in jeder Gruppenaktivität schwingen noch so viele andere Themen mit und genau darin liegt die Stärke: Wir wollen unsere Verantwortung als Pädagog_innen ernst nehmen und die unerschöpflichen Möglichkeiten der Kunst nutzen, um das zu vermitteln, was wir als wirklich relevant in der Welt ansehen!

Wichtig ist uns dabei eine Integration in den Unialltag und in vorhandene Strukturen anstatt einer Abgrenzung der B_TREFF-Tätigkeiten davon. Wir wünschen uns eine Verknüpfung von Lerninhalten mit Nachhaltigkeitsaufklärung – sowohl im Unterricht, den wir bekommen, als auch in dem, den wir in unseren Praktika und außerhalb geben. Dazu beschäftigt uns die Frage, welche Möglichkeiten der Vermittlung eines Umweltbewusstseins über Musik und Tanz es gibt und welche anderen Werte wir noch vermitteln können und wollen.

Die Idee ist dazu, fürs Erste vor allem Impulse zu setzen, die Stück für Stück ihre Spuren am Institut hinterlassen sollen. Die Initialveranstaltung im Januar 2020 war ein Vortrag von Laurenz Bub – wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Salzburg für Soziologie und Politikwissenschaft – mit dem Titel „Dass es so weitergeht, ist die Katastrophe!". Nach dem Vortrag wurde noch fleißig diskutiert und am darauffolgenden Abend wurde zu einem Action-Talk eingeladen, bei dem sich für uns als Initiative im Austausch mit anderen Studierenden des Orff-Instituts und einigen Leuten von außerhalb folgende Kurzzeit-Ziele herauskristallisiert haben:

Verankerung der Erklärung der Vielen am Orff-Institut (Bewusstsein über die Werte der schon unterschriebenen Erklärung), Erstellen eines Verteilers für Interessierte von außerhalb zur Einladung zu weiteren B-TREFF-Veranstaltungen, Filmeabende mit anschließender Diskussion am Orff-Institut und Verknüpfung mit dem Kooperationsschwerpunkt Wissenschaft und Kunst (Abhalten einzelner Schwerpunktveranstaltung am Orff-Institut). Die erste Veranstaltung in Kooperation mit dem Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst fand aufgrund der Covid-19 Maßnahmen online am 24. April 2020 statt. Es handelte sich dabei um eine Präsentation mit Diskussion mit Vertreter_innen des Bildungswerks für Schülervertretung und Schülerbeteiligung e.V., Berlin zum Thema *Schule-Klima-Wandel: Das SV-Bildungswerk: Empowerment in der Umweltbildungsarbeit*.

Da unsere Initiative noch in den Kinderschuhen steckt, feilen wir nach wie vor an konkreteren, langfristigen Zielen und freuen uns dabei über jede Art von Feedback und Austausch. Eines unserer Hauptziele bisher ist auch das Vernetzen und gemeinsam ins Tun kommen, daher sprecht uns gerne an oder lasst euch in den Verteiler aufnehmen, damit ihr immer zu unseren öffentlichen Veranstaltungen eingeladen werdet. Wendet euch dazu gerne an sara.tolson@stud.moz.ac.at.

Initiator_innen: Sara Tolson, Alina Hausmann, Elisabeth Pieper

//Anita Thanhofer

Activities _ Das Kunstmuseum im digitalen Zeitalter – 2020

Das Belvedere Research Center richtete von 9. bis 10. Jänner 2020 die internationale Konferenz *Das Kunstmuseum im digitalen Zeitalter – 2020*, mit Fokus auf die digitale Transformation in Kunstmuseen aus und rückte die historische Genese des Digitalen im Museum, beginnend bei den analogen Vorläufern bis hin zur postdigitalen Ära, in den Mittelpunkt der Debatte.

„Das Digitale ist schon längst da. Das Kunstmuseum ist aber noch nicht im Digitalen." (Holger Simon)

Die Themen der zweitägigen Veranstaltung waren vier Sektionen zugeordnet: „Museum ohne Mauern", „Konzepte des Partizipativen", „Visualisierung digitaler Sammlungen" und „Vernetzung digitaler Bestände". Sie wurden in insgesamt sechzehn Vorträgen von Expert*innen verhandelt. Gerahmt wurde die Konferenz von einem Keynote-Vortrag und einer Podiumsdiskussion.

Im Keynote-Vortrag mit dem Titel „Vom Musentempel zum postdigitalen Museum. Ein Labor für die nächste Gesellschaft" von Holger Simon *(1) wurde zum einen die Entwicklung der Museen nachgezeichnet, zum anderen wurden gegenwärtige Chancen und Herausforderungen skizziert. Das postdigitale Museum sei, so Simon, sehr wohl noch als ein Ort der Anschauung von Komplexität, aber auch als Erfahrungsort für Instantaneität sowie als Experimentierfeld für Plattformen und Interfaces aufzufassen.

In der einführenden Illustration des Keynote-Vortrages wurde eine Straßenszene gezeigt (siehe Titelbild), bei der Autos und Fußgänger*innen in ungeordneter und chaotischer Art und Weise ihre „Richtungen" zu finden versuchten. Das Bild verdeutlichte Simons Beobachtung, dass es derzeit bereits Museen gebe, die ihre Richtung sehen und auch verfolgen, aber auch solche, die ihren Weg noch suchen würden, sich erst mit den digitalen Gegebenheiten und Modalitäten zurechtfinden müssten und daher auch mal „gegen die Einbahn" fahren würden. Ein Ausweg aus dieser „eingefahrenen" Situation sei, so Simon, zunächst im Aufbrechen von festgefahrenen Organisationsstrukturen zu finden.

Unter Rekurs auf soziologisch geprägte Perspektiven von Theoretiker*innen, wie beispielsweise Marshall McLuhan, Niklas Luhmann, Dirk Baecker oder Christoph Kucklick sowie vor dem Hintergrund einer Differenzierung der Gesellschaft in Mediengesellschaft, Stammgesellschaft, antike Gesellschaft, moderne Gesellschaft, segmentäre hierarchische Gesellschaft oder Netzwerkgesellschaft fokussierte der Vortrag im Besonderen die Frage: „Was passiert, wenn neue Kommunikationsmedien in den Kunstdiskurs einfließen?"

Christian Huemer *(2) und Johanna Aufreiter *(3) lieferten in ihrer Eröffnungsrede der Konferenz ähnliche Beobachtungen und Statements wie Simon: Das digitale und das analoge Museum befänden sich bisweilen noch in Paralleluniversen und der Glaube an die emanzipatorische Kraft der Digitalität gehe auf diese Weise verloren. Befürchtungen bezüglich der Obsoleszenz kuratorischer Arbeit sowie der Entzauberung der Historisierung und der damit einhergehenden Institutionskritik könnten jedenfalls durch methodische Veränderungen, durch die Idee des

Partizipativen und durch einen grundsätzlichen Paradigmenwechsel entkräftet werden.

Die Konferenz konnte den Teilnehmer*innen aufgrund der Auswahl der Vortragenden und der damit einhergehenden inhaltlichen Bandbreite unterschiedliche Perspektiven auf das Thema eröffnen und spannende Impulse für den Diskurs liefern. Da sie vor der Corona-Pandemie stattgefunden hat, bildet sie als „Status Quo“ der „Prä-Covid19 Phase“ insbesondere für den Rückblick und die Analyse der Thematik im Vergleich mit der derzeitigen Situation einen wichtigen Meilenstein.

Unter https://www.belvedere.at/forschung/wissenschaftliche-veranstaltungen/das-kunstmuseum-im-digitalen-zeitalter-2020 stehen die Keynote von Holger Simon als Video zum Nachsehen sowie ein Überblick über alle Vorträge zur Verfügung.

//Fussnoten

*1 *Prof. Dr. Holger Simon ist Wissenschaftler und Unternehmer, Speaker und Coach. Die Schwerpunkte seiner wissenschaftlichen Tätigkeit, liegen auf der Geschichte und Theorie der ästhetischen Kommunikation in der Neuzeit und Moderne, der Methodologie der Kunstgeschichte, der Kunstkommunikation und Systemtheorie, der Ästhetik und Theorie der digitalen Medien, der digitalen Kunstgeschichte und den Digital Humanities, der Cultural Entrepreneurship und Intrapreneurship in Organisationen, den digitalen Geschäftsmodellen im Kultursektor und der Innovationsentwicklung und dem Changemanagement in Kulturbetrieben. Publikationen: https://www.holger-simon.de/publikationen/. Er ist Gründer zahlreicher Initiativen, unter anderem der Pausaneo Akademie: https://pausanio.com/akademie/*

*2 *Christian Huemer, Ph.D., Head Belevedere Research Center, Österreichische Galerie Belvedere, https://belvedere.academia.edu/ChristianHuemer/CurriculumVitae*

*3 *Dr. Johanna Aufreiter, Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Belvedere Research Center, Österreichische Galerie Belvedere.*

//O.V.

Activities _

Rückblick W&K-Foren

Das Ziel der Veranstaltungsreihe *W&K-Forum* des Schwerpunkts *Wissenschaft und Kunst* besteht darin, dem kontroversiellen Diskurs rund um kultur- und gesellschaftspolitische Fragestellungen in der Stadt Salzburg eine Plattform zu bieten. Hierzu werden Persönlichkeiten aus Universitäten oder Kultureinrichtungen sowie KünstlerInnen eingeladen, um ihre Expertise zu Themen, die mit Wissenschaft und Kunst zusammenhängen, im gesellschaftlichen Kontext darzulegen bzw. miteinander zu diskutieren. Durch die Wahl aktueller Inhalte, die Kooperation mit verschiedenen auch außeruniversitären Institutionen sowie Kultureinrichtungen in der Stadt wird angestrebt, eine breite kulturinteressierte Öffentlichkeit zu erreichen.

Festival Kuratieren Heute

Mit Markus Hinterhäuser, Intendant Salzburger Festspiele, und Christophe Slagmuylder, Intendant Wiener Festwochen

Moderation: Dorothea von Hantelmann, Professor of Art and Society, Bard College Berlin

Aus dem höfischen Fest und historisierenden Jubiläumsfeiern hat sich nach dem Zweiten Weltkrieg das „Festival“ in Europa als eine der wichtigsten Veranstaltungsformen im Bereich der szenischen Künste etabliert. „Feier“, „Ausnahmezustand“, „Ereignis“, „Gemeinschaft“ oder „Überraschung“ sind dabei die Charakteristika, die Festivals zugesprochen werden. Im Boom der massenkulturellen „Event-Festivals“ droht heute jedoch die Gefahr, dass Festivals zum „kulturellen Gebrauchsartikel des 21. Jahrhunderts“ (Franz Willnauer) degradiert werden.

Die beiden Intendanten der wohl wichtigsten Festivals Österreichs – Markus Hinterhäuser / Salzburger Festspiele und Christophe Slagmuylder / Wiener Festwochen – diskutierten über diese Herausforderung: Wie definieren sie die Identität, (Vermittlungs-)Rolle, Verantwortung und Möglichkeit von Festivals als Kunstinstitutionen? Welche kuratorische Vision leitet sie bei der Planung ihrer Festivals und wie üben sie als künstlerische Leiter ihre intellektuelle, ästhetische und auch ethische Vermittlungsfunktion aus?

Eine Veranstaltung von (Inter)Mediation. Musik – Vermittlung – Kontext und Universitätslehrgang Kuratieren in den szenischen Künsten der Universität Salzburg und der Universität München

Das Forum fand am 11. Oktober 2019 im Theater im KunstQuartier statt.

Dafür-Sein als Widerstand

Welche Formen des Widerstandes haben Zukunft? Ist Widerstand nötig, damit es überhaupt eine Zukunft gibt? – In Reaktion auf jüngste Protestbewegungen in Europa verhandelte das Forum Praktiken und Positionen des Widerstandes. Aus der Perspektive verschiedener Generationen wurden diese in Hinblick auf ihre

Zeitlichkeit und Wirksamkeit diskutiert.

Neben dem Sozialpsychologen Harald Welzer (Hannover) vertraten Mitglieder der Gruppe Fridays for Future (Salzburg) sowie Künstlerinnen des Thomas Bernhard Instituts in Impulsvorträgen ihre Ansichten. Für die Podiumsdiskussion kamen die Aktivistin Mahsa Ghafari (Wien) sowie weitere Gäste aus Salzburg dazu.

Moderation: Ulrike Hatzer, Marcel Bleuler

Das W&K-Forum (im Theater im KunstQuartier am 23. November 2019) wurde vom Programmbereich Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion in Anschluss an das Symposium „WIDERständig“ statt, eine Kooperation des Friedensbüros Salzburg und des Thomas Bernhard Instituts.

Let’s play Infokrieg. Wie die radikale Rechte (ihre) Politik gamifiziert

„Spielen macht Spaß. Gewinnen auch. Warum nicht Politik spielen mit motivierten Kameraden und ahnungslosen Gegnern?“

Der Künstler und Regisseur Arne Vogelgesang zeigte in seinem Vortrag Let’s Play Infokrieg auf, wie Teile der radikalen Rechten eine solche „Gamifizierung“ von politischer Kultur mit Erfolg betreiben. Sie adaptieren typische Elemente der Spielmechanik, um motivationssteigernde Wirkungen zu erzielen, und bringen im legitimierenden Rahmen des Spiels Jagdverbände und „Stammesgesellschaften“ hervor. Vogelgesang beleuchtete Strategien, die politische Wirklichkeit zu bespielen, die er in US-amerikanischer Trollkultur und ihren Entsprechungen im deutschsprachigen Raum vorfindet – von vermeintlich harmlosen Interventionen bis zum live gestreamten Terror einer neuen faschistischen Subkultur.

Das Forum wurde vom Programmbereich Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion in Kooperation mit dem Fachbereich Kommunikationswissenschaft „Abteilung Kommunikationstheorien und Öffentlichkeiten“ organisiert.

Organisation und Moderation: Elisabeth Klaus

Der Online-Vortrag mit anschließender Diskussion fand am 4 Juni 2020 statt.

INNER GARDEN – post.shut.down.sound.scape (SWEET SPOT)

Miniaturen und kleine Stücke, die sich künstlerisch mit der jüngsten Isolations-Zeit beschäftigen, von Eduardo Antiao (Impressionen), Alexander Bauer (vertical day #1; vertical day #2), Achim Bornhöft, (Perimeter; Parcours), Marco Döttlinger (Laminarphasen), Valerie Fritz (time and flexibility), Steffen Krebber, Martin Losert (Heraus), Javier Torres Maldonado (Jardín privado), Werner Raditschnig (Electronic Garden), Josef Ramsauer (abtauchen – auftauchen), Silvia Rosani (Quando le assenze risuonano [Dt. Wenn die Abwesenheiten mitschwingen]), Kilian Schwoon u.a. waren an kleinen Hörstationen verteilt im Mirabellgarten zu hören: Durch den Garten flanierend und nach Lust und Laune an einer Station verweilend, konnte den Installationen an je ausgesuchten Orten gelauscht werden. Der barocke Mirabellgarten mit seinen verschiedenartig angelegten Bereichen bot für dieses Format einen idealen Ort.

Das Forum am 26. Juni 2020 war eine Zusammenarbeit des Programmbereichs (Inter-)Mediation mit dem Studio für Elektronische Musik und dem Institut für Neue

Musik der Universität Mozarteum Salzburg.

//O.V.

Activities _ Vorschau Wintersemester 2020/21

Der **Programmbereich Zeitgenössische Kunst & Kulturproduktion** bietet im **Wintersemester** wieder ein spannendes Angebot an Lehre und öffentlichen Veranstaltungen.

In Lisa Rosenblatts Übung ***Art in the heat of the moment – English in an arts context*** wird den Studierenden das gesprochene und geschriebene Englisch, das man im Kunst- und Kulturbereich braucht, in Theorie und Praxis nähergebracht.

Bei Anita Moser erhält man eine Einführung in Kunst- und Kulturmanagement: Wie sehen die beruflichen Möglichkeiten und Aufgabenbereiche aus? Welche Voraussetzungen, Erfahrungen und Fähigkeiten sind für die Praxis des Kunst- und Kulturmanagements vorteilhaft oder erforderlich? Wie kann diesbezüglich an eigene Vorerfahrungen aufgrund von Studium, künstlerischer Arbeit und anderen beruflichen Tätigkeiten angeknüpft werden?

Zwei Termine der Lehrveranstaltung ***Kunst- und Kulturmanagement – Einführung*** sind öffentlich zugänglich:

> Am Mittwoch, 28. Oktober, von 16 bis 18 Uhr findet eine gemeinsame Exkursion zur Szene Salzburg statt.
>
> Am Mittwoch, 25. November, von 15 bis 18 Uhr diskutieren Expert*innen zum Thema „Wer arbeitet (nicht) im Kulturbetrieb?“ In diesem Werkstattgespräch geht es um aktuelle Studien und Entwicklungsprozesse für eine diskriminierungssensible Öffnung von Kulturinstitutionen.

Marcel Bleuler stürzt sich mit den Studierenden ins Nachtleben, genauer gesagt in ***Kulturelle Produktion und Teilhabe im Nachtleben.*** Als Ausgangspunkt setzt er sich analytisch mit künstlerischen Arbeiten auseinander, konkret mit Filmen und mit neueren digitalen Formaten. Auf dieser Basis geht es dann in die Feldforschung im Raum Salzburg und/oder dem digitalen Raum. Wo finden sich nächtliche Räume, die eine produktive Mitgestaltung ermöglichen? Lassen sich Konzert- und Tanzorte als Räume der kulturellen Teilhabe beschreiben? Und wie steht es um die Räume bestimmter Communities, wie etwa von Freizeitvereinen, von Rocker*innen oder LGBTIQs?

Um ***Klimawandel und Nachhaltigkeit: Entwicklung von experimentellen Vermittlungsräumen zu gesellschaftlich relevanten Themen*** geht es in der Lehrveranstaltung von Katharina Anzengruber: Was versteht man unter kritischer und partizipativer Kulturvermittlung? Inwiefern erweisen sich in diesem Zusammenhang experimentelle Zugänge als interessant? Welche Rolle kann Reallaboren als ‚Experimentierräumen in der Wirklichkeit‘ zukommen, um zu gesellschaftlich relevanten Themen wie Klimawandel und Nachhaltigkeit zu forschen

und Vermittlungsräume zu entwickeln? Wie können solche Räume konkret aussehen? Und: Welche Rolle können dabei künstlerisch-experimentierende Verfahrensweisen einnehmen?

Teil der Lehrveranstaltung ist auch die öffentlich zugängliche ***Online-Veranstaltung „Klimaschutz gemeinsam wagen. Klimawandel in Salzburg und Selbstexperimente an der Schnittstelle von Wissenschaft und Gesellschaft“***. Gäste sind Peter Waltl von der Stabsstelle Klimaschutz und Nachhaltigkeit des Landes Salzburg zu aktuellen Entwicklungen und Auswirkungen des Klimawandels in Salzburg und Sarah Meyer-Soylu vom Institut für Technikfolgenabschätzung und Systemanalyse in Karlsruhe, die zum Thema Reallabore spricht und als Beispiel Einblicke in das Quartier Zukunft in Karlsruhe gibt.

Anmeldung unter: roswitha.gabriel@sbg.ac.at
21.10. 9-11:30 Uhr
Digital, Online Konferenz-Raum ZOOM, der Link wird nach der Anmeldung zugeschickt

Am 20. November findet die **Kooperationsveranstaltung IMPACT! Nachhaltigkeit und Kulturvermittlung** statt, organisiert vom arbeitskreis neu. Plattform für Kulturvermittlung Salzburg in Kooperation mit dem Projekt „Räume kultureller Demokratie“. Zwei Impulsgeber*innen liefern Inputs zur Kulturvermittlung und ihrem Potenzial, Methoden und Initiativen zu entwickeln, die nachhaltige Denk- und Kommunikationsprozesse initiieren. Die Unkonferenz ist partizipativ und interaktiv angelegt.

Anmeldung unter: info@arbeitskreisneu.at
Freitag, 20. November 2020, 10 bis 13 Uhr
Online
www.arbeitskreisneu.at

Am 9. Dezember findet ein W&K-Forum statt: ***„Glücksparlement Wohnen“. Präsentation und Diskussion einer künstlerischen Intervention zu Fragen der Mitbestimmung.*** Das „Glücksparlament“ versteht sich als künstlerisch forschendes Projekt, in dem Strategien zur Beteiligung an (politischen) Entscheidungen gesucht und entwickelt werden. Die Idee eines Bewohner*innen-Parlaments mit verlosten Sitzen ist eine davon. Das W&K-Forum gibt Einblicke in das „Glücksparlament Wohnen“ und möchte einen breiten Diskurs zu Fragen der Mitbestimmung beim Thema Wohnen in Salzburg anregen.

Anmeldung: roswitha.gabriel@sbg.ac.at
9. Dezember, 18:00
Leerstand Salzburg (wird rechtzeitig auf https://w-k.sbg.ac.at bekannt gegeben)

//Autor*innen

O.V.

Katharina Anzengruber

Katharina Anzengruber ist Senior Scientist am Programmbereich Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion. Darüber hinaus unterrichtet sie an einem Salzburger Gymnasium. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen in den Bereichen Kunst- und Kulturvermittlung. Im Besonderen befasst sie sich mit der Entwicklung, Erprobung und Beforschung interdisziplinärer, experimenteller Vermittlungsräume an den Schnittstellen von Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft, mit Fokus auf schulische Kontexte.

Mehr Info

Dilara Akarçeşme

Dilara Akarçeşme MA studierte Politikwissenschaft an der Universität Salzburg (Ergänzung Kulturmanagement), Boğaziçi University (TR) und BGSU (USA). Praxiserfahrungen im Kunst- und Kulturbereich an der Schnittstelle zur Politik sammelte sie u.a. im öst. Kulturforum Tel Aviv sowie im deutschen Verein diyalog, Istanbul. 2014-2020 war sie am PB Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion tätig (2017-2020 am Forschungsprojekt „Kulturelle Teilhabe in Salzburg“). Ihr Forschungsinteresse gilt Digitalisierung sowie Zugängen und Ausschlüssen in Kunst und Kultur mit Fokus auf westliche Dominanzverhältnisse.

Mehr Info

Anita Moser

ist Senior Scientist am Programmbereich Zeitgenössische Kunst & Kulturproduktion sowie wissenschaftliche Mitarbeiterin im Doktoratskolleg des Schwerpunkts Wissenschaft & Kunst. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen Gegenwartskunst in der Migrationsgesellschaft, (Freie) Kulturarbeit, Kulturmanagement und Gender Studies. Nach Studien der Komparatistik und Spanischen Philologie war sie leitende Angestellte beim Festival Neuer Musik „Klangspuren Schwaz“ und Geschäftsführerin von „TKI – Tiroler Kulturinitiativen/IG Kultur Tirol“.

Mehr Info

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

Elke Zobl

Nach Studien der Bildnerischen Erziehung, 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.

Mehr Info

Marcel Bleuler

Marcel Bleuler arbeitet als Kunstwissenschaftler in Zürich und Salzburg. 2013 promovierte er mit Schwerpunkt in Performance- und Media Studies am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern, Abteilung Moderne und Gegenwart, wo er von 2009 bis 2014 auch als wissenschaftlicher Assistent tätig war. Marcel forschte während eines einjährigen Fellowships am Carpenter Center for the Visual Arts der Harvard University; er war mehrfach Lehrbeauftragter an der Universität Zürich; sowie wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Zürcher Hochschule der Künste.

Mehr Info

David Röthler

David Röthler ist Jurist und arbeitet als Berater für Online-Bildung und -Kommunikation. Sein besonderes Interesse gilt
innovativen Modellen der Partizipation im Journalismus, in der Bildung und Politik. Er ist langjähriger Referent und
Lehrbeauftragter bei zahlreichen Bildungseinrichtungen wie u.a. Universitäten in Salzburg und Klagenfurt. Der Einsatz von
Online-Konferenz-Software in der Bildungs- und Projektarbeit war ein Schwerpunkt seines Engagements in den letzten 10
Jahren. Weblog: http://david.roethler.at/

Aslı Kışlal

Aslı Kışlal ist Regisseurin, Dramaturgin und Schauspielerin. Sie studierte Schauspiel am Schubert Konservatorium und Soziologie an der Universität Wien. Seit 1991 arbeitet sie als Schauspielerin, leitet Theaterworkshops in Finnland, Deutschland, Österreich und inszeniert u.a. am Landestheater Linz und Staatstheater Mainz. Sie gründete *daskunst* (2004) und *diverCITYLAB* (2013), initiierte *Kunst am Grund* (2008) und *PIMP MY INTEGRATION* (2011) und leitete das Theater des Augenblicks (2009-2011). 2014 erhielt sie den Mia Award.

Mirjam Bayerdörfer

Mirjam Bayerdörfer *1984, ist Teil diverser künstlerischer Kollektive. Sie untersucht soziale Durchlässigkeiten und Formen der Selbstorganisation, meist zusammen mit anderen und unter uneindeutiger Autorschaft. Zu den aktuellen Arbeiten gehören: die Ausflugsreihe „Outside Sundays“, das Handbuch „Teaching for people who prefer not to teach“, und Sitzungen mit „Mein Verein“. Studien an der ZHdK Zürich und HBKsaar Saarbrücken (D), Lehre an der F+F Schule für Kunst und Design Zürich, HKB Bern, ZHdK Zürich, ETH Zürich, und weiteren.

Franz Krähenbühl

Franz Krähenbühl *1978, arbeitet in vielerlei Konstellationen temporär und fix. Teil dieser Arbeit ist das Ausloten und Überschreiten von Disziplinen, Tätigkeitsfelder und Rollen, unter anderem an der F+F in Zürich, der Schule für Gestaltung Bern und Biel, der HKB in Bern sowie am Institut für Gegenwartskunst an der ZHdK Zürich. Er ist Mitglied der Kommission Kunst im öffentlichen Raum, Stadt Bern, und konnte sich schon nicht für eine einzelne Ausbildung entscheiden: erst Kunst an der Hochschule der Künste Luzern und anschließend Kunstgeschichte an der Universität Bern.

Sebastian Linz

Sebastian Linz studierte Theaterwissenschaft in München. Er ist Absolvent der Weiterbildung ‚Theater- und Musikmanagement' an der LMU München und des ULG ‚Kuratieren in den Szenischen Künsten' an der Universität Salzburg. Berufliche Tätigkeiten u.a. in den Bereichen Regie, Dramaturgie, Produktion, Vermittlung und Lehre. Stationen u.a. an den Münchner Kammerspielen, dem Bayerischen Staatsschauspiel, den Salzburger Festspielen, den Festivals SPIELART, DANCE, der Münchner Biennale und der Bayerischen Theaterakademie. Seit 2018 ist Sebastian Linz Künstlerischer Geschäftsführer der ARGEkultur.

Alexander Koch

Alexander Koch (*1973) ist Kurator, Autor, Galerist und Kulturmediator. Es ist Mitbegründer der Galerie KOW in Berlin, deren Programm international für eine gesellschaftlich orientierte Kunst steht. Zugleich ist er seit 2007 Co-Initiator und seit 2009 Leiter der Neuen Auftraggeber in Deutschland. Nach dem Studium der bildenden Kunst war Koch 2000–2005 Dozent an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Zahlreiche Ausstellungen, Veröffentlichungen und Vorträge reflektieren seit 1998 die institutionellen und ökonomischen Transformationen der jüngeren Gegenwart und deren Konsequenzen für die zeitgenössische Kunst.

Eva Schmidhuber

Eva Schmidhuber ist seit 1999 in der Radiofabrik aktiv. Seit Anfang 2018 leitet sie diese als „Geschäftsführerin Programm" gemeinsam mit Alf Altendorf. Sie studierte Germanistik und Romanistik (Italienisch) in Salzburg und Perugia. Beruflich war sie im Tourismus und bei einem Automobilimporteur tätig, später als Freie Mitarbeiterin bei ORF/Ö1 (Wissenschaftsredaktion) sowie als Universitätslektorin (Literaturvermittlung im Radio, Partizipation und Empowerment mit Community Radio Projekten, Deutsch lernen und Radio machen).

Ayad Salim

Ayad Salim is a teacher, journalist and filmmaker. In Iraq, he worked for international media outlets for 19 years. Since January 2015, he has been living in Salzburg, where he co-created the media project refugee.tv. In 2020, he established the cultural association *Arabischer Kulturverein in Salzburg* to promote cultural exchange between Arabic and Austrian members of society in Salzburg.

Arne Vogelgesang

Mit dem Theaterlabel internil und unter eigenem Namen realisiert Arne Vogelgesang

Kunstprojekte, die mit dokumentarischem Material, neuen Medien, Fiktion und Performance experimentieren. Ein Schwerpunkt dabei ist radikale politische Propaganda im Internet. Außerdem hält er Vorträge und gibt Workshops zu seinen Recherchen und schreibt gelegentlich einen Text. Mehr unter: https://vogelgesang.internil.net / https://twitter.com/foyglgezang

Timna Pachner

Timna Pachner studiert in Salzburg den Bachelorstudiengang Kommunikationswissenschaft an der Paris-Lodron Universität Salzburg. Nebenbei ist sie als Workshop-Referentin und Redakteurin des Info-Magazins unerhört! der Radiofabrik tätig.

Reinhold Tritscher

Reinhold Tritscher, Schauspieler und Regisseur, ist künstlerischer Leiter des Theater ecce. Seit mehr als 20 Jahren leitet er theaterpädagogische Projekte und partizipatorische Kunstprojekte. Er machte zahlreiche Inszenierungen und erhielt Auszeichnungen, darunter den Würdigungspreis der Republik Österreich für realisierte Kunstprojekte zur Integration von Menschen mit Behinderung im Jahr 2004. 2015 erhielt er den Salzburger Landespreis für Kulturarbeit.

Stefania Pitscheider Soraperra

Stefania Pitscheider Soraperra ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und Kulturmanagerin. Ihre beruflichen Stationen waren die Kunsthalle Wien, das Kunsthistorische Museum, die Shedhalle St. Pölten, ArtDesign Feldkirch und die Künstler*innengruppe WochenKlausur. Seit 2009 leitet sie Österreichs einziges Frauenmuseum in Hittisau im Bregenzerwald (Vorarlberg).

Diana Schmiderer

Diana Schmiderer lebte – bis auf die Studienjahre – immer im Pinzgau. Im Anschluss an das Studium der Sportwissenschaften war sie als Projektleiterin und Prozessbegleiterin im Bereich Gesundheitsprävention beim ASKÖ Salzburg tätig. Nach einer genussvollen Kinderbetreuungszeit ist sie seit 2015 als LEADER-Managerin im Pinzgauer Saalachtal beschäftigt. In ihrer Funktion ist sie Regionalentwicklerin, Vernetzerin, Projektcoach, Förderberaterin und Vermittlerin zwischen Projektträgern und Geldgebern.

Andrea Hummer

Andrea Hummer ist Kulturarbeiterin und seit Ende 2018 kaufmännische Leiterin des Festivals der Regionen (fdr.at). Sie war in den 1990er Jahren Geschäftsführerin der IG Kultur Österreich (https://igkultur.at), Mitgründerin des eipcp/european institute for progressive cultural policies (http://eipcp.net) und Mitherausgeberin von transversal texts (https://transversal.at). Sie hat zahlreiche Ausstellungen, Konferenzen und Veranstaltungen konzipiert und organisiert. Ihr Schwerpunkt ist Kulturarbeit an der Schnittstelle von Politik, Sozialem, Flucht/Migration und Aktivismus.

Bewohner*innen der virtuellen WG

Die Bewohner*innen der virtuellen WG heißen Kathrin Buschmann, Melanie Gastberger, Manuel Gruber und Julia Romanin. Alle besuchen den Masterstudiengang Kommunikationswissenschaft an der Universität Salzburg. In dem Seminar “Visuelle Kommunikation und mediale Vermittlung” haben sie die Chance gesehen, kulturelle Teilhabe in Zeiten des Corona-Virus neu zu gestalten. So entstand die Idee, eine virtuelle WG zu gründen.

Raphaela Schatz

studiert derzeit Kunstgeschichte an der Paris Lodron Universität Salzburg und erweitert ihr Studium mit einer Studienergänzung im Bereich *Kulturmanagement & Kulturelle Produktion* am Kooperationsschwerpunkt Wissenschaft & Kunst.

Sarah Phillips

Sarah Phillips is an intermedia artist living and working in the Shenandoah Valley in Virginia, USA. She is an MFA student at James Madison University and a 2019-20 fellow with the Virginia Museum of Fine Arts. This work is a continuation of her thesis work in partial completion of the requirements for the CAS in Arts and International Cooperation with the Zurich University of the Arts.

Maria Schwarzmayr

Maria Schwarzmayr, geboren 1997 in Salzburg, studiert seit 2016 im Diplomstudium Bildende Kunst an der UfG Linz, zuerst mit Schwerpunkt Malerei, ab dem zweiten Studienabschnitt im Zweig Angewandte Kultur- und Kunstwissenschaften. Seit 2017 studiert sie außerdem an der Universität Salzburg im Bachelorstudium Linguistik, mit dem Schwerpunkt Psycho-, Neuro- und klinische Linguistik.

Benjamin Egger

Benjamin Egger ist Künstler und arbeitet zurzeit an einem Projekt zum Verhältnis von Intimität und Koevolution am Beispiel der Hund-Mensch-Beziehung. Von 2012 bis 2017 leitete er das Forschungsprojekt *Inherent Crossing* am Institute for Contemporary Art Research der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), das die Selbstmotivation im Umgang mit Malutensilien bei einer Schimpansengruppe untersuchte. Er hat Transdisziplinarität und Bildende Kunst an der ZHdK und der Bezalel Academy of Art and Design Jerusalem studiert.

Gwendolin Lehnerer

Gwendolin Lehnerer studierte Theater-, und Kulturwissenschaft sowie Philosophie an der LMU München und absolvierte im Jahr 2018 den Lehrgang „Kuratieren in den szenischen Künsten“ in Salzburg. Hierfür erhielt sie ein Teil-Stipendium der Kulturstiftung Allianz. Seit 2019 ist sie Doktorandin im Doktoratskolleg „Die Künste und ihre öffentliche Wirkung: Dynamiken des Wandels“ an der Universität Salzburg und dem Mozarteum und arbeitet als freie Dramaturgin in Berlin und Wien.

Konstantin Vollmer

Konstantin Vollmer, M.A., schloss im Herbst 2017 sein Masterstudium der Kommunikationswissenschaft an der Paris Lodron Universität Salzburg ab und

arbeitete anschließend in der freien Wirtschaft in den Bereichen PR/Marketing/Sales. Seit Oktober 2019 ist er Doktorand und als wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Abteilung Kommunikationstheorien und Öffentlichkeiten unter der Leitung von Univ. Prof.in Dr.in Elisabeth Klaus tätig.

Felix Kramer

Mag. Dr. Felix Kramer, hat in Salzburg, Sevilla und Lima Kommunikationswissenschaft und Spanisch studiert und in der Abteilung Transkulturelle Kommunikation promoviert. Er unterrichtet seit mehreren Jahren am Fachbereich Kommunikationswissenschaft und ist aktuell als Senior Scientist in der Abteilung Kommunikationstheorien und Öffentlichkeiten unter der Leitung von Univ. Prof.in Dr.in Elisabeth Klaus tätig.

Zoe Vitzthum

Zoe Vitzthum, BEd, lebt und arbeitet in Salzburg. Neben ihrer künstlerischen Praxis studiert sie Germanistik und Bildnerische Erziehung an der Paris-Lodron-Universität sowie der Universität Mozarteum Salzburg.

Anita Thanhofer

Anita Thanhofer arbeitet als Kunst und Kulturvermittlerin mit Fokus auf zeitgenössischer Kunst und Kultur im analogen und digitalen Raum. Sie ist tätig im Bereich Vermittlung, Lehre, Weiterbildung, Forschung und der Kommunikation im digitalen Raum. Ihre Projekte im Analogen und Digitalen verfolgen interaktive und partizipative Ansätze.
Sie ist als Vorstandsmitglied bei den Kulturvereinen arbeitskreisneu Plattform für Kulturvermittlung Salzburg, drum5162 Kulturinitiative zur Verortung von Gegenwartskultur in Obertrum am See und für Super Initiative zur Nutzung von Leerständen als Handlungsraum für Kultur und Wissen, aktiv.
Anita Thanhofer studierte Kunstgeschichte an der Universität Salzburg, Universität Wien und Universidad de Sevilla. 2001 diplomierte sie im Fach Kunstgeschichte an der Universität Salzburg. Sie arbeitete als Kunstvermittlerin am Leopoldmuseum Wien (2001) und am Museum der Moderne Salzburg (2004-2012). 2013 gründete sie die Initiative Durchblick mit der sie analoge und digitale Projekte mit Schwerpunkt bildender Kunst und Kommunikation im digitalen Raum initiiert und begleitet.